

Весна Матовић
СРПСКА МОДЕРНА
Културни обрасци и књижевне идеје
•
Периодика

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ
ПЕРИОДИКЕ

УРЕДНИК
ВЕСНА МАТОВИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ
Др МИОДРАГ МАТИЏКИ
Др СТАНИСЛАВ ТУТЊЕВИЋ

ВЕСНА МАТОВИЋ

СРПСКА МОДЕРНА

Културни обрасци и књижевне идеје

•

Периодика

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД, 2007.

Штампање књиге омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине.

Увод

Историја културе, по мишљењу Јурија Лотмана¹, може се посматрати са два становишта: као иманентан развој, али и као резултат различитих спољашњих околности; то су повезани процеси и фокусирање на само један од њих неизбежно доводи до искривљавања слике. Чињеница да унутар културе постоје различити сегменти (језик, политика, морал, уметност, мода), те да се они крећу различитим брзинама, односно налазе се у различитим етапама развоја, увећава могућност њиховог међусобног пресецања, а развојни правац чини умногоме непредвидљивим.

И за историју књижевности, као један од сегмената културне историје, ова запажања би могла бити важна. Развојни процеси у књижевности, такође, нису само последица иманентних, естетичких промена већ и оних у духовној, друштвеној или научној сфери. Управо ту сложеност и међусобну испреплетаност најпотпуније одсликавају књижевна гласила.

Социокултурни и политички миље у коме се покреће један часопис и мисија коју он намерава да оствари на разним нивоима (васпитном, етичком, друштвеном, естетичком) чине га многоструко сложеном појавом и у већој мери огледалом духа и боје времена но сама дела која се у њему објављују.

¹ Jurij Mihajlovič Lotman, „Tekst u tekstu”, *Kultura i eksplozija*, prev. D. Aranitović, Narodna knjiga, Beograd, 2004, str. 95.

Лотманово указивање на опозитне процеса *постепеног развоја* и *експлозије* у развојним токовима културе и књижевности, посебно је драгоцено, јер пружа могућност да те процесе сагледамо у новом светлу. „Минско поље с непредвидљивим местима експлозије и пролетња река са својом моћном, али усмереном бујицом – то су две слике које настају у свести историчара који проучавају динамичке (експлозивне) и постепене процесе”², пише руски теоретичар и појашњава да су *постепени* процеси еволутивног карактера и обезбеђују континуитет у развоју, док су *експлозивни* новаторски и фактор су дисконтинуитета. Могу се хронолошки смењивати, али могу бити и синхрони.

Попут неких других књижевних теоретичара (Р. Велека,³ А. Марина⁴) и Лотман настоји да покаже како су, иако се код савременика њихово постојање доживљава као анатагонизирано и повремено има облик „ратног окршаја до истребљења”, то „у ствари две стране јединственог повезаног механизма, његове синхроне структуре и агресивност једне од њих не пригушује већ стимулише развој супротне стране”⁵.

За историју српске књижевности са њеним дисконтинуитетима и периодима убрзаног развоја, ова запажања имају додатну вредност. Довољно је сетити се само Вукових реформи језика окарактерисаних од савременика као „рат за српски језик”, па бес-

² „Postepeni progres”, *Kultura i eksplozija*, str. 18.

³ Rene Velek, „Pojam evolucije u književnoj istoriji”, *Kritički pojmovi*, prev. A. Spasić i S. Đorđević, Vuk Karadžić, Beograd, 1966, str. 28-37.

⁴ Adrijan Marino, *Modereno, modernizam, modernost*, prev. M. Dan i Z. Tomić, Narodna knjiga, Beograd, 1997.

⁵ „Diskontinuirano i kontinuirano”, *Kultura i eksplozija*, str. 25.

компромисне борбе модерниста за „европеизацију” српске књижевност или код авангардиста снажног порицања постојећих књижевних конвенција, посебно оних које су успоставили њихови непосредни претходници – модернисти, па видети како процеси постепеног развоја и експлозије не само да могу бити синхрони већ не ретко да трају у дужем периоду синхроно.

И док савременици постојање различитих идејних и књижевних струја и токова доживљавају као стање хаотичности и антагонизираности, истраживачи и историчари погледом уназад настоје да ту слику уобличе као целину, назначе њену унутрашњу повезаност и нужност. И управо ту се, истиче Лотман, суочавамо са првим степеном преиначења слике онога што се догодило: „Процес који се стварно догодио замењује се његовим моделом створеним у свести судеоника акта. Долази до *ретроспективне трансформације*”⁶ (истакла В.М). То је и објашњење како хаотична слика догађаја за обичног посматрача из руку историчара излази као организована и смислена и како се у историју накнадно уводи њој страни појам циља и сврсисходности.

Тежња историчара да се открију правци и уоче континуитети или дисконтинуитети у развоју националних култура и литература, присутна је и у српској књижевној историји. Указивање на постојање преовлађујућег идејног тока и поетичког модела, хронолошке границе (почетак новог века) или глобалног друштвеног збивања (светски рат), општа су места при периодизацији и синтетичким истраживањима националне литературе. При таквим истраживањима природа самих књижевних збивања и њихова сложена многострукост, неизвесност

⁶ Исто, стр. 30.

њихова исхода, остајали су некако по страни. Код књижевних истраживача и историчара потискивана је свест о случају, а потенцирана је она о каузалности. Случај се заправо проглашавао јединим могућим епилогом, што је опис процеса не само симплификовало већ га је каткад представљало у кривом светлу.

Описујући особену динамику процеса у култури и литератури, Лотман скреће пажњу да се сталним пресецањем унутрашњих и спољашњих развојних токова не само повећава непредвидљивост њиховог развоја већ и да сам развој може да добије нови вид и квалитет: „Случај кад спољашњи упад доводи до победе неког од сукобљених система и гушења другог, далеко од тога да карактерише све догађаје. Доста често сукоб има за резултат нешто треће, принципијелно ново које није очигледна, логички предвидљива последица ни једног од сукобљених система. Ствар постаје још сложенија и зато што нова појава најчешће присваја за себе назив једне од сукобљених структура, скривајући у ствари, под старом фасадом нешто принципијелно ново”⁷.

У књижевном развоју те појаве завређују посебну пажњу, јер глобална слика доминатних друштвених и културних вредности има свој пандан у књижевности. Као подручје друштвене праксе, литература није лишена борбе за моћ, успостављања хегемоније наметањем не само критеријума о лепом већ и посредовањем одређених етичких, националних или универзалних вредности.

Књижевни часописи су и у том погледу опет врло илустративни. Већ су њихови наслови у великој мери индикативни за социјални и духовни контекст времена у коме се појављују. Начела уређи-

⁷ „Tekst u tekstu”, *Kultura i eksplozija*, str. 95-96.

вачке политике и циљеви назначени посредно или непосредно у огледним бројевима, уводним или програмским чланцима, структура самог часописа и редослед његових рубрика, потврда су различитих, а не само чисто уметничких интенција уредништва.

И летимичан поглед на наслове и поднасловe српских књижевних гласила од епохе романтизма преко реализма до модерне (*Вила, Даница, Јавор, Стражилово, Отаџбина, Звезда, Српски преглед, Српски књижевни гласник*) довољан је да открије сву многоструку сложеност развојних мена националне културе и литературе. Наведени временски одсечак је посебно занимљив не само по динамичној смени књижевних модела већ и стога што је у њему започео и постепени процес трансформације националног политичког и културног обрасца у Србији. То нису били парцијални и међусобно независни процеси. Њихово укрштање и комбиновање дало је ону особену атмосферу узаврелости и контрадикторности, али и тежње да се устоличи нов општеважећи дискурс у националном друштвеном и културном животу.

У културној историји то је настојање да се открије „дух времена”, а у књижевној историји потреба да се дефинише и опише преовлађујући поетички модел и назначе „канонски” текстови који га најпотпуније презентују.

Периодика је и ту незаобилазни извор. Независно од тога што књижевна гласила могу потврђивати постојање доминатног поетичког модела и његових репрезентативних текстова, она их могу и доводити у питање, јер неподмитљиво показују у којој мери је сам модел резултат теоријских поставки и програмских намера, а не књижевна чињеница. И постојање опозитних дискурса, потврђује како је реална слика сложенија и контраверзнија но што би то

желели истраживачи који теже ка заокруженим синтезама и јасним поделама.

У прилог оваквом становишту иду и аргументи теоретичара енглеског новог историцизма и америчког културног материјализма. Они културу и литературу, такође, поимају као слојевите структуре, пуне дисонантних тонова. Књижевност није за њих аутономна „естетска делатност” којој се може прићи само методом естетске и језичке анализе. „За разлику од већине историчара књижевности, који свјесно ограничавају своја истраживања, стављајући у први план књижевни текст, „нови историцисти” слободно залазе у „туђа” подручја, игнорирајући замишљене границе које дијеле историју, антропологију, умјетност, политику, економију. Придајући исту важност свим сачуваним текстовима из једног времена, они читају упоредо, и подједнако помно, и књижевне и некњижевне текстове”⁸. Тек скупа посматрани сви ти текстови стварају ону мрежу значења која чини основу културе једног времена коју означавамо као „ренесанса”, „класицизам”, „реализам”, „модерна”.

Једна од консеквенци таквог поимања историје је да се књижевни као и други текстови, не сагледавају више само као пуки одрази или рефлекси друштвеног и културног живота већ као њихови активни судеоници. Текстови су места где се преламају односи снага у друштву, посредством њих се, свесно или несвесно, стварају, преносе, усмеравају или оспоравају центри друштвене моћи. Они су једна од продуктивних сила која учествује у обликовању историје и не ретко у спрези са другим силама утичу на промену њеног смера. Управо то, до сада мање уочено својство књижевног текста, резултира потребом

⁸ Zdenko Lešić, „Novi istoricizam”, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2003. str. 20.

да се „мање гледа у претпостављено средишње подручје књижевности, а више на његове границе, да би се покушало ући у траг ономе што измиче погледу, остајући привидно на маргини текста”⁹.

Српска књижевна периодика на размеђи 19. и 20. века у том погледу пружа велике могућности. Иако су часописи модерне наглашеније заступали одређене поетичке концепте и у већој мери но у романтизму или реализму били усредсређени на естетичке вредности, привид је да су ванлитерарни фактори били маргиналног значаја. Они то нису могли бити с обзиром да је реч о епохи динамичних промена на готово свим пољима друштвеног, социјалног и културног живота као и о јасно артикулисаој свести сувременика о неопходности прихватања промена као одговору на модернизацијске изазове времена.

Процес поступне демократизације српског друштва и почеци парламентарног живота, настајање грађанске културе и њен суживот са наслеђеним облицима патријархалне културе и уметности, па контраверзе унутрашњег друштвеног живота праћене не мање сложеним сплетом страних политичких и културних утицаја, само су неки од разлога који чине оправданим намеру да се проучавање епохе српске модерне прошири ка граничним подручјима на којима се дешава и нешто друго но сам чин уметничког стварања.

Тако посматрани, књижевни часописи и текстови у њима се указују као места укрштања и сукобљавања различитих, и политичких и културних, а не само поетичких дискурса. Ванкњижевна сфера присутнија је но што се на први поглед чини.

⁹ Stiven Grinblat, „Kolanje društvene energije”, *Novi istorizam i kulturni materijalizam*, str. 79-80.

Стожерни часопис српске модерне – *Српски књижевни гласник*, доживљаван је као утицајна књижевна и политичка институција, а Јован Скерлић, један од његових уредника, истовремено као „творац нове српске књижевности” и „национални препородитељ”. Последице те концентрисане моћи биле су вишеструке – поред књижевнокритичких, *Гласник* је утицао и на формирање доминатних националних и културних вредности. Механизам тог деловања веома убедљиво је описао Тодор Манојловић:

„Политички моменат је играо стално једну веома важну улогу у тој редакцији...Та политичка директива заједно са једним све догматичније и искључивије постављеним естетичким програмом дала је повода рођењу оне чувене, толико сложене и суптилне „књижевне политике” *С. књ. гласника* која је, полако-полако, цео наш културни живот уплела у своју танану али чврсту мрежу. Оснивачи, представници моћног часописа, заузели су – било лично или преко својих људи – редом све најважније наше културне установе – и што је најзнаменитије и најзанимљивије на целој ствари: наша јавност сматрала је то као сасвим природно и умесно.”¹⁰

Српски књижевни гласник никако није био изузетак. *Звезда*, која претходи *Гласнику* и чији је власник и уредник био Јанко Веселиновић, већ је насловом и програмским намерама откривала политичке интенције: у време режима Владана Ђорђевића, у последњој декади 19. века, она је, као „нека светиљка у општој тмини”, својим прилозима, пре свега сатиричним, требало да шири простор политичких и друштвених слобода.

¹⁰ „Судбина наше поезије у раздобљу између два светска рата, *Основе и развој модерне поезије*, прир. Гојко Тешић, Градска библиотека Зрењанин, Зрењанин, 1998, стр. 410.

Не мање занимљива у том погледу је *Босанска вила*, којој је, упркос радикалном поетичком заокрету крајем прве деценије 20. века, и даље остала важна национална и политичка акционост. Њен млади уредник и један од идеолога ране српске авангарде – Димитрије Митриновић, сматрао је да *Вила*, поред примарне улоге у књижевном, има важну улогу и у националном, политичком и духовном животу српског народа у Босни и Херцеговини.

У том контексту теза „нових историциста” и „културних материјалиста” да се текст посматра као бојно поље на коме се одвијају битке између центара моћи и субверзивних појединаца добија своје утемељење, а нејасна места или апорије унутар књижевних текстова, оно што један од теоретичара „културног материјализма” – Долимур, назива „унутрашњом дисонацом”¹¹ текста, добијају једно од могућих образложења.

Тежња центара друштвене моћи да текст држе под контролом и тежња самих аутора или часописа да се тим центрима моћи одупру или их афирмишу, нису при том везани само за текст већ и за његово тумачење. У историји, упоредо са песником живе и критичар и публика, а њихови односи се не исцрпљују само међусобном интеракцијом већ и односом сваког од њих према доминатним дискурсима. Рецепција књижевних текстова из прошлости стога није никада чиста, она је, како пише Луис Монтроуз у раду карактеристичног наслова „Поетика и политика културе” – „мешавина отуђеног и прихваћеног”, у њу су укључени увиди и тумачења из прошлости као и они из садашњости. Тиме се враћамо на раније поменути Лотманову тезу о вишестепеној тран-

¹¹ Džontan Dolimur, „Šekspir, kulturni materijalizam i novi istoricizam”, *Novi istorizam i kulturni materijalizam*, str. 143.

сформацији којој се текстови у процесу рецепције подвргавају и потреби да се сагледају у аутентичном облику и окружењу.

У епохи српске модерне, пре свега у њеним репрезентативним часописима, књижевна критика добија пуно значење и достиже зенит. Иза тога не стоји само нарасла уметничка и естетичка самосвест већ и сложен сплет других околности. Често навођене речи Богдана Поповића о часописима као регулаторима и генераторима књижевног живота и критичарима као „књижевним скретничарима”, непосредно указују на тежњу критике за наметањем доминантног вредносног система у књижевности и култури уз истовремено искључивање или контролисање других, субверзивних или алтернативних, вредности. „Као добра политика у држави, у књижевности добра критика олакшава, убрзава напредовање ка бољем. Она води *надзор* и спречавајући лутања и напатке, она уштеђује време”¹², истиче Б. Поповић у свом тексту „Књижевни листови”.

Поповић се није устезао и да непосредно укаже на друштвене импликације књижевности:

”Каква је књижевност, такав је и њен даљи утицај на њено доба. Зна се, међутим, да је тај утицај често био врло велики; да је књижевност изазивала душевна расположења и друштвене покрете од највећег значаја; да је често утицала и на појединости у навикама и начину друштвеног живота. Као што је неко духовито рекао, живот често подражава слици живота.”¹³

¹² „Књижевни листови”, *Критички радови Богдана Поповића*, прир. Фрањо Грчевић, Српска књижевна критика, књ.8, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад–Београд, 1977, стр. 127-128.

¹³ Исто, стр. 129.

Ако је код Богдана Поповића, који је један од главних заступника естетичке струје у српској критици, у тој мери апострофирана ванкњижевна сфера, јасно је колико је она присутна код другог великог критичара српске модерне – Јована Скерлића. Као национални вођа, Скерлић је стално у свом критичарском обзору имао националне и социјалне потребе српског друштва и не ретко претпостављао их оним естетичким. Имајући у виду управо ту страну Скерлићева делања Исидора Секулић је писала о „политичком Скерлићу” „који је просто ратовао, и у Скупштини и у редакцији, и у свакој прилици где је могао говорити и писати”¹⁴.

Заступајујући различите естетичке концепте и начела, Б. Поповић и Ј. Скерлић, као најутицајнији критичари српске модерне, искорачивали су из чисто књижевних оквира и залазили у сфере идеологије, политике и етике. И отпори њиховим књижевним обрасцима и критичким мерилима нису били само естетичке природе. Довољна илустрација је оцена савремене критике Светислава Стефановића: „Она (критика) је на једној страни израз контроле, коју чувари друштвеног реда и правила себи дозвољавају према уметности која хоће да буде слободна; на другој страни она је израз књижевне хиперпродукције и с тим скопчаног рекламског, шпекулативног карактера књижевне понуде”¹⁵.

Све су то разлози који нас мотивишу да истраживања српске књижевности епохе модерне померимо ка ширим политичким и социо-културним про-

¹⁴ „Предговор” *Писмима из Норвешке*, Сабрана дела, Нови Сад, 1951, стр. 147.

¹⁵ „О књижевној критици”, *Бранково коло*, 1907, XIII, 39, стр. 1210.

цесима и да утврдимо да ли су и у којој мери они имали утицаја на обликовање поетичких образаца и развојне токове националне књижевности? У каквом су односу били центри политичке и књижевне моћи? Да ли су били подударни или је књижевност била у функцији деструирања доминатног политичког дискурса?

У том погледу, за наша истраживања значајна је Лотманова опаска која се тиче односа патријархалног друштва и уметности:

„Када је предмет уметности патријархално друштво, или било који други облик идеализације непромењивости, онда упркос раширеним представама, подстицај за стварање такве уметности није непокретно-стабилно друштво, већ друштво које доживљава катастрофичне процесе”¹⁶. Обухваћено динамичним променама у различитим областима, српско друштво на почетку 20. века несумњиво је представљало тај тип друштва. Процес модернизације и „европеизације”, питања националног и културног идентитета, активирање јужнословенске и свесловенске идеје припадали су општем духовном и политичком корпусу епохе модерне.

Ако се има у виду и чињеница да се појам новине артикулише тек на фону традиционалних или постојећих вредности, као и да су границе између њих често порозне, те да долази до различитих видова суживота или интерференције старог и новог, о чему је врло исцрпно писао Андреј Марино у свој књизи *Модерно, модернизам, модерност*, односно да „читаве сфере културе могу остварити своје кретање једино у облику постепених промена” (Лотман), јасно је да улазимо у простор премрежен мноштвом

¹⁶ „Феномен уметности”, *Култура и експлозија*, стр. 209.

како поларизованих тако и аналогних токова, њихових сукобљавања и комплементарности.

Отуда је у српској књижевности однос модерниста и традиционалиста према усменом наслеђу, пре свега његовом епском супстрату као репрезентативном виду националне патријархалне културе, незаобилазан и он је истраживан у првом одељку књиге. Унутар тог односа конципиран је и нови национални културни образац, који је повратно утицао на књижевну праксу.

Мит и митски обрасци, као израз колективног памћења, активно су суделовали и у обликовању тог новог националног културног обрасца и на различите начине били су присутни у књижевним идејама модерне. Независно од тога да ли су се митски обрасци јављали као фактор континуитета, транспозиције или оспоравања, њихов утицај на семантичку, формално-стилску и рецептивну димензију уметничких дела био је знатан и њему је посвећен други део књиге.

У последњем одељку књиге, за разлику од претходних, заснованих на часописној и широј литерарној и ванлитерарној грађи, у средишту су сами књижевни часописи, њихова уређивачка политика, поетичка усмерења, жанровске особености, улога у националном културном и политичком животу. Увођењем те проблематике открива се шири контекст књижевних појава, али се и оне сагледавају као динамична категорија која активно суделује у развојним културним и друштвеним процесима.

I

Удео часописа српске модерне у стварању националног културног обрасца

У студији о српском националном карактеру Слободан Јовановић је са жаљењем приметио да Срби нису успели да изграде сопствени културни образац и сматрао је то значајним пропустом културне елите: „Наша интелигенција није пресадила никоји страни културни образац, нити је из културних елемената нашег народног живота изградила један оригиналан образац”¹. Угледни историчар и правник, писац и критичар, није оспоравао да су политички и национални образац изграђени, али је остао зачуђен пред чињеницом одсуства културног обрасца.

Да ли је упутно у потпуности прихватити овај Јовановићев суд, посебно прекоре упућене књижевним посленицима да је и код њих „било мало покушаја да се један културни образац изрази”? Овај аутор је при том истицао одсуство моралиста какви су постојали у француској литератури, и тек је дела Доситеја Обрадовића и донекле Светозара Марковића, био склон да види као изразитија прегнућа за стварање одговарајућег концепта националне културе. Зашто је и да ли с правом, Слободан Јовановић превидео културну мисију српске књижевне елите с почетка 20. века, дакле своје савременике и неке од ближих сарадника, пре свега из *Српског књижевног*

¹ С. Јовановић, „О културном обрасцу”, *Један прилог за проучавање српског националног карактера*, Виндзор, 1964, стр. 37.

гласника? Додуше, неке од њих је помињао: Богдана Поповића, Божицара Кнежевића и Уроша Петровића, али без уверења да су њихови покушаји дали већих резултата.

Како се могло десити да је на размеђи два века, када је дошло до трансформације националног, политичког и књижевног обрасца, изостао културни образац? И да ли је уопште могао да изостане с обзиром на поставке савремених социолога и културолога о пресудном утицају културе и уметности у формирању нација, националног идентитета и одговарајућег националног културног модела?

Наиме, у књизи *Национални идентитет* угледни енглески социолог и историчар Антони Смит износи тезу да „нацију и национализам не можемо схватити просто као неку идеологију или облик политике већ да их морамо посматрати и као *културне појаве*” (истакла В.М.), односно да се они морају чврсто повезати са националним идентитетом као вишедимензионалним појмом који обухвата „одређен језик, сентимент и симболику.”² А, у стварању и одржању колективног идентитета посебно важну улогу има уметност, пре свега, књижевност. И то није изненађујућа чињеница, јер књижевност се служи заједничким језиком, представама, симболима, она, као и сликарство или музика, може „непосредно или евокативно да реконструише призоре, слике и звуке нације у свој њеној конкретној специфичности и с ’археолошком’ вероватношћу... Ко више од песника, музичара, сликара и вајара може оживети национални идеал и распростраити га у народу?” питао се А. Смит³ наводећи имена познатих уметника, од Да-

² А. Smit, *Uvod, Nacionalni identitet*, prev. S. Đorđević, XX vek, Beograd, 1998, str. 6.

³ Исто, стр. 146-147.

вида и Мицкјевича до Сибелијуса и Јејтса. Повишена експресивна изражајност уметничког дела чинила је националну и идеолошку компоненту пријемчивијом ширем кругу рецепијената.

Ову тезу потврђује низ часописа српске модерне, пре свега *Српски књижевни гласник* и *Босанска вила*. Њихови програмски циљеви нису били усмерени само на стварање поетичког већ, као што ћемо настојати да покажемо, и одговарајућег националног и културног обрасца.

У епохи српске модерне, наиме, радикализује се однос према националној културној и књижевној традицији оличеној у патријархалном друштву. Иако је по својим друштвеним, духовним и стваралачким потенцијалима патријархални модел већ био истрошен, његово урушавање и смена нису били потпуни и дефинитивни. Неки облици патријархалне свести и кодекса опстајали су упоредо са прихватањем новог културног модела, најчешће оличеног у друштвеном и културном обрасцу развијених западноевропских земаља. Либерално-демократске идеје, другачији облици духовности и наглашени индивидуализам новог поетичког модела у непрекидном сучељавању са старим вредностима и обрасцима били су извор напетости и амбиваленце епохе модерне. Ту распетост српске литературе и културе, и то не само у време модерне већ током њеног целокупног развоја, идентификовао је још Станислав Винавер:

„Од почетка наше новије књижевности решава се, хтели ми или не, један основан проблем: како да и наше књижевно подручје постане Европа, у пуном, дубоком смислу те речи. Став према модерној западној култури код наших репрезентативних писаца различан је: једни је одбијају у име старих патријархалних вредности; једни је усвајају али тешка

срца, уз много колебања и застоја; једни је примају до краја, до ропске и празне имитације”⁴.

Модернисти су били не само свесни тог проблема већ су умногоме на тој контраверзи свога и туђег, национално аутохтоног и страног настојали да заснују нову културну и књижевну парадигму. У *Историји нове српске књижевности* Скерлић је управо *Српски књижевни гласник* назначио као успешу синтезу у којој су се уравнотежили поларитети национално – европско:

„То је био први модерни књижевни часопис српски, западњачки по својим књижевним узорима и схватањима, али националан по својим непосредним смеровима и књижевном раду. Књижевно либералан и широм отворен свим талентима и свим књижевним нараштајима, он је имао својих одређених идеја, васпитавао књижевни укус публике, давао образце модерног књижевног стила, и вазда активном књижевном критиком био од знатног утицаја на развој сувремене српске књижевности”⁵.

Имајући у виду Скерлићеву позицију (са Богданом Поповићем) најутицајнијег књижевног арбитра, али и једног од истакнутих националних вођа, часопис у коме је био главни уредник, извесно је, није могао и није хтео да остане само у сфери књижевног утицаја.⁶ Стварање културног обрасца, као

⁴ „Песнички модернизам”, *Критички радови Станислава Винавера*, прир. Павле Зорић, Српска књижевна критика, књ. 15, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад–Београд, 1975, стр. 255.

⁵ *Историја новије српске књижевности*, Рад, Београд, 1953, стр. 426-427.

⁶ Тодор Манојловић је тим поводом писао: „*Српски књижевни гласник* био је, у ствари, покренут као политички орган – што је после и остао, све до краја – а књижевност,

битне претпоставке националног и духовног препорода нације, спадало је несумњиво у *Гласникове* приоритетне задатке.

Већ у програмски интонираном тексту „Књижевни листови” у првом броју *Гласника*, Богдан Поповић је у улози главног уредника назначио друштвену и културну мисију књижевности и њених гласила, те указао на важност прихватања добрих културних образаца. Пошто је сматрао да су „већи народи како својим културним тековинама, тако и својом књижевношћу измакли од нас”, залагао се за преношење и усвајање њихових образаца као узора на које се ваља угледати. Као и остали модернисти није видео опасност у „пресађивању” страних културних и књижевних образаца на национално тло: „Онај који је оригиналан, у њему ће се *'раса'* увек показати, баш зато што он ствара из властитог фонда; и такав ће уметник увек бити националан. А, где нема оригиналности, ту нема уште ничега, ни с образцима ни без образаца”⁷. Преводна литература је управо с тим циљем и добила у *Гласнику* привилеговано место. Говоримо о литератури у ширем смислу, јер је реч не само о преводима књижевних већ и дела из

уметност, поезија служили су му махом као фасада. Али, та фасада била је изграђена тако брижљиво, тако солидно и уједно тако елегантно да је могла, и крај своје најстроже органске повезаности са унутрашњом зградом, да представља за потпуне лаике, нешто независно и аутономно, једну искључиво својој назначеној сврси служећу ствар, једну чисту *l'art pour l'art* креацију” (*Основе и развој модерне поезије*, Зрењанин, 1998, стр. 406).

⁷ „О књижевности”, *Критички радови Богдана Поповића*, Српска књижевна критика, књ. 8, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад–Београд, 1977, стр. 147.

области философије, пре свега моралистичких дела, као и оних из друштвених и природних наука.

Ипак, посредно, стварању културног обрасца Богдан Поповић је више простора посветио у својим естетичким и књижевнотеоријским текстовима „О књижевности” (1894) и „О васпитању укуса” (1895). Поклоник рационалистичке философије и просветитељске идеологије, са високо изграђеним култом форме и лепоте, овај књижевни критичар и теоретичар у пројектовани културни образац у први план ставља духовни живот јединке и подвлачи значај уметничког дела у његовом обогаћењу: „Једно од главних својстава лепе књижевности је *развијање васколике и многостране, моралне и естетичке стране у људским душама*”⁸. По Б. Поповићу, као водич у духовном и моралном животу човека уметност постаје једна од најснажнијих обликотворних снага у савременом друштву и култури. Са нараслим знањем и образовањем она потискује религију и утиче на промену вредносног система модерног друштва и културе.

Извесно је да је то културни образац једног просвећеног естете у коме су избалансиране духовне и социјалне потребе јединке и друштва. То је и један грађански идеал углађености, мере, јасности и логике. Он је оваплоћен у критичким идејама Б. Поповића, у његовој гласовитој *Антологији новије српске лирике* (1911), а посредством *Српског књижевног гласника* постао је и преовлађујући културни модел. Због нормативизма и ауторитативности нашао се доста брзо на удару раних авангардиста, а након Првог светског рата посве је оспораван или је обнављан на новим основама.

⁸ Исто, стр. 57.

Јован Скерлић је оличавао други пол културног и политичког мита о предратном *Гласнику*. Као национални идеолог, са снажније развијенијим осећањем за социјално, имао је другачије схватање књижевности и културе, па се и културни образац који је поставио разликовао од Поповићевог.

Као што је књижевност сматрао интегралним делом општег националног и социокултурног програма, Скерлић је и индивидуалну свест која је у основи модерне уметости, довео у непосредну везу са осећањем за социјално и национално. Независно од тога да ли ћемо овај став тумачити као последицу перманентне критичареве распетости између сопствених књижевнокритичких и социо-политичких идеја, односно као „амбивалентност која се налази у основи Скерлићеве критичке позиције, његовог пројекта модерне српске књижевности, и уопште, модерног српског друштва”⁹ или као израз специфичног критичаревог схватања модерности, односно њеног „проширења” „социјалним симпатијама” и „индивидуалном свешћу о националној заједници и саосећањем са њеном будућом историјом”¹⁰, непобитна је чињеница да су као ретко где национални, политички и културни образац били тако тесно повезани и повремено различито акцентовани.

Скерлић је од француских моралиста и социјалних философа (Ренара, Ренана, Гијоа) прихватио динамичан модел моралног и социјалног ангажмана, па је и претпостављени културни образац укљу-

⁹ Ivan Čolović, „Jovan Skerlić i srpski politički mitovi”, *Zbornik Srbija u modernizacijskim procesima XX veka*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, str. 371

¹⁰ Милан Радуловић, „Модернизам и српска класична критика”, *Класици српског модернизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995, стр. 57.

чивао те вредности. Такође, не би требало занемарити ни јаку просветитељску линију са Доситејем као родоначелником, чије је наслеђе у српској литератури све до 20. века више или мање била присутно и коју ни Јован Скерлић, као и његов претходник Светозар Марковић, нису превидели. Рационализам, критицизам, витализам, национални оптимизам и здравље били су битне одреднице овог тока.

Највећим недостацима постојећег националног и културног модела Скерлић је сматрао „недисциплинованост, недостатак вишег социјалног осећања, стваралачке снаге, способности за систематски истрајан рад”¹¹.

То што су се национални карактер, расно, национални дух нашли у средишту Скерлићевих разматрања, није било необично ни у европским, посебно не у регионалним оквирима. Антони Смит о томе пише: „Најпре се јавља занимање за ’национални карактер’ и за њему нужну слободу развитка. Томе хитно следује појава историзма, у коме се ’национални дух’ објашњава према законитостима властитог историјског развоја. Одатле потичу два културна обрасца. Први, можемо га назвати ’неокласичним’, добија надахнуће од западног рационализма и просвећености, који изван Европе посредују првобитне класичне изворе. Тај западни неокласицизам често је удружен с републиканизмом и његовим врлинама”¹².

¹¹ „Србија, њена култура и њена књижевност”, *Критички радови Јована Скерлића*, Српска књижевна критика, књ.16, прир. П. Палавестра, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1977, стр. 504.

¹² „Intelktualci i nacionalistička kultura”, *Nacionalni identitet*, str. 148.

Нема сумње да је Скерлићев културни образац припадао првом „неокласичном” типу и био у тесној вези са републиканским идејама демократије, слободе и социјалне правде. „Неокласичног” типа је био и културни концепт Богдана Поповића, само што је он, за разлику од Скерлићевог, био мање отворен према идеолошком и социјалном и више се темељио на класичним западним културним и уметничким обрасцима. Но, без обзира на међусобне разлике оба су резултирала једним ауторитативним књижевним обрасцем, који је, како је приметио Тодор Манојловић,¹³ „прозрачавао дух француског класицизма и парнасизма” и идеје рационализма и реализма и који је пресудно утицао на национални књижевни и културни живот с почетка 20. столећа.

На концепт националне културне политике првих деценија 20. века, па и оне у *Гласнику*, у знатној мери су утицала и научна истраживања и културолошке идеје Јована Цвијића, потврђујући поставке теоретичара „новог историцизма” и „културног материјализма” о снажном упливу научне и уметничке елите на формирање друштвене и националне свести. Цвијић је на ту чињеницу непосредно указивао када је писао да: „Она интелигенција која хоће да представља најзрелији плод цивилизације свога народа, мора утицати на његово политичко и социјално развијање, обавештавајући, казујући своја мњења, без икаквих обзира какав ће то утисак направити на професионалне политичаре”¹⁴.

¹³ „Судбина наше поезије у раздобљу између два светска рата”, *Основи и развој модерне поезије*, Изабрана дела Тодора Манојловића, стр. 406.

¹⁴ Видети Предраг Палавестра, „Српска књижевност у југословенској цивилизацији”, *Књижевност – критика идеологије*, Српска књижевна задруга, 1991, стр. 19.

Знаменити научник је географски простор посматрао и као простор културе и пажњу је усмеравао колико на опис и састав земљишта толико и на утврђивање културних појасева, на етнолошка испитивања и изучавање колективне психологије, односно карактерологије. Та истраживања се умногоме поклапају са идејама „етничког историзма” оличеног у потреби да се „разоткрију историјски корени колективних идентитета и унутрашње значење етничких особености у модерном свету”¹⁵. Цвијићевим антропогеографским истраживањима Балканског простора, односно његових културних слојева и њиховог прожимања на ширим јужнословенским просторима, формирана је целовита културолошка свест и оснажена национална културна самосвест. Назначавањем карактеролошких особености становништва појединих региона, створене су националне „менталне мапе”, а постулирањем једног од психолошких типова „динарског” као стожерног, промењен је дотадашњи патријархални, херојски образац, произашао из усмене традиције и пројектован нови, емпиријски заснован, национални културни образац. Научно утемељен уносио је преко потребну рационалну критичку димензију и имао потпору у пракси. Међутим, да би на адекватан начин могао да одговори потребама времена, тај образац је морао бити проширен и обogaћен општеприхваћеним вредностима западноевропског културног модела. Неопходност те трансформације, али и њену унутрашњу амбиваленцу, Цвијић је истакао у уводном тексту бечке *Зоре* (1911)¹⁶:

¹⁵ A. Smit, „Intelektualci i nacionalistička kultura”, *Nacionalni identitet*, str. 148.

¹⁶ „Нова генерација”, *Зора*, 1911, II, 1-2, стр. 1.

„Не само за нас већ и за општу културу била би велика добит када би се тај (српски) народ могао као целина културно развијати. Он би по својој даровитости унео нових елемената у општу светску културу, а то је у крајњем резултату циљ рада и појединца и народа. Али, ради тога он мора себе очувати од свих рђавих туђинских утицаја и нарочито неговати оно што је у њему специфично, самосвојно, *оплемењујући га резултатима страних култура*” (истакла В.М).

Тако је попут Скерлићевог и Цвијићев културни модел претпостављао синтезу аутохтоног и туђег. Тај модел је у великој мери кореспондирао са идејама познатог чешког филозофа и политичара Томаша Масарика о систематичном „ситном раду корак по корак” који поступно мења устаљене навике, облике понашања и вредности и чији је крајњи циљ стварање новог националног културног обрасца.

И етнолошка истраживања Тихомира Ђорђевића оставила су значајног трага на обликовање националног културног програма. Одличан зналац патријархалне културе, Ђорђевић ју је подвргао принципима савременог научног истраживања и у њој откривао неке универзалне законитости културног развоја човечанства. Захваљујући тој врсти истраживања, национална фолклорна традиција је посматрана не само као аутохтони израз једне културе већ и као подручје ширих етничких и културних додира, као део веће јужнословенске, балканске али и опште културне баштине. Прожимања са другим културама, а самим тим и страни утицаји, била су нешто што је српској, као и свакој другој култури, било иманетно.

Несумњиво, Цвијићева и Ђорђевићева истраживања и културолошка мисао проширили су националне културне и уметничке хоризонте и посредно доприносили процесу цивилизацијског изједначава-

ња и интернационализацији књижевности, што је сте била једна од суштинских одредница епохе модерне. „Од тог времена”, како примећује пољски слаvista Јан Вјежбицки, „нестаје осећање дистанце према другим европским књижевностима, модернистички космополитизам доводи до тога да се чешки, словачки, бугарски, хрватски, српски и словеначки писци све слободније крећу по светским путевима духа.”¹⁷

Ипак, врстом и обликом својих истраживања, Цвијић и Ђорђевић били су претежно усмерени према духу и вредностима националног колектива. Њихов рад ишао је у правцу научно-критичког интересовања за „предачко наслеђе”, што је другачији тип културног обрасца но Скерлићев или Поповићев.

У тим настојањима Цвијић и Ђорђевић нису били усамљени. У оквиру српске политичке и културне елите с почетка 20. века за коју се најчешће везује атрибут „ујединитељска”, реализација националне идеје и њено реструктуирање у складу са новим идејним и духовним струјањима и друштвеним потребама сматрано је приоритетним циљем. По томе је ова генерација, како запажају неки савремени историчари – Радос Јбушић¹⁸ и Милић Милићевић¹⁹, више личила на омладинску генерацију 60-тих година 19. века, коју су чинили њихови дедови, него на стра-

¹⁷ Ј. Вјежбицки, „Западнословенске и јужнословенске књижевности”, *Разговор о књижевности*, Народна књига, Београд, 2003, стр. 193.

¹⁸ „Политичке генерације у Србији”, *Српске политичке генерације 1788-1918*, Историјски институт САНУ, Београд, 1994, стр. 27.

¹⁹ „Генерација 1903-1918”, *Српске политичке генерације 1788-1918*, Историјски институт САНУ, Београд, 1994, стр. 118.

начку генерацију 80-тих година, коју су чинили њихови очеви. Научна и културолошка мисао Џвијићева и Ђорђевићева биле су највиши израз тих оштрих настојања и једно од могућих објашњења зашто је у националном културном обрасцу и почетком 20. века колективистички дух задржао истакнуто место. (Овде ваља приметити да је и Скерлићев концепт културног обрасца уважавајући ту тенденцију, такође, фаворизовао нацију на рачун индивидуе).

Насупрот научника, књижевних историчара и критичара, млади песнички нараштај модерниста и раних авангардиста био је ближи идејним и духовним тежњама које су оличавале други тип културног модела, оног који је био преовлађујући у западноевропској култури и литератури почетком 20. столећа. Суштинску разлику у односу на претходни, представља радикално померање ка индивидуалном, субјективном, ка ирационалном и спиритуалном и тај други модел доследно је исказан у тексту Исидоре Секулић „Песници који лажу” објављеном у *Босанској вили* 1911. Овај текст полемички усмерен према Јовану Скерлићу и његовом националном културном и књижевном концепту, јесте нека врста књижевног, али и културног манифеста генерације ране српске аванграде и њених уметничких и духовних преокупација. У њему национално није било одбачено већ на нов начин перципирано. То се најбоље види у Исидорином чланку „Културни национализам”, штампаном у *Новом Србину* Јаше Томића где се списатељица непосредно позабавила питањем националног културног обрасца. И док се на плану естетичких идеја И. Секулић разилазила и са Скерлићем и са Б. Поповићем, када је у питању био национални културни образац, постојале су тачке додира.

Као Б. Поповић, и Исидора је национални културни модел темељила на високо развијеном осећа-

њу за етички исправно и попут Скерлића стално је имала у видокругу националне потребе. У домену националног изразито је акцентовала културну димензију, верујући да национално мора бити „облик чисте, високе културе: културе у најбољем смислу те речи. *Морал, хуманизам, етика, честитост*”²⁰. Постављајући национални проблем као културни, односно видећи у културном напретку темељ народног препорода, ова списатељица је следила доситејевску линије, а то су чинили, свако на свој начин Скерлић и Б. Поповић. Одређујући место ова два књижевна посленика на то је подсећао и С. Јовановић: „Богдан Поповић са својом вером у културу и Јован Скерлић са својим јако наглашеним западњаштвом били су у неку руку такође настављачи Доситеја”²¹.

Исидора Секулић је са *Гласниковим* уредницима делила и уверење о неопходности отварање националне културе према другим културама: „Не помаћи, него дићи треба линију националног нашег живота...Не само из рођеног искуства и народне традиције, него из науке и филозофије целог света треба црпети идеју-силу, идеју-симбол и идеју-култ нашег национализма”²². Ипак, одлучније и са више суптилности од Б. Поповића и Ј. Скерлића опомињала је на доминацију колективистичког духа у националном културном моделу и указивала колико је потребно уложити снаге и воље да би се створио нови културни образац који би нацију оспособио да се успешније ухвати у коштац са савременим изазовима. Управо у време Балканских ратова

²⁰ „Културни национализам”, *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 12, Матица српска, Нови Сад, 1964, стр. 122.

²¹ „Доситеј”, *Културни образац*, Стубови културе, Београд, 2006, стр. 8.

²² Исто, стр. 124.

она је писала: „Национализам није ту само за освајање територија [...] за отпор према силецијама и неправди, него је он за сав живот ту, и за онај већи део живота кад војници поскидају оружје и, осим војничког, имају и свој грађански понос и своју индивидуалну амбицију. А, тај национализам ми још немамо”²³.

У пројектованом Исидорином културном обрасцу, у средишту пажње били су појединац, лична слобода и индивидуалне вредности чиме се ова песникиња приближавала Слободану Јовановићу и његовој тези о преминању колективистичког духа и недостатку целовитог културног обрасца у Срба.

И млади авангардисти око *Босанске виле* након 1908. године, кад су постепено преузели часопис, настојали су да поред новог поетичког модела конципирају и нови културни модел, тим пре што је средином 80-тих година, када је часопис покренут, тежиште било на етнографско-фолклорним и забавно-поучним прилозима. Обновљена редакција са Димитријем Митриновићем на челу претворила је *Босанску вилу* „од провинцијског поучно-забавног породичног и задружног листа у модеран борбени часопис једне књижевне групе, која је захтевала брз, коренит и одлучан заокрет националне културе према најнапреднијим европским и светским токовима”²⁴. *Босанска Вила* је тако постала репрезентант једног новог културног програма и новог облика духовности и њена редакција је то непосредно у програмским чланцима и формулисала: „Ми Срби имамо толико много националних брига, толико смо прите-

²³ Исто, стр. 126.

²⁴ П. Палавестра, „Идеологија и мисија књижевних часописа”, Зборник *Традиционално и модерно у српским часописима*, Институт за књижевност, Београд, 1992, стр. 17.

шњени са неколико страна, толико заостали у култури, да морамо на свим пољима националног рада да радимо најинтензивније и најупорније, свестрано и систематски, да јачамо колико у погледу материјалне и духовне културе, толико и у погледу политичком и националном”²⁵.

Са поимањем књижевног рада „као врло важног за опћи живот и напредак једног народа” и са погледом упртим ка великим западноевропским културама и литературама као узору према коме се треба самерити, пројектовани културни образац стваран и активно пропагиран у кругу око сарајевских часописа *Босанска вила* и *Српска омладина* био је подударан са обрасцем који су *Гласникови* уредници Б. Поповић и Ј. Скерлић предано спроводили у централном часопису српске модерне. Но, ту се аналогije завршавају.

Стављајући у средиште индивидуално, а не колективно духовно и историјско искуство, дајући примат субјективном, спиритуалном и мистичном над рационалним и логичним, млади нараштај је мењао не само поетичку већ, посредством *Гласника* тек успостављену, грађанску културну матрицу. Јасно и недвосмислено његов кредо је био изражен у Митриновићевом програмском тексту „Национално тло и модерност”: „Наше доба карактерише се цртом свога индивидуализма и либерализма, оно је вијек жудње за јачином и пуноћом сопственог, појединачног живота, наша умјетност у основи је умјетност себе, личности, субјективности”²⁶. И не само у уметности

²⁵ Dimitrije Mitrović, „Demokratizacija nauke i filozofije”, *Književnost Mlade Bosne*, прир. Р. Palavestra, Svjetlost, Sarajevo, 1965, стр. 31.

²⁶ „Nacionalno tlo i modernost”, *Književnost Mlade Bosne*, стр. 45.

већ и у другим видовима културног живота у много већој мери је до изражаја дошао субјективизам и настојање да се индивидуални живот афирмише и не сагледава једино у оквиру националне заједнице.

То и јесте била једна од битних контраверзи модерниста: настојање да се успостави баланс између индивидуалног и колективног духа, између личне слободе и потреба националне заједнице, која је, по природи ствари, потискивала субјективно. Мештровићево дело, пре свега Видовдански храм и скулптуре еписких јунака Марка Краљевића, Срђе Злопоглеђе или Милоша Обилића, постали су нека врста парадигме ове бинарне опозиције. У Мештровићевом стваралаштву су млади авангардисти видели „лепоту оданости индивидуалне душе колективној”, њихов „чудесан спој”, који је потицао из „дубине неस्вијести” (Митриновић) и није као код Скерлића или Цвијића представљао доврхуњени израз колективних историјских тежњи нити је био позитивистички обојен.

С друге стране, културни и књижевни образац раних авангардиста блиских *Босанској вили* и либерално-грађански око *Српског књижевног гласника*, видно се разликовао у односу на културни образац који је имао у виду Слободан Јовановић, а који се темељио на класичним хуманистичким вредностима и начелима античких мислилаца.²⁷ Стари хуманисти су се залагали за „облагорођивање појединца” и предност давали интензивној култури у дубину, док су европска грађанско-либерална друштва, чије је идеје прихватила уметничка и научна елита око *Гласника*, акценат стављала на усавршавање дру-

²⁷ О проблему културног обрасца код Слободана Јовановића веома исцрпно пише Данило Баста у књизи *Пет ликова Слободана Јовановића*, Београд, Службени лист, 2004.

штвених институција и предност давала масовном просвећивању, односно екстензивној култури „у ширину”. Стога су Јовановићевом елитистичком културном обрасцу либерално-грађанска настојања умногоме остала туђа или он није био склон да их препозна и прихвати као нови национални културни образац.

Са модернистичким уметничким покољењем Јовановић је могао само на први поглед да подели истоветне тежње за индивидуалном слободом, вредностима и амбицијама. „Наш највећи уметнички идеал није више Антика већ Модерна”²⁸ стајало је у једном од западноевропских манифеста нове уметности крајем осме деценије 19. века. И одиста, поцепаној и удвојеној личности модерног доба био је стран антички идеал самоконтроле, моралног усавршавања и настојања да се постигне равнотежа између појединца и света који га окружује. Тај антагонизам античког и модерног поетичког и културног концепта истиче и Д. Митриновић у раније поменутом програмском чланку „Национално тло и модерност” објављеној у *Босанској вили*: „Данас је модеран онај ко осећа сав овај хаос кључања и врења најпротивнијих, најпарадоксалнијих назора и система, сву ову нервозну, уздрхталу, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне и, можда, изванредно значајне епохе”²⁹.

Извесно је, дакле, да су у српском друштву и култури првих деценија 20. века била присутна настојања да се оформи и афирмише нов национални културни образац. Али, та настојања нису била унисона, каткад су била и дисонатна. Као и код других

²⁸ Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*, München, C. H. Beck, 2004, S. 13.

²⁹ „Nacionalno tlo i modernost”, str. 47.

малих европских народа национална проблематика је остајала вазда актуелна, судбина нације је ишла испред судбине појединца, па се, како то примећује и Јовановић, „и потреба националног обрасца јаче осећала него потреба културног обрасца”³⁰.

Исто тако, смена културних као и поетичких образаца никада није чисто изведена, она укључује и елементе претходног (патријархалног) модела, па тако и колективистичког духа као његове доминате, који ни у новом обрасцу није могао бити посве заобиђен и пренебрегнут.

Ако се томе дода да наведени обрасци нису били целовити, да је тек грађанско-либерални био на путу да у младој грађанској држави постане преовлађујући, а и он се није поклапао са хуманистичким културним обрасцем Слободана Јовановића, јасно је зашто је знаменити правник, историчар, писац и културни посленик замерао српској елити на недостатку националног културног обрасца. Истине ради, Јовановић је тешко могао да открије и у развијеним западноевропским земљама и њиховим културама заокружен и опште прихваћен културни образац. Разлог је био једноставан – нису више постојали целовита слика света, истоветне духовне тежње, морална начела. Политички, идејни, морални, културни и уметнички плурализам постали су суштинска одредница модерног времена.

³⁰ „О културном обрасцу”, *Један прилог за проучавање српског националног карактера*, стр. 39.

(Све)словенска и јужнословенска идеја у српској књижевности почетком 20. века

Андреј Марино, румунски теретичар књижевности, појам модерно је сагледавао „као производ *историје*, њених полазних тачака, њених случајности и ограничења и – свакако – као производ *географије*”¹ (истакла В. М.). Увођење поменутих координата битно је за разумевање и српске модерне. Настала на рубним деловима великих културних система, она је, као и модерна осталих балканских народа, имала одређене типолошке одлике условљене специфичним историјским контекстом, културним очекивањима и геополитичком позицијом. Усвајајући идеје и схватања сувремених западноевропских литература и раскидајући са статичким принципима патријархалне културе, српски модернисти и рани авангардисти нису неопозиво раскидали са националном духовном и културном традицијом.

Уважавање националног, у разним модалитетима и степену, једна је од особености српске, али и других балканских књижевности. Жива национална свест и ослободилачка мисао, који су представљали отпор свему што је у деценији пред Први светски рат долазило са различитих страна, надасве из моћне аустроугарске монархије, били су у високој мери кореспондентни са (све)словенском и јужносло-

¹ А. Marino, „Moderno”, *Moderno, modernizam, modernost*, Narodna knjiga, Beograd, 1997, str. 38.

венском идејом. Национална идеја је, штавише, како је писао истакнути бугарски интелектуалац Стефан Бопчев, постала основа словенске солидарности, афирмативни принцип међусобног општења: „Правилно схваћена, ова идеја је подсекла крила националном шовинизму послужила је као најсигурнији предзнак да се ступи у величанствену зграду словенског братства”².

Национална и јужнословенска идеја имале су бројне присталице у Хрватској, Словенији и Србији као и на територији Војводине и Босне и Херцеговине, где су такође живели делови српског и хрватског народа. Национално и осећање припадности широј заједници јужнословенских народа преплитали су се чинећи неку врсту духовне и културне бране са севера аустроугарским, а са југа турским експанзионистичким настојањима. Царински рат, анексија Босне и Херцеговине, Фридрихов процес у Загребу, наговештавајући германске аспирације према јужним словенским територијама, даље су продубили осећање угрожености и дали нове импулсе овим осећањима и очекивањима. Низ других дешавања попут убиства краља Александра Обреновића у Србији, који је као и његов отац краљ Милан био аустрофилски оријентисан, обарање бана Куена Хердериша и формирање хрватско-српске коалиције у Хрватској, такође су допринели јачању јужнословенске и словенске идеје.

Концепт ближег повезивања словенских народа на Балкану није био нов, он је постојао још од времена Карађорђа и Првог српског устаника; кнез Михаило, а потом и Светозар Марковић и Љубен Каравелов, били су такође ношени идејом о савезу балканских земаља; коначно, почетком 20. века та ми-

² „Словенска идеја”, *Зора*, 1910, I, 8, стр. 346.

сао је стекла своје поборнике у круговима јужно-словенске културне и политичке елита. Највећи поборници те идеје били су угледни јавни радници, научници, књижевници, високошколци. У Србији, поред Јована Цвијића, најдалекосежнији је био утицај Јована Скерлића и Божидача Марковића. О томе уверљива сведочанства је оставила књижевница Паулина Лебл Албала:

„Као борци, као носиоци једне идеологије у то доба (почетком 20 века) највише су се истицали Јован Скерлић и Божидар Марковић. Оно што је Јован Скерлић био за нас ђаке са књижевне групе, то је Божа Марковић био за студенте права: носилац идеје ослобођења и уједињења Словенског југа. Скерлић је на томе послу био свакако даровитији радник, ватренији апостол, који је делао с више одушевљења и вере, и на тај начин више загревао и заносио [...] док се Божа Марковић сав сконцентрисао на национална питања, и тај његови предани рад, продужаван кроз деценије, показује можда пуније, богатије резултате. Тај рад био је сав усмерен у правцу југословенског уједињења и демократских слобода”³.

Јужнословенска идеја, за разлику од свесловенске, поред осећања словенског заједништва и залагања за што интензивније облике културне и економске сарадње, имала је за циљ национално ослобођење и политичко уједињење јужнословенских народа. До Првог светског рата биле су успостављене ближе културне везе између балканских народа: само између 1904. и 1906. одржана су четири словенска скупа у Загребу, Софији и Београду, заједничке сликарске изложбе, бројни концерти и песничке вечери.

³ „Живот у Капетан Мишином зданију”, *Књижевни лист*, 1. новембар, 2005.

Свесловенска идеја или *неославизам*, као појам који је почетком 20. века почео да се користи – представљала је шири, неформалнији оквир словенске сарадње, заједништва и солидарности. Неославизам је био нека врста пандана панславистичким, односно словенофилским идејама 19. века, али са другачијим усмерењем, тежњама и дејством. Прагматичнији, утемељен на принципима реалног и могућег у датим околностима, био је лишен било какве примисли о политичком уједињењу словенских народа и стварању јединствене словенске државе.

Неославизам као облик „културне, интелектуалне и економске заједнице” заступао је Карел Крамарж, чешки посланик у парламенту Аустро-Угарске и као легитимне видове његовог деловања сматрао „савезе научних, уметничких, гимнастичких удружења, размену књижевних производа, оснивање банака, приређивање изложби”⁴.

Покрету су посебно дали нов полет свесловенски скупови одржани у Прагу (1908) и Петрограду (1909) који су наишли на снажан одјек у Србији. Јован Скерлић и Коста Кумануди су се у књижевним часописима младих *Словенском југу* (1909) и потом бечкој *Зори* (1910) не само осврнули на те скупове већ су им они били подстицај да идеју неославизма подигну на програмску разину.

У тексту „Неославизам и југословенство” Скерлић је посебно указивао на дистинкцију између појмова неославизам и панславизам, односно славенофилство, као облике који су анахрони и непримерени духу новог времена : „Први панслависти су проповедали расинску солидарност свију словенских племена, тврдили да ће словенски ум просветити и обновити свет и да ће свежи и млади Словени заме-

⁴ „Словенска идеја”, *Зора*, 1910. I, 2, стр. 60.

нити на позорници историје уморне и остареле Латине и Германе. Сав тај први панславизам био је у основу своје једна романтичарска теорија, без реалне подлоге и без услова за живот... Славенофилство је било израз православног словенства, Руса у првом реду ... Славенофили су проповедали: православлје, самодржавије и сливање свију словенских река у руско море. Мање него романтични панславизам, брутално и назадно славенофилство је имало малог успеха”⁵.

Под приметним Скерлићевим утицајем, слична становишта је изнео и Коста Кумануди у чланку „Неославизам”. Панславизам је и за њега био тек „декламаторски израз узбуђене маште и витешки излив песничке душе из доба фебруарске Револуције 1848”, а „назадно и затуцано” славенофилство „неуспели покушај 60-тих и 70-тих година 19. века да се помоћу светог православља и свемоћног царског самодржавља под своје окриље прикупи и збрати ми цео словенски свет!”⁶

Скерлић и Кумануди неославизам доживљавају као нову идеју примерену националним потребама и захтевима времена: „У наше дане иста идеја поново ускрсава, ево је опет у пуној светлости, али се једва опет може познати – толико је друкчији њен облик, и њен смисао и њен смер. Она је добила име неославизам, као контраст застарелим, напуштеним и умрлим погледима у којима се некад манифестовала”⁷, писао је Кумануди. То промењено схватање Скерлић је још прецизније осветлио. „Неославизам је одстранио сваку мисао о превласти ове или оне

⁵ Зора, 1910, I, 1, стр. 3.

⁶ Зора, 1910, I, 2, стр. 59.

⁷ Исто, стр. 60.

вере, овог или оног племена” и као задатак поставио „аутономију и федерацију свију равноправних племена словенских”⁸. То „федералистичко и демократско устројство” Скерлић је сматрао и суштинском одликом „реалног схватања словенске солидарности”.

Оба аутора, дакле, трезвено приступају идеји неославизма, критички указују на њене границе, недоследности и мањкавости (у то време још непревазиђена руско-пољска спорења, неадекватан одјек анексије Босне и Херцеговине у словенском свету), те потребу чвршћег везивања за јужнословенску, односно југословенску идеју, као реалнију и актуелнуј друштвено-политичкој констелацији примеренију опцију.

Ипак, свесловенско осећање, које је имало дубоке корене у српској култури и литератури, и у новим условима је наишло на плодно тло, ширило се и неретко било ношено матицом утопијских надања и нереалних очекивања.

Популарисању идеје словенског заједништва и солидарности посебно су доприносили српски високошколици који су студирали у Бечу, Прагу или Пешти и били у ближем контакту са студентима из других словенских земаља. Код њих као припадника народа који су били део аустроугарске монархије, али и оних са југоистока Балкана, расла је, са свешћу о националној и духовној самобитности, и спознаја о заједничким етничким и културним коренима словенских народа. Посебно значајан је био утицај Томаша Масарика, прашког професора и једног од главних идеолога словенства. На српске студенте из Босне и Херцеговине, који су припадали југословенској револуционарној омладини, тај утицај је био

⁸ *Зора*, 1910, I, 1, стр. 3.

веома снажан. О томе упечатљиво пише у својим сећањима на студентске дане у Прагу Перо Слијепчевић:

„Г. Масарик је међу нама стекао толики морални ауторитет да се с њим није могло мерити ништа на свету [...] Јасно се осећала масариковска духовна физиономија код прашких ђака; јасно се видела код Хрвата и Словенаца; код многих Срба утицаји су се компликовали, уколико нису долазили од њега но из друге или треће руке. И стари Стојан Новаковић, на пример, опомињао је на нашу нетрпељивост да се држи начела 'просветом – слободи'. А, Јован Цвијић, у истом духу, поткресао је фантазије о месијанству нашега народа, напао заразу литерарну и красноречије, и тражио култ рада. Можда круг сарајевских завереника, међући у свој национализам пуну половину социјализма, није знао колико у тој оријентацији има од Масарика [...] Народно просвећивање, соколство, трезвењаштво, страст за акцијом и мржња на фразу, осорност према цркви уз потребу унутарње религије, свесловенска солидарност, смејање романтици – нема збора, све су те наше пароле биле његове”⁹.

Као припадник младог покољења модерниста и његових поетичких начела, Слијепчевић је веровао да „уметност не може живети само од разума, па ни од религије и етике. Естетска сфера света, засецајући

⁹ „Г. Масарик и предратна омладина”, *Критички радови Пере Слијепчевића*, прир. П. Протић, Српска књижевна критика, књ 16, Матица српска, Институт за књижевност, Нови Сад–Београд, 1983, стр. 399.

И Скерлићеве идеје о трезвеном и стрпљивом раду на решавању националног питања и његова настојања усмерена ка уједињењу јужнословенских народа, ван сумње су били део тог ширег политичког и социокултурног миљеа.

у оне друге, ипак је један посебан свет”, али, с друге стране, он није могао да игнорише чињеницу да уметници не живе и не стварају изван поља друштвене стварности, штавише „остају омађијани клупком њених небројених сила”¹⁰.

Један од облика трансакције тих друштвених сила била је мисао о словенској раси као младој и неистрошеној и афирмација њених стваралачких и моралних потенцијала. Несумњиво да је она имала још једно исходиште, назначено у поменутим Слијепчевићевим сећањима: „Па, ипак, нећу рећи да нам је Г. Масарик испуњавао свима душу. Ми смо долазили из песмарице, од очева ускока, од планине и од мора, а нико нам није могао сасвим ишчуати романтику из главе”¹¹. Том националном романантичарском култу били су придодати култ титанизма и месијанства, карактеристични за европски авангардни нараштај уочи Првог светског рата. Из тог особеног укрштаја никао је национални и социјални патос младих авангардиста.

Отуда се Пери Слијепчевићу и његовом покољењу Масарик чинио „као силни оклопник, сав у мрку гвожђу, соко из наше песмарице, само духовни”¹², као личност која је успела да „упије све сокове своје расе”, те да „како то већ Словен уме, кре-не протв струје, противу тмуше и стихије [...] да обухвати у наручје оно опасно сунце ком је име Истина”¹³.

Митотворачки језик ране српске авангарде дошао је, ипак, највише до изражаја у критичкој ре-

¹⁰ Исто, стр. 400.

¹¹ Исто, стр. 400.

¹² Исто, стр. 448.

¹³ Исто, стр. 446.

цепцији скулпторског опуса Ивана Мештровића. Тако је приказујући велику јесењу изложбу у Венецији, авангардиста Милош Видаковић, Мештровићев Видовдански храм видео као оличење нове југословенске, али и словенске уметности и противставио га већ посусталој уметности Запада: „У тој вароши јесење лепоте и минуциозне украшености, на коју леже умор времена, Мештровић, представник народа који се диже, нов, свеж, снагом својих мишића и понорном величином своје душе, свакако као заглушена лупа, као циновски хук раскида уморну хармонију брижно наслаганих боја и потамнелог злата [...] Огромна тежина, разорна снага укроћена и сложена у исклесане стене, притиска витке грађевине и палаци малих димензија”¹⁴.

Идеја словенства, надасве „словенске душе”, као део романтичарског наслеђа, била је присутна и у другим словенским књижевностима и културама. Научни и путописни текстови чешког слависте Јосифа Холачека вишеструко су потврђивали ту традицију. Вера у виталистичку снагу „словенске душе, чисте и неукаљане” и њено конфронтирање са западноевропском, пре свега са немачком културом, имало је и код Холачека политичку позадину – интенција је била начинити отклон према германским експанзионистичким циљевима спрам словенских народа.

Холачекови путописи кроз Босну и Херцеговину, а особито Црну Гору, дали су повода и за васкрсавање епске слике Црногораца, формиране у путописној прози 18. и 19. века: „Врлине које је Холачек тражио и нашао код црногорског народа беше она слика карактерног Словена, који још непокварен и неоштећен културом, уме за своје идеје и животом

¹⁴ „Изложба у Венецији”, *Народ*, 1914, V, 393.

да плати”, писао је други Чех Јосиф Караска у *Летопису Матице српске*”¹⁵. Холачеково путовање под стакло је бројне чешке писце (Кубу, Винша, Черног, Мареша) да пишу о овој малој, али како се тада доживљавала – хероичкој земљи.

Дакле, упркос настојањима да се идеји словенства, словенске сарадње и узајамне солидарности коначно поставе реални темељи и достижни циљеви, те да се уважи принцип равноправности и самобитности свих словенских народа, знало се повремено склизнути на несигурно и опасно тло нереалних очекивања и захтева. Израз таквих тенденција је и обновљена идеја о стварању заједничког словенског језика, тзв. „словенског есперанта”.

Наиме, приказ А. Фринта у часопису *Slovanski Prehled* подухвата двојице чешких аутора да створе универзални свесловенски језик подстакао је жусту дискусију на станицама *Бранковог кола*. Један од полемичара здружено се залагао за стварање и увођење заједничког словенског језика, који би био коришћен „у знанственој литератури”, али би могао функционисати као службени језик, што би олакшало комуникацију међу словенским народима.¹⁶ Његов опонент у истом часопису сматрао је да „питање афинитета међу словенским народима не стоји у вези са питањем језичког јединства” већ напротив „тежња за одржавањем свога индивидуализма, дабоме и језичког, основна је црта сваког културног народа, па и словенског.”¹⁷

¹⁵ „Чешка литература у новије доба”, *Летопис Матице српске*, 1903, књ 217, 3, стр. 219.

¹⁶ Станко, „Словенски есперанто”, *Бранково коло*, 1913, XIX, 13, стр. 442–443.

¹⁷ М. С. „Словенски есперанто”, *Бранково коло*, 1913, XIX, 10, стр. 375.

Био је то сукоб два различита концепта славенства. Први је био близак интегралистичком пансловенском концепту средине 19. века, а други је био реалнији и сагласно духу времена, пледирао је за идеју словенског културног јединства која би уважила идеју националне самобитности сваког од словенских народа.

Ни славенофилске идеје нису биле, како се веровало, посве одбачене. Утицај руске литературе на српску био је традиционално јак, а руски као језик највећег словенског народа имао је привилеговано место међу словенским језицима. Потврда тих усмерења био је и чланак у бечкој *Зори* о потреби учења руског језика „као првог реалног корак у зближењу словенском” и залагање да се „у новој руској култури љубави и чисте човечности” изнова препозна „гениј руског народа”¹⁸ око кога би се, као стожера, окупиле остале словенске нације.

Стога је у епохи српске модерне тешко говорити о кохерентној и јасно профилисаној идеји словенства, чак и о програмској унисонности појма неославизма. По тврђењу Стефана Бопчева, ни код других словенских народа ствар није другачије стајала, односно није постојао издиференциран став „о самом изразу у којем би се могла исказати практички словенска мисао”; напротив, крајем прве деценије 20. века и даље су била у оптицају „различита политичка, национална, општечовечанска или само културна становишта”¹⁹.

На просторима на којима је живео српски народ издељен различитим државним границама, иде-

¹⁸ Глиша Тадић, „Загребачки српски студенти”, *Зора*, 1910, I, 1, стр. 38.

¹⁹ „Словенска идеја”, *Зора*, 1910, I, 8, стр. 346.

ја словенства се непосредније ослањала на програмски изграђенију и чвршће засновану јужнословенску, посебно југословенску идеју, дифузно се распростирала и била отворена према разноликим идејним, политичким и културним утицајима. На једној страни, она је изражавала свест о припадности одређеној широј етничкој, духовној, културној и језичкој заједници, а на другој је била израз борбених настојања претежно младог нараштаја за национално и друштвено ослобођење и културну еманаципацију.

Преко својих клубова, удружења и гласила највише су се ангажовали и најагилнији су били млади уметници и високошколци као и академска елита. Словенска удружења и клубови постојали су како у Москви, Петровграду, Одеси, Прагу, Бечу и Трсту, тако и у Љубљани, Загребу, Софији и Београду. Свесловенске прославе и свечаности, изложбе, словенске вечери и беседе, соколски слетови, као неки од бројних облика афирмације словенске идеје и међусловенских веза, такође су неговани у српским културним центрима.

Ипак, часописи младих постали су главни расадници и популаризатори словенске и јужнословенске идеје. О једном од њих, о *Словенском југу* као изузетно значајној културној и друштвеној чиници, писала је Паулина Лебл Албала: „Лист који је Марковић покренуо и коме је био уредник *Словенски југ*, био је наше Јеванђеље, које смо заједно с листом *Пиемонтом* будно пратили, неизоставно читали напајали се идејама проповеданим у њима”²⁰.

У програмском тексту „Реалност наше идеје”, уредништво *Словенског југа* изнело је свој концепт

²⁰ „Живот у Капетан Мишином зданију”, *Књижевни лист*, 2005, 1. новембар, стр. 4.

словенства и направило дистинкцију од „наивног поетског доба” овог покрета и његовог „некадашњег романтизма”. Приврженост идеји словенског повезивања и сарадње требало је реализовати средствима примеренијим актуелном тренутку и констелацији политичких снага: „Ми смо генерација сита немоћних декларација о Великосрпству, Великохрватству, Великој Бугарској и Великој Словеначкој. Ми видимо поједине људе и странке у њиховим земаљама како се заносе тим идејама, где у време навале 80 милиона Немаца на Исток, са народима економски слабир, неписменим, малобројним, хоће да оснивају царства краткотрајне сумњиве вредности, Звонимира, Симеуна, Душана. Ми се боримо против тога и – ми смо фантасте, идеолози, људи који иду за утопијама, а ти људи су реални и практични”²¹.

Покренут као гласило Клуба великошколске радикалне омладине, лист је наставио своје излагање као орган грађанског клуба и читаонице „Словенски југ”. Као његов претеча на јужнословенском простору може се сматрати словеначки *Југ* (1901), који је излазио у Бечу и чији је уредник био Фрањо Дерганц.

Политичка и културна збивања на јужнословенским просторима заузимала су средишње место у *Словенском југу*, али су исто тако праћена и политичка и културна дешавања у другим словенским земаљама. У читаоници клуба могла се наћи периодика из разних словенских центара, у које је и лист био дистрибуиран. О изразитој словенској оријентацији часописа сведочи и податак да је у њему било више прилога јужнословенских писаца (И. Вазов, К. Христов, И. Пелин, Т. Кужев, П. Славејков, О. Жупан-

²¹ „Реалност наше идеје”, *Словенски југ*, 1910, VII, 1, стр. 1.

чич, И. Цанкар, А. Ашкерц, Кете, В. Назор, Д. Домјанић, Љ. Визнер, Ј. Козарац, Ј. Лесковар, К. Балски, Јеретов, Р. Николић) но прилога српских аутора.

Краће време 1909. године један од уредника *Словенског југа* био је Јован Дучић. Он је посветио неколико афирмативних приказа баш јужнословенским писцима. Као и сви модернисти – естетa и поклоник књижевне форме, писао је о песницима који су му поетички били блиски: о Домјанићу, Жупанчићу и Славејкову. Није при том пропустио прилику да, смештајући их у локални књижевни контекст, укаже на иновативност њихова песничка поступка и њихову усаглашеност са модерним европским уметничким струјањима и на отпор тамошњим старијим песничким школама, те да и у српској књижевности пронађе аналогију таквим поетичким променама.²² Извесно је да су ови текстови носили призив „дискретног књижевног манифеста“²³.

²² „У Хрватској су”, пише Дучић, „Домјанић и песници модерне успели да пођу правцем којим се пошло на страни, потражили су у себи нове и дотле незабележене емоције” и успели да „то кажу новим фигурама и никад неупотребљеним речима” („Драгутин Домјанић”, *Словенски југ*, 1909, VI, 7). Слично је било и са Жупанчићем „који је ишао за модернизовањем књижевног укуса и подизањем књижевног говора на степен на ком стоје стране литературе” („Отон Жупанчић”, *Словенски југ*, 1910, VII, 23) као и са Славејковим „који је унео у литературу Бугарске књижевни критеријум какав постоји у европским литературама” и чије су „поетичке идеје нове и многобројне” („Пенчо Славејков”, *Словенски југ*, 1912, IX, 123).

²³ Видети, Иво Тартаља, „*Словенски југ 1909-1912*”, *Традиционално и модерно у српским часописима 1895-1914*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1992, стр. 44-49.

Поред Дучићеве добре упућености у књижевна збивања на словенском југу, приметна је и отвореност према елементима националних традиција (фолклорни мотиви код Назора, Жупанчича, Вазова) и уважавања специфичне мисије литературе у духовном и друштвеном животу. Управо је о Ивану Вазову, као песничком пандану Пенча Славејкова, модерниста Дучић писао као о „оцу духовног живота свог народа”, „поети своје расе” који је „васпитавао неколико генерација”.²⁴ Податак да је текст писан 1912. године, у предвечерје Балканских и Првог светског рата, сведочи како историјски и географски моменат имају знатног удела у формирању књижевно-критичких, али и поетичких ставова.

Слична паралела намеће се и када су у питању чланци Исидоре Секулић у *Словенском југу*. Док је у *Српском књижевном гласнику* доследно објављивала интелектуалистичку прозу, у *Босанској вили* улазила у општар полемички спор са Скерлићевим националним прагматизмом, у *Словенском југу* и *Новом Србину* она се оглашавала као национално ангажован стваралац. Њени чланци попут „Ирци и национализам. Опомена нама Србима, „Видовданска идеја”, „Ми и стварност”, „Народна част”, „Култ силе”, „Шта ја видим”, „Културни национализам”, били су посредно у вези са темом словенства и јужнословенском идејом националног ослобођења и уједињења.

Култ рада и општег народног напретка, посебно апострофиран код Исидоре,²⁵ представљао је и

²⁴ „Пенчо Славејков”, *Словенски југ*, 1912, IX, 123.

²⁵ „Осим рада од кога живимо и лично се издржавамо, сваки треба да потегне за точак општег народног посла... Љубав према раду за опште добро треба да постане код нас не уверење него вера, вера која ће заменити братске и племенске везе”. („Ми и стварност”, *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 12, стр. 52)

битан део Масарикове културне политике као и Цвијићеве и Скерлићеве националне идеологије. Тако је, посредно, „рад на ползу народа”, који је императивно поставио још Доситеј, на нов начин обнављан и код српских модерниста.

Ослободилачка мисао у спрези са оном о уједињењу словенских народа на Балкану, друга је стожерно место Исидориних чланака у *Словенском југу*. Патос словенско расног и видовданске идеје приближивали су је песничком покољењу револуционарне омладине и њиховој емфатичкој експресионистичкој реторици.²⁶

Есеј, као жанровска новина у часописима младих стваралца, на одређен начин изражавао је потребу обједињавања лирског и субјективног са социјалном и националном компонентом. Такви су, примера ради, есеји Димитрија Митриновића о Мештровићу у *Словенском југу*²⁷, а сличног типа су и текстови који су о овом скулптору објављивани у *Босанској вили*, али и у *Звезди* (1912) и *Српском књижевном гласнику*. Такође, прослава шездесетогодишњице живота Томаша Масарика била је у *Сло-*

²⁶ „Ми нисмо само потомци Душана и Марка, ми смо деца голог и непросвећеног народа, који се због душевна мрака грехом и дивљаштвом коље. Видовдан нека не буде само дан парастоса, него нека буде дан рођења и обнове велике и живе идеје; идеје која ће од нас начинити бедеме што не падају; идеје која ће нас наврстати у један ланац да љубављу и културном снагом стегнемо и загрлимо седам разуђених делова нашег народног тела.” („Видовданска идеја”, Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 12, стр. 49)

²⁷ Видети И. Тартаља, „Словенски југ 1909-1912”, *Традиционално и модерно у српским часописима 1895-1914*, стр. 47.

венском југу пропраћена снажним реторичким патосом.²⁸

Наглашен спој друштвеног и политичког активизма и модерних књижевних струјања карактеристичан је и за други омладински књижевни часопис *Зору*, која је 1910. покренута у Бечу као гласило Српског академског друштва „Зора”, да би током две године излажења завршила као гласило хрватске, словеначке и српске национално-радикалне омладине. Ово гласило мењало је место излажења – Праг, Загреб, Љубљана, Београд. Тај податак убедљиво илуструје словенску, односно југословенску оријентацију часописа. Идеја културног, духовног и политичког повезивања простора на коме су живели јужнословенски народи чинила је окосницу уређивачке политике, њој су били подређени бројни чланци посвећени политичким, економским и националним питањима српског и других јужнословенских народа, али и књижевни прилози. Програмски текстови Пере Слијепчевића, Димитрија Митриновића или Луке Смодлаке, недвосмислено указују на тесну повезаност књижевних и ванкњижевних система.

У Слијепчевићевом чланку „Ми и модерна”, који име назнаке књижевног манифеста, непосредно се читује та врста прожимања: *„Дакле, у принципу Модерна је демократскија од старијих струја, и само префињеност уметничких средстава и супстрата осјећања даје јој онај одлучни знак аристократске отмености [...] Модерно време је широкогрудо и либерално [...] оно има у темељу здраве и солидне*

²⁸ О њој се писало као о „прослави истине над лажи, прослави правде над неправдом, прослави светлости над мраком”. (Божа Марковић, „Томаш Масарик”, *Словенски југ*, 1910, IX, 9, 56)

и етички снажне принципе”, односно: „модерни уметник има више одгојну него забавну задаћу”²⁹.

Извесно, овај концепт уметности је непосредно залазио у сферу друштвене збиље: с једне стране, значио је отпор културним, економским и политичким интересима Аустроугарске у чијим границама је живео велики део словенских народа, а с друге стране био је усаглашен са доминатним културним и политичким стремљењима сопственог националног колектива. Потврда томе су и програмски чланци водећих политичких, научних и културних ауторитети на јужнословенским просторима – Стојана Новаковића, Милана Решетара, Франа Супила уз раније поменуте Јована Цвијића и Јована Скерлић. У њима је књижевни рад новог песничког покољења виђен тек као један од начина обликовања и усмеравања друштвене свести нације и појединца.

Та врста увида у историјски миље помаже да се прати и разуме зашто се у часопису објављују углавном родољубиве и социјалне песме Милана Ракића, Алексе Шантића, Мирка Королије, Владимира Назора, Аугуста Цесарца, Проке Јовкића уз почетничке песме Луке Јукића, младог атентатора на хрватског краљевског намесника Славка Цуваја.³⁰ Из те перспективе ни кратковечност часописа није изненађујућа. Уочи Балканских и Првог светског рата, политичка анагажованост часописа била је дестабилизирајући фактор за велику империју у чијем су саставу били јужнословенски народи.

²⁹ П. Слијепчевић, „Модерна и ми”, *Критички радови Пете Слијепчевића*, стр. 41 и 49.

³⁰ Љиљана Маринковић, „Традиционално и модерно у књижевним прилозима у часопису *Зора*”. *Традиционално и модерно у српским часописима модерне 1895-1914*, стр. 155-159.

И у *Босанској вили*, која је крајем прве деценије 20. века под уредништвом Димитрија Митриновића постала српско авангардно гласило младих, поетички радикализам је имао пандан у политичком и социјалном. Они су се међусобно преплитали и надопуњавали, изражавајући и обликујући нове облике духовности и поимање социјалне и политичке реалности. Југословенски програм окупљања словенских народа на Балкану био је једна од водећих идеја уређивачке политике часописа и посве усклађен са концептом националног културног и друштвеног препорода српског народа и његовог укључивања у актуелне духовне и идејне токове епохе.

Словенска идеја се, такође, јављала као афирмативни принцип националне и расне самосвести, али и као особен вид пробијања уских националних међа и отварања према ширим словенским као и европским културним хоризонтима.

Идеја словенства и вере у историјску и духовну блискост словенских, посебно јужнословенских народа, нашла је своје место и била популарисана не само у часописима младих стваралаца већ и у другим значајним српским књижевним часописима. Поред заједничких скупова, гостовања позоришних трупа, изложби, књижевних приказа, преводјења дела словенских писаца било је основни облик међусобног упознавања и сарадње. У Нушићевој *Звезди* или *Бранковом колу* почетком друге деценије 20. века отварају се рубрике или доносе избори превода чешких, пољских, словачких или бугарских песника. Поједини бројеви *Босанске виле* или Веселиновићеве *Звезде* били су посвећени руским класицима Пушкину и Љермонтову, а пуно су преводјени Толстој и Чехов, чија су прозна дела заокупљала пажњу српског књижевног мњења не

само због естетичких вредности већ и моралних ставова њихових аутора. Иако превасходно окренут француској књижевности и централни часопис српске модерне – *Српски књижевни гласник*, објављивао је преводе из словенских књижевности, поред руске посебно из пољске и бугарске (Александра Маћејовског, Хенрика Сјенкевича, Елизе Ожешкове, Болеслава Пруса, Стефана Жеромског, Владислава Рејмонта, Христe Ботева, Ивана Вазова, Петка Тодорова, Пенча Славејкова).

У основи свесловенска или неославистичка идеја представљала је модификовани облик „словенске узајамности”. Она није имала политичку конотацију славенофилске или замах панславистичке идеје, али је поседовала свест о заједничким етничким и духовним коренима и у културној традицији и указивала на оно што је за међусобну сарадњу и културни развој словенских земаља могло бити подстицајно.

За разлику од ње, јужнословенска идеја укључивала је и облике политичког (савез, федерација балканских народа), а не само културног јединства, била је динамичнија и снажнијег интензитета, јер је реч о суседним народима – Словенцима, Хрватима, Бугарима, Србима, Црногорцима, Бошњацима.

Практичну реализацију доживела је само југословенска идеја, о којој је овде тек успут било речи. По завршетку Првог светског рата створена је заједничка југословенска заједница, у чијим темељима је несумњиво била уграђена ослободилачка, демократска и ујединитељска мисао и предратних књижевних посленика, показујући како уметнички чин није само израз историјске збиље већ и њен активни судеоник. Часопис *Књижевни југ*, покренут у Загребу још док рат није био окончан, и који је наставио са излажењем у Београду, био је међу првим значајним

књижевним гласилима нове међуратне епохе. И, такође, један од респектабилних чинилаца новог културног, али и политичког живота у новој југословенској држави.

Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе

Границе и основне одлике епохе српског модернизма

Модерна у српској књижевности, као и у другим јужнословенским књижевностима, везује се за сам крај 19. и почетак 20. века, а у годинама уочи Првог светског рата може се говорити о весницима авангарде. То је епоха убрзаног књижевног развоја и радикалних поетичких промена. Подизање вредносних критеријума, развој критичке мисли, усавршавање књижевне форме и технике, артизам и субјективизам показатељи су сазревања и отварања националне књижевности према савременим европским духовним струјањима и уметничким покретима. Утицај експресионистичких и футуристичких идеја почетком друге декаде били су већ знаци да српска литература први пут у новијој историји успоставља синхронизитет са развијеним европским књижевностима.

Ипак, попут других јужнословенских књижевности и српска књижевност епохе модерне има своје особености у односу на западноевропске књижевности. То су, поред специфичности малих књижевности које карактерише културни и књижевни дисконтинуитет, још и отворено национално и државно питање које се и те како рефлектује на духовну и стваралачку климу епохе.

Стварање самосталне државе 1878. ојачало је националну самосвест и дало снажне импулсе напорима за ослобађање делова српског народа у Старој Србији, Војводини Босни и Херцеговини, који нису били интегрисани у новостворену државу. Упоредо са националном јачала је и јужнословенска идеја, а у њеној реализација Србија је преузела пијемонтску улогу. Анексиона криза 1908, те Балкански ратови (1912-1913), који за Србе нису имали само националнослободилачки већ и симболички значај (освећење Косова), само су оснажили ове тенденције. Њихов епилог било је стварање Југославије након Првог светског рата и распада Хабсбуршке монархије у чијем су саставу били јужнословенски народи који су ушли у састав нове државе.

Шири друштвено-политички контекст разјашњава не само наглашено присуство националног момента у процесу модернизације српске књижевности већ импликује и одговарајући – патријархални социокултурни образац са чврсто структурираним друштвеним, духовним и моралним вредностима. У његовој основи је сеоска задруга, ауторитет вође и старешине породице, колективистичка свест у оквиру које је строго кодификован однос јединке према заједници, систем етичких норми и обичајног права који се безусловно морају следити. Смањени простор индивидуалних слобода у патријархалном свету надомешћује се интегративном снагом породице и заједнице и привидно непомућеним осећањем животне извесности и оптимизма произашлог из уверења да су традиционалне вредности најбољи одговор на изазове историје и времена – и за националну заједницу и за породицу, и да стога морају бити сачувани у неизмењеном облику.

Свој уметнички најпотпунији израз патријархални поглед на свет добио је у народној епици, код Његоша и Марка Миљанова.

Добар зналац народне поезије, Станислав Винавер, писао је: „Српски народ створио је самом себи, легендом кичму историје и обавио је оним крепким мишићима десетерца, који су га могли бранити и држати [...] Српски народ оваплотио је себе, зарад отпора, у народну песму [...] Јунак је, преко стихова песме, преко гусала, у вези, у општењу са целим народом [...] Он је беочуг племенске педагогије. Његов лични живот је варка. Он живи као скуп неодољивих, разговетно изражених, за све случајеве предвиђених, народних императива”¹.

Српски романтизам је у великој мери ослоњен на фолклорно наслеђе, на дух епског и његову етику, на фолклорну лексику и фразеологију, али се индивидуалистичким тежњама поетског субјекта и удаљава од њега.

Књижевност српског реализма, с обзиром на превагу друштвено-социјалног, а не као у романтизму националног аспекта стварности, своја фабуларна исходишта и наративне облике налази у народној приповеци, тако да се у раној фази српског реализма може говорити о фолклоризацији српске прозе, а у потоњој о њеном преобликовању.

„У првој фази”, како запажа Душан Иванић, „доминира етнографска грађа, примарни фолклорни извори – описи обреда, обичаја, записи прича, бајки – свега онога што је сачувано у живој ријечи и памћењу (Вук Караџић, Вук Врчевић). У другој фази афирмише се ауторска стилизација у духу народног

¹ „Језичке могућности”, *Критички радови Станислава Винавера*, прир. П. Зорић, Српска књижевна критика, књ. 15, Нови Сад – Београд, 1975, стр. 72, 78.

приповедања (о обичајима, обредима, легенде, бајке и сл.) [...] Следећа фаза је већ самостална ауторска, стилско–сижејна обрада фолклорних приповједних мотива (Стефан Митров Љубиша, делимично Јован Грчић Миленко, Милован Глишић, Јанко Веселиновић, Симо Матавуљ). У текстовима ових последњих фолклорни мотиви су маскирани као животно–свакодневни, заузимајући у разгранатој причи мјесто фабуларног језгра. Процес морфолошке преобразбе довршава се на једној страни у имитацији усмене комуникативне ситуације (*сказ*), а на другој у поступку приповедања умножавањем и фабуларизацијом дијалошког тока (Глишић, Веселиновић)”².

Епоху модерне карактерише стварање нове културне и књижевне парадигме и другачији однос према националној патријархалној традицији и њеним стваралачким облицима: на једној страни уочава се снажније удаљавање од ње, а на другој посредно присуство и имплементација у различитим видовима. Последица тог стања био је својеврстан дуализам српске културе и уметности и унутар њих циркулација опречних идеја и стилских праваца.

Ту амбивалентну позицију српског модернизма, његову перманентну укљештеност између савремених европских струјања и националне аутохтоности, веома је добро дијагностиковао, такође, Винавер. Појам *модернизам* он је проширио на целу новију српску књижевност: „Кад се говори о нашим модерностима од Симе Милутиновића Сарајлије и Вука Караџића до данас треба имати у виду и уже задатке. Остајући модерни у ширем светском и животном

² „Ка моделу фолклорног приповједања у српској умјетничкој прози”, *Књижевност и језик*, 1998, XLVI, бр. 3, стр. 45.

смислу они имају да представљају модерни дух код нас, под нашим околностима. Ти задаци траже од њих тако рећи већи подвиг модернизма но на Западу, искренији модернизам и доследнији”³.

На размеђи два века, кад почиње српска модерна, национални културни образац и патријархални поглед на свет у великом су раскораку са облицима нове духовности и модерном уметношћу као изразом те духовности. Колективистичка свест, целовитост личности и њених поступака примерени епском моделу живота, били су неспојиви са хипертрофираним индивидуализмом, а душевни немир, страх и стрепња модерног уметника посве супротни херојском оптимизму и витализму патријархалног човека. Кад је млади песник Милош Видаковић утврдио да је „епско приповедање прошло и да је данас лично. И другим лицима даје се своја садржина [...] Данас се нема него самога себе, данас се тапка у себи”⁴, то је била потврда да је дошло до промене културне и уметничке парадигме. Национални естетски идеал је доведен у питање и отворен је процес превредновања фолклорне традиције и културе и то не само у књижевности већ и у музичком и ликовном стваралаштву.

³ „Песнички модернизам”, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 258.

⁴ „Сапутници Исидоре Секулић” *Писци као критичари пре Првог светског рата*, прир. П. Протић, Српска књижевна критика књ.12, Нови Сад – Београд, 1979, стр. 492.

Фолклорно у процесу модернизације музичке и ликовне уметности

Један од утемељивача модерне српске музике – Стеван Христић, објавио је у часопису *Звезда* 1912. године текст програмског карактера „О националној музици”. То је пледоаје за другачији приступ националној музичкој баштини и одбрана нових стваралачких идеја и принципа. Иако „национални дух” није пренебрегао ни у својој расправи ни у свом музичком опусу (*Охридска Легенда*), Христић је „локалној боји” и фолклорној музичкој фрази претпоставио „чисто уметничке услове и мерила”: „Оно што је национално”, писао је млади композитор, „мора бити урађено инстинктивно. Све друго је поза, и то бесмислена и неукусна поза вашарских лакрдијаша”⁵.

Истичући како се „национална уметност мора створити а не снимити”, Христић је посегао за актуелним примерима из других области стваралаштва – Мештровићева пластика и Војновићеве драме биле су отелотворење тог новог естетичког идеала који није лишен националне боје, али се не заснива на пуким импровизацијама и баналним имитацијама „на народну”: „Косовски храм г. Мештровића без икаквих ’мотива’ и византизма или драме г. И. Војновића без општинских кметова, пандура, извештачених ачења, сеоских дијалога, циганских песама, севдалинских уздисања, зулумћарења, пијанчења и лумповања, у уметничком смислу много су српскији од свију наших ’комада из народног живота са певањем”⁶.

Како је проблем превазилажења фолклорног у музици био озбиљан потврђује и прекор, такође, мла-

⁵ „О националној музици”, *Звезда*, 1912, I, 5, стр. 316.

⁶ Исто стр. 316.

дог композитора Петра Коњовића упућен Исидору Бајићу. Примећујући да Бајић у хорским композицијама на стихове Милорада Петровића – Сељанчице није отишао „даље од баналних понављања и имитације народних мотива”, Коњовић га упућује на „две класично чисте композиције Стевана Мокрањца („Козар” и „ХИ Руковет”))” из којих треба да научи како се обрађује народни мотив и уопште вокални став⁷.

Или супротан пример. Неговање „националног духа” у музици и често ослањање на његове фолклорне облике (чији су уметнички врхунци Мокрањац и Јосип Маринковић) отежавало је рецепцију модерних уметничких струјања у српској музици. Јован Зорко, декларативно поборник „модерног музичког духа”, поред похвала Христићевом ораторијуму *Васкрсење*, упозоравао је да „стране утицаје ваља више избегавати и подстицаје тражити првенствено у нашој националној музици”⁸.

Полемика Стевана Христића и Милоја Милојевића поводом *Васкрсења* попримила је изразито оштар облик⁹. У улози музичког критичара утицајног *Српског књижевног гласника*, Милојевић је замерио Христићу да је „неоригиналан”, односно да је много научио од аутора *Тоске* и *Мадам Батерфлај*, а да је занемарио могућности „наше оригиналне, велике и богате народне музике”. Јер, по Мило-

⁷ „Савез српских певачких друштава и његово прво музичко издање”, *Летопис Матице српске* 1913, св. 291, 3, стр. 94.

⁸ *Звезда*, 1912, I, 8, стр. 557.

⁹ Катарина Томашевић, „Рецепција ораторијума *Васкрсење* Ст. Христића као антиципирање централног полемичког спора српске музике између два светска рата” (у рукопису).

јевићу, „српски композитор је само онај који интелигентно обрађује елементе своје народне музике”¹⁰.

Одговор у часопису *Дело* младог композитора *Гласниковом* критичару (као и поменути текст у *Звезди*) полемичко-програмског је карактера и далекосежан је по импликацијама: „Начин који проповеда г. Милојевић, нагиње колективизму [...] Начин креације припада лично, субјективно аутору. Овај други задржава се на индивидуализму. Овај први начин је примитивнији и ми смо га у нашој музици имали [...] 'Нама не треба пентатонике и егзотике', али 'мени треба'. Да, то 'мени треба', то је оно због чега се нешто баш на извештан начин ствара. Ја не знам примера да је ма које уметничко дело поникло из 'нама треба'”¹¹.

Христићева јасна и одсечна опредељеност за дух индивидуализма насупрот духу колективизма, суштинска је одредница његове модерности и у потпуности се поклапа са поетичким постулатима српских песника модерне, а у сликарству са модернистичким идејама Надежде Петровић.

Поларизација између традиционалног и модерног карактерише и развој српског сликарства с почетка 20. века. Две тенденције – национална са стилском доминантом академског реализма (Паја Јовановић, Урош Предић, Стеван Тодоровић) и европска са својом модерном и авангардом – од импресионизма до фовизма, кубизма и експресионизма (чији је несумњиво најбољи репрезентант Надежда Петровић), обележили су токове српске ликовне уметности.

¹⁰ „Васкрсење”, библијска поема у два дела, речи Д. Илића, музика од С. Христића, *Српски књижевни гласник*, 1912, XXVIII, 11, стр. 862-868.

¹¹ Види напомену 9.

Ако се као репери узму две значајне Југословенске изложбе – Прва 1904. године и Четврта 1912. године, обе одржане у Београду са сличним идејно-политичким и формалним обележјима, види се како је за непуну деценију део српских, али и словеначких и хрватских уметника, направио радикалан заокрет и закорачио у модерне, а делом и у авангардне европске токове.

Профет српске модерне – Надежда Петровић у време Прве југословенске изложбе била је још захваћена општом климом патриотизма, те је о Паји Јовановићу писала као о „круни српске уметности” и стајала задивљена пред његовом „историјском сликовницом осветљеном спољним ефектима импресионизма”¹². Након Четврте југословенске изложбе, и на студиама у Минхену и Паризу стеченог увида у модерне европске уметничке токове, српска сликарка је у сасвим новом светлу сагледала негдашње националне величине, посве одбацила њихов уметнички проседе и снажно истакла идеју индивидуализма, личног темперамента и изражајну снагу боје. Попут М. Видаковића и Н. Петровић била је уверена да се „уметник сам у себи тражи”, а да је уметност „најсуптилнији производ душе, ума и срца уметникова”¹³.

Став и глас Надежде Петровић више нису били усамљени; млади сликарски нараштај (Бранко Поповић, Моша Пијаде, Јеролим Мише, Коста Страјнић) ју је подржавао. Поводом Четврте југословенске изложбе Ј. Мише је написао у *Звезди* опширан приказ чије су уводне речи имале снагу манифеста: „Осећа се да смо на прагу нове културне периоде.

¹² Катарина Амброзић, *Надежда Петровић*, Београд, 1978, стр. 211.

¹³ „Са Четврте југословенске изложбе”, *Босанска вила*, 1912, XXVI, 13-14, стр. 276.

Раскрстимо са традицијама, јер су их сви сити. Мишљења која су доминирала већином душа умиру и нови, изабрани наследници, успињу се на престо”¹⁴.

Било би нетачно тврдити да су нова схватања однела превагу, а модернизам постао стилска доминанта епохе. Напротив, академски реализам је заузимао и даље средишње место, а модернистичка струјања су се пробијала са рубних делова. Слике Надежде Петровић традиционалистичка критика и већи део публике одгојен на академизму тешко су могли да прихвате.

Однос према „националном духу” и усменој традицији била је значајна вододелница између „старијих” и „нових”. Иако најзначајнији представник новог, Надежда Петровић није оспоравала важност те традиције као стваралачки подстицајне за савремену уметност, она је само није прихватала као готов уметнички образац. Напротив, сматрала је да „ову просту уметност треба усавршити, образовати, створити од ње *националну* уметност”¹⁵ и да су зато потребни „велики таленти и генијални духови”. Као и млади српски књижевни нараштај, такав таленат и дух видела је Надежда у пластици хрватског уметника Ивана Мештровића:

„Иван Мештровић је симбол народног ослобођења и уједињења, сјајни расни биланс скулптурне моћи српског народа [...] Његова дела говоре као векови који сабијају у себе историјске догађаје [...] Са Микелађеловом снагом погледа и схватања природе и облика посматра Мештровић обичне снаге човековог тела и психичка расположења, само што Ме-

¹⁴ „Четврта југословенска изложба”, *Звезда*, 1912, I, 11, стр. 700.

¹⁵ „Хрватска јубиларна изложба”, *Дело*, 1905, XI, 35, стр. 406.

штровић иде много даље, јер уноси страсти, уноси националну религију, својој пластици даје чисто индивидуалну основу са својим особеним погледима на естетичку страну пластичке уметности, често потпуно ослобођен од класицизма”¹⁶.

Индивидуално и расно као раскид са класичним облицима и епском традицијом битни су у овој Надеждиној оцени¹⁷.

Елементи новог естетичког идеала заснованог на експресији израза присутни су и на Надеждиным сликама. „Расно и национално” проговорити ће пре свега из колористичке снаге завичајних пејсажа, манастира и старих градова („Ресник”, „Призрен”, „Везиров мост”, „Божури”, „Грачаница”) и кроз ликове српских сељака, чобана, војника. Инспирацију за нека од својих дела за Римску изложбу она ће потражити и у епским јунацима (Марко Краљевић). Али, „сведеност облика и пренаглашени колорит који је Надеждином експресионистичком темпераменту био једини адекватан медији да изрази свој занос и узбуђење народном епиком”¹⁸, били су пресмели за конзервативан укус српског уметничког жирија и слике су биле одбијене.

Стога, када је велика сликарка писала: „Уметност права и истинита мора бити *национална уметност* и поред свих интернационалних основа које јој се постављају при њеном стварању”¹⁹, то није значило да се појам „национално” може изједначити са

¹⁶ „Четврта југословенска изложба”, *Босанска вила*, 1912, XXVI, 11-12, стр. 179-180.

¹⁷ Слично је и писао Јеролим Мише: „Мештровић је срж, он је излив читаве наше елементарне силне душевне и физичке снаге; он даје морал нашој националној култури; он је синтеза нашег живота у његовим најзначајнијим линијама”.

¹⁸ Катарина Амброзић, *Надежда Петровић*, стр. 349.

фолклорним и народним. Снагом персоналности и унутрашњим осећањем уметник је национални спецификум преобликовао или растакао стварајући нову целину. У националном се трагало за универзалним и за древним, а не за култом племена, колективистичким облицима мишљења и његовим вредносним обрасцима. Ове тежње ће умногоме обележити поетичку мисао међуратних уметника и најпотпунији израз добити у делима Раска Петровића, Станислава Винавера и Мочила Настасијевића.

Књижевнокритичке идеје модернизма и усмено и патријархално наслеђе

У односу на ликовно и музичко стваралаштво, модернизацијски процеси су у српској књижевности почетком 20. века највише одмакли. Критичке идеје Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића, као и нови песнички гласови Војислава Илића, Јована Дучића и Милана Ракића, омогућили су и у тематском и у формално-стилском погледу обнову националне књижевности, њен раст и расцветавање. Брзо сустизање и мешање више песничких генерација и њихово отварање према различитим европским струјањима и поетичким концептима, суштински су одредили епоху српске модерне. Отуд и разлике у односу српских модерниста према националној традицији, њеним облицима и вредностима.

За наша истраживања од посебне важности су *Српски књижевни гласник* као стожерни часопис

¹⁹ „Четврта југословенска изложба”, *Босанска вила*, 1912, XXVI, 11-12, стр. 199.

српске модерне и његови уредници Богдан Поповић и Јован Скерлић, чије су критичке идеје, научни и културни рад, дали печат епохи.

Гласник и његови уредници, као и предратни модернисти, тежећи свеколикој обнови српске књижевности, тражили су узор и обрасце у западноевропским књижевностима, а не у националној књижевној баштини, посебно не оној која им је претходила или оној која се ослањала на фолклорно наслеђе.

„Реч европски”, писао је Бранко Лазаревић, „чула се сваки час”²⁰, истицана су „европска мерила”, указивало на „европски дух”, говорило о „Европејцима и европском покољењу”. И *Гласник* је важио за „европски часопис”. Иако су се разликовали по идејним и естетичким назорима, *Гласникови* уредници Богдан Поповић и Јован Скерлић били су сагласни у општим погледима на развој националне књижевности. „Европеизација” је за њих значила превладавање провинцијалних оквира и духовних видика, подизање естетског и формалног нивоа српске књижевности и њено приближавање европским културним стандардима.

Са тананим осећањем за уметничко, Богдан Поповић је посебно држао до складности форме, чисте и јасне песничке експресије, а као рационалиста веровао је у њену просветитељску мисију. Поклоник лепоте настојао је да изради своју теорију о лепом и попут класициста, мислио да је могућа објективна валоризација уметничког дела. Отуда, национално у његовом вредносном систему није било од примарног значаја.

Јован Скерлић је, пак, вредност и функцију књижевности сагледавао у оквиру једног широког наци-

²⁰ „После двадесет година”, *Српски књижевни гласник*, н.с. 1934, XXL, 2, стр. 133.

онално-социокултурног програма. Због значаја које има појам национално у његовим књижевним идејама и специфичног односа према патријархалним вредностима, он у овој врсти истраживања завређује посебну пажњу.

Скерлић није могао да прихвати национални културни модел заснован на патријархалним начелима, обичајним нормама и већ петрифицираним фолклорним облицима. Окренут будућности и прожет духом Гијоова витализма, он је негирао „праосновне, чврсте и просте принципе” патријархална живота, не сматрајући их темељима „но гвозденим обручем што свакога стеже и убија”. „Духовној извесности и моралној законитости” патријархалног друштва он је претпоставио демократско друштво слободних личности и неспутаног активизма у коме би „уметност могла да постане религија будућности, велики идеал човечанства сједињеног у општем култу лепоте”²¹. Колективистичком свешћу и вредностима патријархално је било супротстављено модерном духу индивидуализма и новим социјалним идејама. Поборнике и присталице патријархалне културе Скерлић је стога видео као противнике свеколиког напретка и као своје опоненте. Родоначелнику модерне српске критике, европски образованом Љубомиру Недићу, замерао је што је „волео нашу патријархалну прошлост и величао наше претке” и, не мање, што је био суздржан према демократији и њеним вредностима²².

²¹ „Уништење естетике и демократизација уметности”, *Критички радови Јована Скерлића*, прир. П. Палавистра, Српска књижевна критика, књ. 9, 1977, Нови Сад – Београд, стр. 75.

²² „У том традиционализму”, пише Скерлић, „лежи једна чудновата и тешко објашњива црта Недићева духа. Он који је био човек критичког духа, интелектуални индивиду-

И у проповедној прози Л. Лазаревића као и у критичким идејама Љ. Недића, Скерлић је откривао духовне противуречности: „Код Лазаревића, који је почео преводима из Чернишевског, који се са страшћу бавио природним наукама, који је године провео на ведром и паметном Западу, и који што је врло важно, није био незналица и ограничен човек, код њега тако уске, сиромашне и немодерне идеје зачуђавају, и каткад, то треба отворено рећи – и запрепашћују”²³.

Лазаревићу је Скерлић супротставио Бору Станковића, умногоме стога што је враћански писац критички проговорио „о несносној и понижавајућој патријархалној тиранији” и што је „устао против тог тврдог, душеубилачког моралног апсолутизма, тог тешког и страшног робовања моралним догмама и нашао је плахе и болне и патетичне речи протеста за слободан, за срећан живот јединке која хоће да живи и цвета”²⁴.

У сличном контексту може се тумачити и Скерлићево уважавање Ракића и Дучића. Код ових модерниста Скерлића је привлачила више формална страна њихове поезије, утанчан језик и мајсторство версификације, а мање нов песнички сензибилитет. У тим спољашњим одликама, како је то луцидно запазио Миодраг Протић, „Скерлић је видео један знак европеизације наше књижевности, њено одвајање од

алиста првога реда, човек који је презирао гомилу – био је поклоник традиција које нису ништа друго до мишљења ишчезлих гомила и прошлости, која је сва у одрицању индивидуализма и слободе у области духа” („Љубомир Недић”, *Критички радови Јован Скерлића*, стр. 372.)

²³ „Лаза Лазаревић”, *Критички радови Јована Скерлића*, стр. 343.

²⁴ Исто стр. 344.

сеоске и маловарошке балканске примитивности и њеног све приснијег везивања за Запад које је било у духу и идејама његова просветитељства²⁵.

Истовремено, Скерлић је уметност сматрао изразом националног бића и његове духовне самосвести и био је дубоко убеђен да они морају бити очувани као темељ и реперне тачке националног живота и стваралаштва: „Та срчана и бунтовна [српска] раса, створена неком врстом револуционарне селекције, има својих врло добрих особина. Жива, слободољубива, поносита, жедна независности, способна за велики полет у часовима прегнућа, она је у свој нови живот, и државни и културни, унела све своје добре стране.”²⁶

Расно, патријархално и „национални дух” су тако за Скерлића носили истовремено један позитиван и један негативан предзнак. Јер, мада близак грађанским рационалистичким и демократским идејама, Скерлић је био дубоко прожет и етосом патријархалне заједнице и народне поезије. О том двојству, карактеристичном за прелазне периоде, пише веома добро Скерлићев вршњак и пријатељ Милан Грол: „У Јовану Скерлићу, који се јавља у магновењу, на самом измаку 19-тог века, толико је репрезентативних црта тога доба, да се он изразит књижевни и социјални реалист духовним жилама преплиће дубоко уназад у предромантизам и даље чак у патријархални примитивизам. Његова благонаклоност према полуфолклорној сировини неколиких писаца, насупрот безобзирности према артизму, декадентству и песимизму писаца од талента, не може се објаснити само личним укусом, јер је његова књи-

²⁵ „Сима Пандуровић”, *Песме*, Београд, 1964, стр. 22.

²⁶ „Србија, њена култура и њена књижевности”, *Босанска вила*, 1910, XXV, 3-5, стр. 34.

жевна култура била велика; не може се схватити ни као социјално доктринарство, јер је он имао разумевања и за смеле пустолове, кад би под њиховим подвизима осетио напон расе”²⁷.

Теорија расе и средине, умногоме преузета од Тена, код Скерлића је повремено добијала романтичарску ауру и била је у раскораку са његовим оспоравањем националне митологија и њене фолклорне реторике.

Позитивиста и заступник реалистичке естетике, Јован Скерлић је заправо изражавао културне потребе „оног грађанског слоја чијим је идејним и духовним хоризонтима одговарао тек започети процес модернизације националне културе као поступност сазревања и раста, а не као квалитативни скок и револуционарна промена у систему вредности на које се друштво још није било навикло”²⁸. Национални идеолог и моралиста, сав посвећен идеји националног напретка и здравља, високо постулирајући појмове искрености, јасности и смисла, најмоћнији критичар српске модерне, нашао се тако у опозиту према новим европским духовним и књижевним токовима као и према поетичким струјањима у националној литератури које су биле у сагласју са тим европским токовима.

Скерлић је песништво европске декаденце доживљавао као „опасну књижевну заразу”, „као отровну гљиву на трулежи старог стабла” и тврдио како је на Западу тај правац већ прецвао и прошао. Кад је ту „књижевну заразу” препознао у другој и трећој

²⁷ „Јован Скерлић”, *Из предратне Србије*, Београд, 1939, стр. 124.

²⁸ Predrag Palavestra, „Isidora Sekulić i rana srpska avantgarda”, *Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti*, Београд, 1979, стр. 25.

генерацији српских модерниста (код Диса, Пандуровића, И. Секулић, Срезејевића), он јој се жестоко супротставио. Осетио је добро да су дела младих стваралаца израз кризе духовности и унутрашњег расцепа личности и да она прете не само да унесу несклад у националну литературу већ и да могу да угрозе рационалистички грађански свет и нов поредак који се тек обликовао. Умеренији модернизацијски ход Дучића или Ракића, Скерлић је још могао да прихвати, али не и радикализам ране авангарде у чијим је делима дошло до потпуне дисторзије уметничког субјекта и распада слике света засноване на рацију. У име тог националног и етичког прагматизма Скерлић је одступницу потражио у друштвено и уметнички већ анахроним облицима. То најбоље потврђују оспоравање *Сапутника* Исидоре Секулић и похвала неоромантичарској приповедној прози Милице Јанковић. Док је о прози И. Секулић писао као о „цвећу никлом из мастионице”, гневно критиковао њену „књижевну егзотику, симболизам идеја, атрофију осећања, парализу воље” и налазио у њој „нешто заморно и болешљиво”²⁹, у *Исповестима* М. Јанковић је налазио да има „нечег српског, националног и домаћег. И то не српског са београдског корзоа, но српског што подсећа на оне мале варошице наше, чији бели зидови и црвени кровови вире из великих ораха и дудова [...] где су зидови покривени везовима вредних девојака, са хладовитим собама заливеним мирисом црвених јабука и жутих дуња [...] У тим малограђанским кућама наше провинције породица још није празна реч. Ту се још зна радити, волети и трпети [...] Снобовима, онима који су сада пронашли Оскара Вајлда, изгледаће све то старински наивно и смешно. И ова књига није за снобове и

²⁹ „Две женске књиге”, *Писци и књиге*, књ. 5, стр. 288.

цинике. Њу ће читати оне сироте младе девојке које милионарски живе у својим чистим сновима и племенитим илузијама”³⁰.

Скерлић – западњак и демократа, који устаје против мита о патријархалној култури и моралу и иронично говори о „онима који декламују ’против трулог Запада и с усхићењем „говоре о некој српској и словенској култури””³¹, опирајући се песимистичком и корозивном духу новог, уводи и афирмише модификоване облике патријархалне културе и морала. Више но анахронизам, Скерлићеви суд и став били су огледало актуелног социокултурног тренутка српског друштва.

Ту дихотомичност српске политичке и културне елите истицао је и Слободан Јовановић: „Први наши нараштаји који су се школовали на страни и познали Запад, били су успели да само упола прекину са патријархалном средином у којој су поникли. Западњаци умом, они су срцем остајали везани за патријархални живот и осећали за њим као неку чежњу”³². Ни двадесетих година 20. века, пишући о новим тенденцијама у развоју српског романа, Исидора Секулић није могла а да се, не без горке ироније, осврне на спору промену наслеђеног културног и менталног обрасца: „О, провинција је тај Београд, и то национална провинција, јер још тако страшно много хиљада жена живи у њему по азијски и на ударање дланова служе своје синове, прву генерацију

³⁰ Исто стр. 288.

³¹ „Школовање на страни”, *Фелџони, скице, говори*, стр. 66.

³² „Љубомир Недић”, *Критика у Скерлићево доба*, прир. Д. Витошевић, Српска књижевна критика, књ. 10, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, стр. 281.

првог нашег господства. И тако страшно много хиљада људи је у њему који, са својим старим косматим снагама чувају Београд од оне европске тривијалности”³³.

Ипак, два важна момента не треба пренебрегнути – да, како је писао Адријан Марино, „сваки модернизам на свету има неку садржинску и национално специфичну димензију коју треба пажљиво анализирати”³⁴, и да „нема модерног интегралног духа без неког учешћа традиције у ма ком виду”³⁵. У том смислу ни српска књижевна модерна не представља изузетак. Прожимање, али и оштро сукобљавање старог и новог, непрекидна сегментација и асимилација елемената старог, обележили су и српску књижевност и културу првих деценија 20. века. Поетичка настојања и књижевно стваралаштво најмлађег покољења српских модерниста то, такође, потврђују.

Нараштај југословенске револуционе омладине, чији је главни идеолог био Димитрије Митриновић, попут Скерлића, сматрао је обнову националног духа културе и уметности првостепеним естетичким и етичким задатком. Али, свој национални активизам, овај нараштај је успео да измири са новим уметничким тежњама. Идеја ослобођења и уједињења свих југословенских народа за њега није била само основа револуционарног покрета већ и облик уметничког авангардизма.

Летимичан поглед на наслове и садржај њихових књижевнотеоријских и публицистичких списа сведочи да је одређење према „националном духу”

³³ „Око нашег романа”, *Српски књижевни гласник*, н.с. 1922, XV, св. V, стр. 356.

³⁴ „Moderno”, *Moderno, modernizam, modernost*, Београд, 1977, стр. 38.

³⁵ Исто, стр. 75.

и патријархалној традицији било за њих од суштинског значаја. Димитрије Митриновић пише о „Националном тлу и модерности”, Данило Илић о „Нашем национализму”, Пера Слијепчевић о „Народној драми” и „Модерна и ми” ...

У том погледу парадигматичан је Митриновићев програмски текст „Национално тло и модерност” (1908). Иако аутор настоји да покаже како појам „народно” није у опреци са појмом „модерно”, односно да „модернизација нашег друштва и наше књижевности није пораз нашег народа, наше индивидуалности и наших националних идеала”³⁶, ипак је афирмација духа модерне довела у питање баш магистрални ток националне књижевности — од Змаја до писаца фолклорног реализма (Веселиновића, Сремца, Адамова). „Укопаност” у национално тло и колективистичку свест били су брана песничком индивидуализму и субјективизму као иманетним одредницама модерне. Отуда је као уредник *Босанске виле* Митриновић повремено осећао потребу да јасно разграничи сферу националног политичког од књижевног рада и упозори на опасност која произилази из такве спреге: „Не смије се мислити да је књижевност само онда национална кад представља једну важну страну опћег националног живота. Збацивши вриједност уметничке личности и умјетничких амбиција, *Босанска вила* неће бити књижевни лист ако њено србовање убије њену књижевност”³⁷

У поступку превредновања националне традиције Митриновић ће, попут неких других српских модерниста (Стефановића, Винавера), извући једну

³⁶ „Nacionalno tlo i modernost”, *Književnost Mlade Bosne*, knj. 2, Priredio Predrag Palavestra, Sarajevo, 1965, str. 42.

³⁷ „Za naš rad”, *Književnost Mlade Bosne*, knj. 2, str. 38.

другу песничку вертикалу која иде од Његоша преко Лазе Костића до Ива Војновића, јер у њој патријархално и национално није однело превагу и спутало индивидуално и лично.

Нов однос према националној баштини и фолклорној традицији успоставља и Перо Слијепчевић у свом, не мање програмски интонираном, тексту за бечку *Зору* „Модерна и ми” (1910). Иако је склон да у „народној традицији” и „народној психологији и темпераменту” види „величајну базу” нове српске књижевности, „далеко је од тог да по примјеру оних из 60-тих година показује на наше народне пјесме као једини узор”³⁸. „Бити тачан и вјеран идеји унутра” и бити одан „непорочној техници”, назнака су нових поетичких идеала, другачијих од оних који су обележили српску књижевност романтизма и реализма.

Најмлађа песничка генерација модерниста, која је већ добро закорачила у авангарду, нов поетички идеал и оваплоћење националних тежњи нашла је у делу Ивана Мештровића.

Мештровићев Косовски храм (чија је макета била изложена у српском павиљону на Римској изложби 1911.) и скулптуре Милоша Обилића, Срђе Злопоглеђе или Марка Краљевића монументалном декоративношћу, унурашњом снагом и симболичком били су оличење духовне климе и националног полета у годинама пре и после Балканских ратова. Доносили су нову експресију и енергију и постали својеврсна застава младих како у сликарству и музици тако и у литератури.

„Права национална свест је нашла свог тумача у исполинској појави Мештровића, који не значи само наш уметнички изражај него први поклич, први

³⁸ *Критички радови Пере Слијепчевића*, 1983, стр. 52.

позив на борбу, први ударац”³⁹, писао је Милош Видаковић у *Српској омладини* 1912. И Митриновић, присталица Кандинског и групе „Плави јахач”, као национални борац и поборник југословенства, видео је, такође, у Мештровићу могућност афирмације националног идеала на новим основама. Мештровићева скулптура је за њега значила „давање другог језика истом садржају, превођење наше националне душе из безличне (тј. колективне) поезије у индивидуалну скулптуру”⁴⁰. Ако се пажљиво следи Митриновићева даља аргументација, његово истицање „естетике експресија” насупрот „естетике декорације”, значај „морално лепог” и Душе у уметности, убеђење да стварање „провире из дубоко несвесног”, види се како се обликује нов поетички образац унутар кога је национално доведено у везу са расним („неистрошена млада словенска раса”) и представљало једну од одлика српске, али и европске авангардне уметности.

Извесно, процес „европеизације” и модернизација српске књижевности био је скопчан са честим контроверзама око поимања „националног духа” и његовог епског супстрата. Полемика Станислава Винавера и Божидача Пурића 1912. заострила је и на књижевнотеоријском плану тај проблем и указала на њега као на један од темељних проблема српске модерне.

Мада није био против „европеизације”, Пурић је у свом тексту „О национализму у нашој књижевности”⁴¹ стао у одбрану аутохтоности националне литературе и културе. Признајући да национални естет-

³⁹ „Na početku dela”, *Književnost Mlade Bosne*, knj. 2, str. 10.

⁴⁰ „Иван Мештровић”, *Босанска вила*, 1911, IX, 9, стр. 130.

⁴¹ *Штампа*, 1912, XI, 251.

ски идеал није статична већ динамичка категорија, залагао се да у процесу његове трансформације, ипак, остану сачуване специфичности националног духа и културе.

Винавер, чији је отклон према традиционалним естетичким и етичким формама мишљења и понашање био најрадикалнији, остао је бескомпромисан и када је била у питању могућност коришћења фолклорног наслеђа и његових тематско-мотивских и језичко-стилских облика. У расправи „О народној уметности”⁴², он прави дистинкцију између појмова „народско” и „народно” и та дистинкција садржи вредносни суд. „Народски је правац један вештачки, неискрен правац, једна мајсторија и вештина”, док је „народни правац” израз „душе народа, његове духовности, даровитости и генијалности”. „Народска” уметност је дидактичка, пропагандна и она је ниже врсте, а „народна” уметност је лишена утилитарних, ванкњижевних циљева (ту Винавер види Вука) и она припада „вишој врсти” уметности. Захтев за повратак у национални духовни простор и његове обрасце – а на то Винавер указује у свом „Тријалогу о народној уметности”, враћање је „народском”, а не „народном” и стога је контрапродуктивно: „Мислим да се у данашње доба може бити народан само уз припомоћ страних, туђих ненародних облика. Оно што је од народног بلاга исказано у народским облицима све је већ изречено, потрошено, не може се лепше, ни јаче, ни непосредније дати”⁴³.

⁴² *Штампа*, 1912, XI, 254.

⁴³ „Тријалог о народној уметности”, *Штампа*, 1912, XI, 242.

У складу са својим авангардним поетичким стремљењима, Винавер је нов естетички концепт откривао у непрекидним променама и експериментима, у разградњи, а не у преузимању како фолклорних тако и оних, од Скерлића и Богдана Поповића, тек успостављених уметничких образаца и мерила⁴⁴. Чврсто убеђен да „европејисати се морамо”, Винавер је националним и локалним вредностима претпоставио опште и универзалне, односно пут ка модерни видео је не кроз афирмацију већ кроз негацију традиције. Њен фолклорни облик, као најокошталији и најмање подложен променама, нашао се стога међу првим на удару⁴⁵.

На сличним позицијама као и Винавер, подједнако доследан и одлучан у одбрани стваралачког индивидуализма пред приматом „националног” и „народног” духа био је и Светислав Стефановић⁴⁶. Пре Винавера и круга младих авангардиста око Митри-

⁴⁴ Види Гојко Тешић, „Пародијско/критичко-дијалошки-теоријски списи Трајка Ђирића”, Зборник *Традиционално и модерно у српским књижевним часописима на почетку века*, Београд, 1992, стр. 204-241.

⁴⁵ О онима који су узор тражили у усменом стваралаштву Винавер је иронично писао: „Они су папагаји. Они су Вукови слепци који певају јуначке песме без разумевања, преко реда, не знајући шта певају, изостављајући, с погрешним изговором, кварећи што је лепо, крпећи појмове, аутоматски и то као један стари вергл, коме су се зупца покварила, а плоче излизале”. („Тријалог о народној уметности”, *Штампа*, 1912, XI, 242).

⁴⁶ О Стефановићевим критичким назорима писали су у новије време више Зденка Петковић / *Критичке идеје Светислава Стефановића*, Београд, 1999) и Станиша Тутњевећ („Часопис *Зора*”, стр. 57-109; „Мала Библиотека и њен *Пријеглед*”, стр. 111-188, *Мостарски књижевни круг*, Београд, 2001).

новића, овај песник и критичар је на самом почетку 20. века направио отклон према националној фолклорној традицији, а првог међу песницима, који је сматран њеним доследним следбеником – Бранка Радичевића оспорио. Штавише, овај раномрли романтичар, који је стекао култно место у националној књижевности, Стефановићу је био пример уметнички непродуктивног односа према усменом наслеђу и културном моделу унутар кога је он функционисао. Бранкова поезија је, по Стефановићу, „плитка” и „детињаста”, имитација је народне „душе”, а не њен стваралачки израз: „За кога Бранко познаје душу народну, тај не може разумети Његоша, ни генијалне огледе Лазе Костића да драматиче неке *специфичне српске народне пјесме*... У Бранку је можда само једна страна тога (народног) духа: *национална мисао у шалајском облику*”⁴⁷.

Као и Митриновић⁴⁸, и Стефановић је разлоге застоју развоја модерне српске приповедне прозе тражио и налазио у њеној претежној ослоњености на националну усмену традицију: „Велики број наших приповедака, пре је од етнографског значаја, него од уметничког” и стога „разумљив само Србима”⁴⁹. И касније када су модерна (Б. Станковић, В. Милићевић, М. Ускоковић), а потом и авангардна проза (И. Секулић, С. Винавер) постали реалне чињенице

⁴⁷ „Каквом мјером”, *Зора*, 1901, VI, 1, стр. 22.

⁴⁸ „Врло велика већина наших приповједача нису умјетници него етнографи посебне неке врсте, скупљачи народних умотворина, и у оном што они највише могу да дају, то је тачно приказано оно што је специфично, локално, небитно на једном Србину...” („Nacionalno tlo i modernost”, *Književnost Mlade Bosne*, knj. 2, str. 44).

⁴⁹ С. Стефановић, „Рефлексије у своје време”, *Пријеглед мале библиотеке*, 1904, III, 15, стр. 4.

у српском књижевном животу, Стефановић их је пре-видео. У обрачуна са критичком доминантом, коју су оличавали *Гласникови* уредници Ј. Скерлић и браћа Поповић, приповедну прозу је С. Стефановић видео као ретроградни део националне литературе и зато-чеником скученог критичког поимања националног: „Поводећи се, можда, за рђавим саветима критике [...] наша модерна приповетка отишла је корак уна-зад, она се вратила сва у нашу примитивну средину и одбацила са себе све европејство [...] Критика јој је у томе повлађивала, она је чак примала њене ан-тикултурне проповеди, и на место 'нове вере' кул-турног човечанства стављена су 'стара еванђеља' примитивних варавара”⁵⁰.

Извесно је да овако заоштрено поларизовање националног и европског културног и поетичког обрасца происходи из програмско-полемиких на-мера и има за циљ да афирмише модерни уметнич-ки концепт и његов вредносни систем. И национал-на традиција, сагледана у том новом кључу, била је редеоинисна: њене лучоноше уместо Вука, Бранка, Змаја или Војислава Илића – постали су Доситеј, Са-рајлија, Његош и Лаза Костић.

У којој мери је у епохи српске модерне при кон-ституисању нове поетичке парадигме било непре-кидно присутно суочавање са националним насле-ђем и вредностима патријархалне културе, потврђу-ју и случајеви Симе Пандуровића и Исидоре Секу-лић. Ово двоје српских модерниста су се, сагласно сувременим европским духовним и уметничким струјањима, у песничкој пракси посве „еманципо-вали” од „националног духа” и његовог епског слоја. Међутим, потиснут у песничком, проблем национал-

⁵⁰ „Неколико општих напомена”, *Босанска вила*, 1912, XXVII, 4, стр. 49.

ног и расног је „изронио” у њиховом критичком, односно публицистичком дискурсу.

Пандуровић је обнову националне књижевности с почетка 20. века директно довео у везу са упознавањем модерних европских литература: „Отворена су врата утицајима страних литература и наша поезија је постала оно што свака добра књижевност мора бити: модерна (спиритуалнија, садржајнија и дубља) у најбољем и најтипичнијем смислу те речи”⁵¹.

Међутим, овај песник смрти и распадања, чији нихилизам Скерлић није могао да прихвати, упозоравао је и да је „нагло асимиловање резултата модерне уметности имало и извесног деструктивног утицаја на нашу литературу”⁵².

Јачи но страх од конфузије, коју бројни, а различити страни утицаји могу да изазову у националној књижевности, био је онај од губљења аутохтоности и ишчезавања националног специфика. Пандуровић је две супротстављене опције: етноцентричну (националну) и индивидуалистичку (западњачку), премостио њиховим укрштајем: модерна уметност је морала бити „интегрална и национална”, тј. подразумевала је „национализовање асимиллованих страних елемената и утицаја”⁵³.

⁵¹ „Свет. Стефановић, *Сунце из сенке*”, *Звезда*, 1912, I, 16, стр. 1015.

⁵² „Без програма”, *Босанска вила*, 1911, XXVI, 19, стр. 290.

⁵³ „Модернизам у књижевности”, *Босанска вила*, 1912, XXVII, 17, стр. 233.

На сличан начин, овај проблем је разрешио и младобосанац Димитрије Митриновић: „Страни утицаји треба да буду национализовани, модифицирани према нашим силама и приликама и од страног треба уносити само оно што је довољно космополитско, опће, да би се код нас могло добро и природно сродити с нашом народном душом”. („*Nacionalno tlo i modernost*”, *Književnost Mlade Bosne*, knj. 2, стр. 45.).

Исидора Секулић, која је са Винавером отишла најдаље у разградњи традиционалног прозног модела, а са Дисом најскупље платила своју стваралачку иновативност, била је национално веома ангажована. Као и највећи део српске интелектуалне елите, и она је у годинама Балканских ратова и пробуђених великих националних ишчекивања писала о неопходности свеопштег народног прегнућа и ефикасности националног рада. Не случајно, своје публицистичке чланке („Видовданска идеја”, „Ми и стварност”, „Онима који трпе”, „Народна част”, „Културни национализам”) објављивала је у гласилима са снажном националном нотом: *Словенском југу, Новом Србину, Српском гласу...* И док се приповедном и путописном прозом (*Сапутници, Писма из Норвешке*), као и својим критичким оценама („Песници који лажу”), нашла насупрот Скерлићу, у публицистици је умногоме била на трагу великог критичара.

Па ипак, као личност модерног сензибилитета, Исидора Секулић није пропустила да, агитујући за националну ствар, не укаже на анахроност неких општих места у националној митологији и на њихов лош учинак у култури и литератури. „Ми још немамо ни једне модерне велике идеје. Наша слава је давно битисала, и осим поноса у срцу и косовске епопеје на уснама ничег реалног нам није оставила”⁵⁴, пише она у чланку „Видовданска идеја”. Отуд и јасни критички тонови: „Будна ја и жива наша свест, али је као и сва наша традиција и историја трома и конзервативна, сапета у ћурдије и доламе и притиснута челенкама и калпацима, па у ово журно и бурно време не уме да скочи и полети, не уме да стигне и притекне”⁵⁵.

⁵⁴ *Словенски југ*, 1911, VIII, 25, стр. 193.

⁵⁵ Исто

Временом је однос према „националном духу” и „народној души” изгубио полемички набој и постао више ствар академског расправљања. То потврђује критичкотеоријска студија Бранка Лазаревића „О ’националном тлу’ у уметности” објављена у крфском *Забавнику*. На крају рата 1918. године негдашњи Скерлићев ученик је и тоном расправе и оценама показао да је створена нова песничка самосвест са другачијим редоследом вредности. Народна култура и усмена књижевност маркиране су као неоспорне вредности, али се према њима није требало одмеравати – ни настављати их нити оспоравати.

„Наша народна поезија”, пише Лазаревић, „углавном је општечовечанска: човек као такав, општи човек са свим својим основним карактеристикама, бије из сваког њеног стиха [...] Оно што њу чини расном, то је само ’локална боја’, просторна и временска, костим, обичаји и нарави, имена и места; иначе по основним уметничким карактеристикама она је, као и Омирова *народна* поезија, као и индијска и друге, општа и људска: народна је душа у њој општа душа”⁵⁶.

Вреднујући народну поезију Лазаревић, дакле, није у „националном тлу” већ у универзалном видеу њену значењску и вредносну доминанту; сматрао је да „захватање” са њених „живих, свежих и јаких извора”, чак и код највећих – Бранка и Његоша или Дучића и Ракића, у уметничком смислу није еквивалентно народној поезији. И то није критички прекор већ више назнака нове духовности и другачијих поетичких узуса. Лазаревић то илуструје на песничком делу Дучића и Ракића: „Дучић и Ракић сјајни латински мајстори успели су, да пођу од ње

⁵⁶ „О ’националном тлу’ у уметности”, *Забавник*, 1918, II, 10, стр.14.

(народне поезије) и сретнувши се са латинством да извајају сјајне и блиставе сонете иза којих лежи више једна 'нова душа', узнемирена и танана на начин времена у коме смо него ли онај 'опште народски' дух који бије из народних умотворина"⁵⁷.

Између националне традиције и постулата модерности успостављена је тако краткотрајна и крхка равнотежа. Већ са послератном генерацијом авангардиста, она ће бити поремећена, али не у смислу одбацивања фолклорног наслеђа већ другачијег односа према тој грађи.

Песнички модернизам у магнетном пољу косовског мита

„Модерни елеменат, баш зато што следи након неке старе етапе, тежи да се отцепи, да се одвоји, да се раздвоји од ове [...] Ето, зашто модерно не може бити ништа друго него 'критичко' и 'револуционарно' у уметности и животу, негативистичко и брутално по позиву"⁵⁸, пише у својој књизи о модернизму Адријан Марино. Програмски модерно више инклинира дисконтинуитету, али га у чистом облику не може да оствари. Наиме, увођење нових књижевних поступака, тематско–мотивских јединица, жанровских облика, не иде мимо преузимања и асимиловања старих елемената присутних у општој или националној књижевној традицији. Овај поступак је супротан сепарацији и у функцији је успостављања континуалности. Тај противуречни процес изразитији је у књижевној пракси него у теоријско–критичким текстовима.

⁵⁷ Исто

⁵⁸ „Moderno”, *Modernizam, moderna modernost*, str. 54.

Добар пример за то пружа транспозиција српске средњовековне прошлости и косовског предања у песништву српске модерне. Наиме, у борби за национални духовни преображај, млади ствараоци су управо у косовском миту потражили свој песнички симбол и мистичку снагу трајања. Поетизација средњовековне прошлости, култ косовских јунака, трагика жртве и иначе имају важно место у колективном памћењу српског народа, у његовој усменој, али и писаној књижевности – од Орфелина, Стерије и Његоша до романтичарских песника. Тај део традиција није одбачен ни у епохи модерне.

Још код Војислава Илића, зачетника српског песничког модернизма, култ средњег века и косовско предање појављују се као песнички мотиви („На Вардару”, „Косовски соколови”, „Муратово Тулбе”). Али, нов уметнички сензибилитет, лексика и форма, густа мрежа асоцијативног и симболичког, другачија експресија, преображавају стари песнички мотив:

У дољи Косова равног, у жару пламене битке,
Где Мурат положи главу и паде од сабље бритке,
Сад мир мртвачки влада.

Пусто почива Тулбе и над њим орлови круже.
А ветар пољаном пуше и густе лелуја руже,
Споменик прошлости бурне, столећа минуих давно,
Осамљен сведочи тако за дело божански славно.

„Муратово Тулбе” (1894)⁵⁹

И Милан Ракић, један од корифеја српског модернизма, који је версификацију довео до савршенства, остварује нову интонацију у песничком циклусу

⁵⁹ В. Илић, *Целокупна дела*, књ. I, Београд, 1923, стр. 141.

су о Косову („На Гази-Местану”, „Божур”, „Наслеђе”, „Симонида”, „Јефимија”). Свечани и мало подигнути тон његовог стиха, звучност језика, рафиниране песничке слике испуњене аристократским осећањем усамљености, пролазности и лепоте, примерени су унутрашњој патетици косовских ликова и догађаја:

„И сад у цркви, на каменом стубу,
У искићеном мозаик оделу,
Док мирно сносиш судбу твоју грубу,
Гледам те тужну, свечану и белу ...

„Симонида” (1907)⁶⁰

Рано умрли песник и неостварена нада српске књижевности Милутин Бојић, такође, се инспирише косовским митом („Из косовске рапсодије”, „На Дриму”, „Молитва”). Али, он тај мит надограђује и проширује коришћењем античких и библијских мотива и ликова (Прометеј, Христ, Богородица, Мојсије), а повремено га доводи у питање и растаче сумњом и неверицом лирског субјекта.

Милош Видаковић је песник мањег формата од Ракића и Бојића, али је значајан као представник оног дела младог песничког покољења које је тражило радикалне естетичке промене у уметности и, између осталог, био тумач Маринетијевих футуристичких идеја. Па ипак, та његова поетичка опредељења нису била препрека да своје надахнуће потражи у косовском миту („Царски сонети” – 1914)⁶¹ и у националном јунаку Краљевићу Марку:

Ено га, силази с пропланка ломна,
Увијен тамном олујом и хуком,

⁶⁰ М. Ракић, *Песме*, Нови Сад – Београд, 1961, стр. 107.

⁶¹ *Književnost Mlade Bosne*, knj. 2, str. 390-392.

Водећи снажном и јуначком руком,
Шарина коња, гојна и огромна”.

„Краљевић Марко”⁶²

Узвишени патос, титанска снага и наглашена дескриптивност, давали су овом епском јунаку нову песничку визуру и били су знак надолазећег експресионистичког таласа у српској књижевности.

За разлику од Видаковићевих, у Дучићевим *Царским Сонетима*⁶³ (1914) опијеност старом славом, моћним Немањићима, средњовековним неимарима и јунацима дескриптивистичка је до маниризма. Док песник приказује отмене претке, који су били „краљеви и писци, војводе и свеци”, све бљешти од злата, драгог камења и бисера. Сијају се кациге, панцири и оклопи витезова и драго камење на мачевима и крстовима („Копљаници”), одбљескују „орли од бисера” са царичиних скута, „греје сјај” њених драгуља и пролазе коњи потковани златом („Царица”), а највећи косовски јунак Милош Обилић код Дучића је тек смерни паж „са очима од смарагда”, „рукама од алабастра и власима од лана”, који носи „златни нож” и „у облаку стреља утве златокриле”.

Али, како примећује Љубомир Симовић, „Дучић је на високо циљао певајући о царевима и крунама. А високе циљеве је достигао певајући о буквама и моравима. Тек кад се ослободио оног силног злата, он је открио право богатство”⁶⁴.

⁶² П. Палавестра, „Грајање, природа и препознавање српског симболизма”, *Зборник Српски симболизам*, САНУ, књ. XXII, 1985, стр. 45.

⁶³ „Царски Сонети”, *Сабрана дела*, књ. III, 1993, стр. 543.

⁶⁴ „Лирски јунак Ј. Дучића или пут у ништавило”, *Зборник О Јовану Дучићу*, САНУ, књ. XXXV, Београд, 1996, стр. 158.

Ни млади авангардни песници – Станислав Винавер и Растко Петровић ниси одолели изазову да 1917. године, у данима ратне катаклизме српске војске и народа, потраже у средњовековној националној прошлости грађу за своја дела. У крфском *Забавнику* Винавер објављује Пролог и Прво певање спева *Немања*, а Р. Петровић седам песама под заједничким насловом „Косовски сонети”.

Превратнички дух и порицатељ свих етаблираних вредности, Винавер, ипак није успео да на уметнички оптималан начин измири дух новог са традицијом. Као трагички јунак *Немања* је распет између жеље за влашћу и славом и осећања животног умора:

Ја осећам како мноме се гусне тама,
Ја се губим негде сред брујања бона,
Губим се у магли, ништавилу чама.
Ја се губим као успомена звона.
Но, у мени јечи поклич младих лета,
О што је то двојство, ново – страшно старом.
Кипим, букћем јоште младалачком јаром
А вуче ме, вуче ланац тешких сета.

„Немања”⁶⁵

Међутим, форма „средњовековног спева” и у житијима канонизована „прича” о оснивачу династије Немањића и потоњем српском свецу, показало се, нису били погодни за трансформацију и надоградњу. Мелодијско осамостаљење језика и истицање његових звучно симболичких својстава, чему је Винавер тежио у свом стваралаштву, овде је остало тек на нивоу песничког експеримента.

Док се Винавер бавио преткосовским циклусом, Растко Петровић је настојао да у „Косовским соне-

⁶⁵ *Забавник*, 1917, I, 1, стр. 5.

тима”, посредством историјских личности („Југовић”, „Бошко Југовић”, „Милан Топлица”, „Косовка”) и збивања („Косовска ноћ”, „Јутро”, „У ноћи”)⁶⁶ тематизује косовско предање. Али, песнички још недовољно вичан, Растко није успео да нађе прави тон и метрички ритам који би му омогућили да се отргне од епске матрице и створи самосвојну и целовиту уметничку целину. „Косовске сонете” он више није прештампавао – ни у песничким збиркама ни у часописима.

Примери који су наведени показују како су у епохи српске модерне поједини сегменти и мотиви косовског или средњовековног предања са мање или више успеха оживели, били транспоновани и укључивани у нове токове националне књижевности.

Из магнетног поља косовског мита, који је био колико национални толико и песнички, није било лако изаћи, па отуд и покушаји од Бранка Радичевића до Војислава Илића да се он реализује у форми уметничког епа. Израз тих тежњи је и епска поема Николе Ћорића „Косовски бој” објављивана у српској периодици на размеђи два века. Писана у класицистичком маниру поема је и садржајем и формом деловала анахроно.

Уочи и током Балканских ратова и Првог светског рата „косовски комплекс” је изнова обновљен али не само путем трансформације већ и имитације, опонашања традиционалних епских облика и мотива. Пробуђена национална самосвет и енергија прожели су не само песничко покољење (Драгољуб Филиповић објављује збирку *Косовски божури*, Милосав Јелић *Србијански венац*, Прока Јовкић *Косовску збирку*, Војислав Илић Млађи *Крваве цветове...*) већ

⁶⁶ *Забавник*, 1917, I, 5; 6, стр.3-4; 2-3.

и велики део српске и хрватске уметничке и интелектуалне елите. Милош Ђурић објављује „Видовданску етику”⁶⁷ у којој пише о косовском завештању као националном завештању; „видовданској идеји”, као идеји националне и културне обнове, враћа се тих година и Исидора Секулић⁶⁸, а у изразито национално обојеном *Пијемонту*, понет српским победама 1913. и ослобођењем Косова и Старе Србије Тин Ујевић објављује велики екстатичан текст „Испуњен завет”⁶⁹. У Лондону (1915), на Мештровићевој изложби посвећеној Видовданском храму, култ Косова прераста у митски симбол ширег јужнословенског простора: „У цијелом југословенском народу, кад се спомене Косово, свакоме прође језа кроз тијело, легне нека дубока туга на срце, неко узвишено чувство сиђе му у душу, која га спаја са небом”.⁷⁰

Овде се непосредно сусрећемо са митским као „целовитим скупом подстицајних слика” и осећања која се покрећу, а највећи замах и мобилишућу снагу добијају посредством уметничке и јавне речи.

Тако поједини песници, међу којима и Драгутин Ј. Илић, обнављајући косовску тему и настојећи да изразе колективни дух народа, ретроградно се враћају облицима усмене поезије и епском десетерцу. О тој врсти побуда пише Драгутин Ј. Илић у предговору књиге песама *Освећено Косово* (1913): „Велика народна мисао је остварена [...] Гусле су за овај велики подвиг однијале покољења, оне су пет сто-

⁶⁷ *Vihor*, 1914, III, 3-6.

⁶⁸ „Видовданска идеја”, *Словенски југ*, 1911, VIII, 25.

⁶⁹ „Испуњен завет”, *Пијемонт*, 1913, III, 34.

⁷⁰ Види, Драгиша Витошевић, „Вечна рана косовска”, *Српско песништво*, књ. II, Вук Караџић, Београд, 1975, стр. 298.

тина година неуморно говориле *својим језиком, својим начином*, и што је Косово освећено данас, васцело Српство има да захвали, *у првом реду гуслама*, оним скромним струнама са којих је, као рој пчела, зујао српски рапсод у народном десетерцу [...] Ето, зашто сам претпоставио звуке сирових гусала углађеној лири. Народ, чије су ослобођење гусле припремиле, прихватиће ове песме као своје, јер његове и јесу”⁷¹.

То је разлог што Драгутин Илић прибегава мотивима и реторичким клишеима народне песме, па читалац препознавањем и слагањем општих места и њиховим везивањем са актуелним збивањима расплиће значење песме. Тако у песми „Турско знаменије” песник преузима од Вишњића из „Почетка буне на дахије” мотив кобне непослушности старијих, а у песми „Српско знаменије” као осветника Косова уводи нови топос – Шумадију:

Облак узе тулбе Муратова,
Запали се земља на све стране,
Замагли се море код Стамбола,
Гледа царе чудна знаменија,
Пак он кликну хоће и дервише
„Ха, на ноге, кукала вам мајка,
Нису оно по небу облаци,
Но се дигла бутум Шумадија,
Плач је рајин додијао њојзи,
Па, сад иде да Косово свети”

„Српско знаменије”⁷²

⁷¹ *Освећено Косово*, народне пјесме, спјевао Драгутин Ј. Илијић, Београд, 1913.

⁷² Исто, стр. 30.

Сличан поступак користи и Младен Ст. Ђуричић, који своје песме са косовском тематиком објављује под псеудонимом народног гуслара Саве Дринчића или Дриносавића. Заводљивости епска десетерца неће одолети ни Иван Мештровић кад пише „Чудно знамење спјевано пригодом уласка српске војске у Скопље” и објављује га у листу *Напредак* (1912) под псеудонимом Загорац⁷³: „Одједном у десетерцу у разним листовима и збиркама пропеваће и они најобичнији међу победницима: каплари, поднаредници, селјаци, као и они који су о победама само слушали. Васкрсавају гусле, стари јунаци и виле, спојени са симболима нових крајева: Вардарем и морем”⁷⁴.

Та бројна, али не и уметнички вредна песничка продукција („осветници Косова мастилом”, написао је поводом Илићевих *Крававих цветова* један критичар), показала је како се један мотив претераном употребом, а оптерећен ванлитерарним разлозима, семантички празни и тривијализује⁷⁵.

И тако, на једној страни налазимо враћање националној митологији и њеним епским формама, а на другој њихово прекомпоновање, надоградњу и одступање. На једној страни жељу за идентификацијом са духом колектива и прибегавање епском десетерцу, на другој истицање посебности лирског субјекта и непоновљивости његова доживљаја актуелне стварности и националне прошлости; сукоб старог, које још претрајава или се анахроним песнич-

⁷³ Д. Витошевић, *Српско песништво 1901-1914*, књ. II 1975, стр. 298.

⁷⁴ Исто, стр. 300.

⁷⁵ „Ја певати нећу о Косову више”, пише Прока Јовкић из Америке и сам засићен косовском тематиком, али јој се враћа врло брзо циклусом „Косовска збирка” у *Књизи борбе и живота* 1912, када почињу Балкански ратови.

ким поступцима актуелизује, и новогa које се тек уобличава и надире упијајући у себе боју и ритам новог времена. Тај дуализам није био само део уметничког већ и ширег духовног и културног опсега.

Тек ће за нову песничку генерацију, која је након трагичне катаклизме Првог светског рата изашла са осећањем животне изгубљености и бесмисла, национални мит и његови епски деривати изгубити ту врсту привлачности и бити доведени у питање.

„Епско” и модернистичко приповедање

У односу на поезију и критику, проза је, наизглед, нешто спорије раскидала са облицима патријархалне културе и фолклорним наслеђем. До радикалних промена у тематском и формално стилском погледу и разбијања постојећег језичког стандарда (ако изузмемо прозу Б. Станковића, В. Милићевића, Л. Поповића) долази на самом крају епохе предратне модерне у прози Исидоре Секулић (*Сапутници* 1913. и *Писма из Норвешке*, 1914) и Станислава Винавера (*Приче које су изгубиле равнотежу*, 1913). Фолклорни реализам Глишића, Лазаревића и Веселиновића деведесетих година је на заласку, али јак патријархални нормативизам је ометао брже и снажније приближавање српске прозе европској декаденци и симболизму, а крајем прве деценије двадесетог века и његову јачу озраченост експресионизмом⁷⁶. Сентиментално-патетични тонови ближи фолклорно-романтичарском наслеђу поспешили су неоромантичарске

⁷⁶ Радован Вучковић, „Модерна проза и појам епохе”, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд, 1990, стр. 382.

и потиснули су елементе сатанистичког, космичког и месијанског, што је била карактеристика ране авангардне прозе. Ипак, продор идеја европске модерне егземпларно потврђује проза Вељка Милићевића и Милутина Ускоковића, док се назнаке ране авангарде налазе у прозном стваралаштву Исидоре Секулић, Лазара Поповића и Станислава Винавера.

Не случајно, модерни српски роман почиње делом *Нечиста крв* (1910) Борисава Станковића које је изразито везано за патријархалну средину и културу⁷⁷. Иако је у наслову назначен мотив биолошке декаденце, тј. истањене, „нечисте крви”, ипак је то роман о традиционалној балканској староварошкој и сеоској култури. Главна јунакиња Софка прелази из статусно и културно развијеније староварошке у сеоску средину која је социјално нижа по начину живота и по обичајима примитивнија. И један и други модел уважавају патријархални систем заснован на обичајном праву који од појединца тражи велике жртве до самопоништења. У низу приповедака („Парапутра”, „Покојникова жена”) Станковић је показао како се кажњава и свако одбијање патријархалног кодекса и то изопћењем личности из заједнице или њеном пропашћу.

И патријархални облици и фолклорно-митски садржаји уграђени су у Станковићево дело. У циклусу прича о божјацима („Божји људи”, 1902) читује се читав комплекс архаичних представа о овоземаљском и загробном животу, о ритуалним радњама везаним за култ мртвих тако карактеристичан за патријархалну заједницу. И у роману *Нечиста крв*, у опису Софкине свадбе, може се, такође, препозна-

⁷⁷ Новица Петковић, *Два српска романа*, Народна књига, Београд, 1988, стр. 13-175.

ти и поетски стилизована, а у словенском фолклору честа архаична представа о свадби, односно невестином изласку из родитељске куће као погребном чину⁷⁸. Исто тако, и у Томчином халуцинантном привиђању обнажене жене распуштене косе, која се купа у реци и мами га, садржано је, као што су тумачи Станковићевог романа уочили⁷⁹, прастаро веровање о демонским силама.

Патријархални елементи и митско-фолклорни слојеви у Станковићевој прози нису у миметичком односу према референцијалној стварности. Сукоб јунака са строгим патријархалним нормама посредован је ауторовим фокусирањем душевног и чулног у личности, приповедањем из непосредне близине или чак из саме свести личности (Софке, нпр.), што омогућава понирање у потиснуте и несвесне садржаје човекова бића, а то је оно што Станковићевом делу даје квалитет модерности.

Елементи фолклорног наслеђа користе се на посве другачији начин у приповедној и сатиричној прози Радоја Домановића.

У наративном поступку овог писца народна анегдота, легенда и бајка имају запажено место. Домановић је посебно склон анегдоти и анегдотском и њиховој трансформацији („Не разумем”, „Наша посла”, „Гласам за слепца”). Ништа мање није занимљиво присуство елемената митског и бајковитог и начин њиховог срастања са елементима ствар-

⁷⁸ Кад се мајка растаје од Софке њено „чело и уста су већ хладни”, а кад пролази кроз капију родитељског дома „лице и косу јој додирну венац од шимшира и другог цвећа, већ осушеног, готово спарушеног од фењера, и то је задахну неким загушљивим мирисом као на тамјан и свеће” (*Нечиста крв*, Београд, 1967, стр. 162).

⁷⁹ Н. Петковић, *Два српска романа*, стр. 83. и 125.

носног у јединствену фикционалну целину. „Страдија” (1902) је добар пример уметничке транспозиције бајке у структуру сатиричне приче: неодређеност времена и простора, мотив чудесног и необичног.

Спајање диспаратног, инсистирање на опозиту узвишено и херојско насупрот тривијалног и ниског, дају Домановићевом сатиричном говору снажнију социјално-етичку димензију. У сатири „Данга” (1899) кукавичлук и полтронство поданика чини још ружнијим узвишена реторика која их прати, као што слику србијанске бирократије чини још суморнијом присуство епског јунака Марка Краљевића („Марко Краљевић по други пут међу Србима, 1901). С друге стране, само појава епског јунака са његовом херојском етиком и лексиком делује карикатурално у поремећеном систему друштвених вредности и води десаκραлизацији мита о националном јунаку.

И приповедни опус Петра Кочића није ништа мање подстицајан за истраживање присуства елемената патријархалног културног модела и поступака преузетих из фолклорне традиције. Наиме, Кочићев језик и његова наративна структура много дугују облицима и поступцима усменог казивања. У том смислу посебно је илустративан циклус прича о Симеуну Ђаку из 1910 („Зулум Симеуна Ђака”, „Истинити зулум Симеуна Ђака”, „Мејдан Симеуна Ђака”, „Из староставних књига Симеуна Ђака”).

У развијеној крајишкој усменој епској традицији Кочић је нашао неисцрпан извор за начин приповедања и за грађење особитих ликова, надасве лика Симеуна Ђака. „Тог јединственог јунака наше уметничке прозе”, пише Хатица Крњевић, „градио је Кочић као изразито народног јунака и као својеврсног песника своје властите биографије, што је битна нијанса у односу према епским јунацима уоп-

ште”⁸⁰. И не само то. Постоје две наративне равни и две стварности у којима се овај лик појављује и остварује – приповедачаева и Симеунова, али оне ни су хомологне, разилазе се и једна другу доводе у питање. Ироничан глас оног „иза каце” и Симеуново претеривање често у форми епске хиперболе, као и његови шеретлуци, значењски мењају и дестабилизују епски лик Кочићевог јунака.

Епски супстрат и анегдотско приповедање присутни су и у другим Кочићевим приповеткама, али они постепено слабе и до изражаја долази лирски супстрат. У причама „Кроз маглу” и „Кроз свјетлост”, преовлађују елементи баладично-лирског и симболичког, стварајући онај Кочићу својствен „лирски импресионизам” о коме пише Матош, и који указује на пишчеву опредељеност за нове поетичке токове.

Несумњиво је, дакле, да су код низа приповедача српске модерне усмена традиција и елементи патријархалног престали бити „фолклорном шаром” и наративним стереотипом. Трансформисани или деструиран, они су се укључивали у сувремене националне књижевне токове, потврђујући још једном како модернизацијски процеси подразумевају не само отклон од традиције већ и њену стваралачку асимилацију и преображавање.

Међутим, као ни у националној поезији и критици ни у прози тај процес није био унисон и једно-смеран. Идејно и стилско вишегласје обележило је, такође, и српску приповедну прозу.

Радован Тунгуз Петровић Невесињски и Зарија Поповић представници су традиционалног тока националне књижевности у коме су блискост са фол-

⁸⁰ „Usmeno kazivanje kao postupak u Kočićevom ciklusu o Simeunu Đaku”, *Zbornik Petar Kočić*, Institut za jezik i književnost, Sarajevo, 1979, str. 247.

клорним облицима и епским начином приповедања чвршћи, односно у мањој мери су подвргнути поступку ауторског преобликовања.

Код Невесињског се сусрећемо, као што је запазио Радован Вучковић, са ствараоцем који је „живео и писао језиком епског човека деветнаестог века а које је ново време довело у питање”⁸¹. Усредсређеност на теме из херцеговачког и црногорског живота, изразита везаност за локано усмено наслеђе и његов архаични језик чине Невесињског традиционалистичким писцем. Облици хероичког и „епска монументалност”, бајколико и чудесно („Здухач”) део су локалног традиционалног фолклорног модела. Али, код Невесињског се срећемо и са одређеним психолошким и поетичким двојством. Епско и херојско, као и фолклорни облици фантастике, бивају у његовом приповедном поступку повремено извргнути подсмеху или иронијском отклону. То је карактеристично за обе пишчеве предратне збирке приповедака – *Горишатакиње* (1906) и *С орловских кршева* (1914). Продор лирско-симболичких тонова у просторе епске распричаности, такође, показује како се стари модел круни и разграђује пред налетом нових тематско-стилских елемената. Добар пример је приповетка „У магли” симболичког наслова и са епилогом у коме вољена девојка као невеста ишчезава са сватовима у магли.

Приповедна проза Зарија Поповић окренута је исто тако свету у коме је епско наслеђа веома живо. Патријархална свест и моралне норме, вера и историја сачувана кроз епску песму и предање, чине тематску и значењску доминанту дела овог писца из Старе Србије (*Слике из Старе Србије*, књ. I – 1898, II – 1904 и III – 1906).

⁸¹ „Значај дела Радована Т. П. Невесињског”, *Књижевна историја*, 1995, XXVIII, 96, стр. 218.

Поповићеви књижевни јунаци двоструки су заточеници митског обрасца – једног у коме се српска прошлост са својим јунацима и владарима, победама и трагичним поразима глорификује и стоји као узор живима, и другог у коме се матица Србија доживљава као бајколика, обећана земља велике моћи и богатства. Отуд се пишчевим јунацима привиђају не само цар Душан и Марко Краљевић већ и краљ Милан Обреновић, који тајно на белом коњу долази да види Косово и распореди војску, и иста та војска како у незадрживом налету победоносно улази на свету српску земљу („Нова година 1876”, „Српска борија”). Обе слике су плод усменог предања и утопијских ишчекивања, а не одраз реалног и могућег, па су и Поповићеви јунаци њихове трагичне жртве.

За разлику од Невесињског, Зарија Поповић, углавном, нема критичку ни ироничку дистанцу према ликовима и догађајима које описује. Његово идеалистичко-романтичарско поимање националне прошлости и стварности, утемељено на патријархалном културном обрасцу, значајно се урушава тек у документарно-уметничкој прози *Пред Косовом* (1899), инспирисаној догађајима из Српско-турских ратова 1876. и 1878. Фактографска грађа, која у приповедно ткиво надире из драматичних збивања насталих при уласку и повлачењу српске војске, а са њом и српског живље са Косова 1878, пригушила је национални идеализам и епски патос, мелодрамске елементе су заменили натуралистички детаљи, а језичко-стилска раван се померила од романтичарске ка реалистичкој.

Одређене облике и поступке фолклорног модела приповедања изразито присутног у раној фази српског реализма, поред поменутих писаца, примењује током прве деценије и Светозар Ћоровић и Григорије Божовић.

Међутим, утицај савремених филозофских и научних идеја (Ничеа, Бергсона, Тена, Фројда, Маркса) и нових уметничких струјања (импресионизма, футуризма, експресионизма) допринели су удаљавању и раскиду са патријархалним духом и фолклорном традицијом и успостављању новог односа према стварности и језику (померање ка темама из урбане средине, елементи спиритуалног и лирског, дефабулација, одсуство јунака у класичном смислу). Ове тенденције карактеристичне су за прозу младих стваралаца попут В. Милићевића, И. Секулић, М. Ускоковић, С. Винавера и потврђују ону, већ на почетку назначену дихотомију српске културе и књижевности у епохи модерне.

Ипак, ови различити токови, иако поларизовани, повремено су се додиривали и прожимали: писци блиски фолклорном моделу почели су да га мењају користећи модернија искуства, а они други, који су му се отргли, преузели су епске и митске обрасце као мотивску грађу коју су иронијским или пародијским отклоном разграђивали. Ношен рушилачким духом авангарде најдаље је у томе отишао Винавер. У *Причама које су изгубиле равнотежу*, он је беспштедно десакрализовао религијске и митске јунаке и обичаје. Увођењем у сферу тривијализоване свакодневице, митски јунаци се извргавају подсмеху, а њихови узвишени циљеви профанишу. Прича из словенске митологија „Нетибор”, у поднаслову „Балканска прича”, представљала је облик разградње једног таквог мита⁸².

⁸² „Златоструну лиру”, коју дед Нетибор оставља унуку, нико неће да узме, па она долази у руке скитском трговцу који је продаје, те се од новца датог у најам обогати, тако да „и данас попови у црним мантијама певају на литургији за покој његове душе”. (*Приче које су изгубиле равнотежу*, изд. С. Цвијановић, Београд, 1913, стр. 73.)

(Пре) вредновање фолклорне традиције у међуратној књижевној критици

Обликовање предратне, српске модерне било је резултат унутарњих еволутивних промена и спољних ванкњижевних утицаја – друштвених и културних. До експлозивних промена, онако како их је назначио Лотман, долазило је више на рубним деловима који су се потом померали ка средишту и након одређеног времена, када су прихваћени у књижевној и културној пракси, постали њена класика. У поратном периоду упад спољашњег политичког дискурса био је непосреднији и снажнији, тако да експлозивни процеси као процеси разарања старог и конституисања новог, одвијајући се упоредо у више културних сегмената (политичком, идејном, уметничком), нису више бочно деловали већ су постајали битном чињеницом духовног и књижевног живота.

Међуратна српска авангардна књижевност, као и европска, изразито обележена трагичном ратном збиљом, настајала је управо у отпору према интелектуалном и литерарном наслеђу претходне епохе. О њеној свеколико измењеној, не само естетичкој већ и духовној, психолошкој и етичкој визури, драгоценост сведочанства су оставили њени непосредни учесници. Један од њих, Милан Грол, је истицао: „Светски рат је пресекао конце између генерација; помутио чак и сећања оних који су преживели и једно и друго (раздобље), а поврх свега проблеми које је он (рат) отворио преокренули су углове гледања на све ствари”⁸³.

Први светски рат као глобалну вододелницу доживео је и Бранко Лазаревић. Насловом расправе

⁸³ М. Грол, „Јован Скерлић”, *Из предратне Србије*, Београд, 1939, стр. 149.

„Предратна и поратна причања” (1922) то је назначио, а потом и детаљно образложио: „Једна тако велика светска катаклизма као што је светски рат, слична оној кад је хришћанство обарало Римско царство, поделила је све, па и уметност, умногоме, на Предратно и Поратно. Рат је изнео пред људски објектив другачија факта [...] један читав поредак добио је одмах други изглед. Живот је текао другим током и другом брзином, и све те вредности на којима се све држи почеле су да излазе из свог лежишта [...] У људски објектив почеле су да падају сасвим другачије слике. Смрт која је била велики догађај и махом се дешавала у постељи, постала је обичан догађај [...] Свет је као на касапници, видео живо људско месо и мозгове који се пуше по планинама, долинама и украј река [...] Реке су носиле људске лешеве као поплаве ствари из поплавлjenих села и као ветрови лишће. [...] Ништа није поштеђено. Све је било под ударцима свеопштег рушења. Дела стотина покољења и невероватних људских енергија, вароши и села, рушила су се за дан и ноћ [...] Све узвишено и трагично што је додељено овој земљи у њеној историји и за њену историју, одиграно је и истрошило се за то кратко време”⁸⁴.

И уметност је, како уочава Лазаревић, „још много времена пре рата, јер је она прва предосетила земљотресе који су се спремали под земљом, узела тај ток. И у њој су били пољуљани сви основни принципи. Неки бунтовнији уметници бацили су темпераментно у све основе своје бомбе: у природу, у лирију, у облике, боје, покрете, склопове тонова, хар-

⁸⁴ „Предратна и поратна причања”, *Критички радови Бранка Лазаревића*, прир. Д. Пувачић, Српска књижевна критика, књ. 13, Матица Српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, стр. 69-72.

монију, ритам, ред речи и логику, у морал и етику и тако даље. Дошла је једна нужна реакција на један врло укалупљен доктринални и укамењени академизам”⁸⁵.

Дух космополитизма, као битна одлика авангарде, довео је у питање наслеђени концепт националне културе и националну самосвест престао да темељи на патријархалном наслеђу и његовим епским облицима и, истовремено, оштро се супротставио тек установљеним национално-демократским Скерлићевим идејама и неокласицизму Богдана Поповића, који су обележили предратну епоху српске модерне. Ипак, упркос свести о свеопштем распаду старог система вредности, један број интелектуалаца и уметника био је уплашен силином новог и разорном снагом којом су одбацивани негдашњи ауторитети и узорни. Дошло је до новог поларизовања „старих” и „нових”, а полемике, памфлети и пародије, постали су најчешћи облици њиховог конфротирања.

У Лазаревићевом есеју „Предратна и поратна причања” јасно се може препознати зазирање од деструктивних идеја младих авангардиста и њихових захтева за свеопштом „деакадемизацијом”. Са привидне дистанце, Лазаревић је упозоравао: „Идући ка деакадемизовању и ломећи једне таблице, они („нови”) су такође на путу академства и таблица”⁸⁶. Не случајно, Скерлићевом ђаку и несуђеном наследнику у *Српском књижевном гласнику*, била су ближа „поратна причања” Драгише Васића и Вељка Петровића него Милоша Црњанског или Мирослава Крлеже.

У том спору „старих” и „нових” није незанимљиво ни позиционирање неких од истакнутих пред-

⁸⁵ Исто, стр. 73.

⁸⁶ Исто, стр. 73.

ратних модерниста – Исидоре Секулић и Симе Пандуровића.

С правом је Исидора Секулић указивала на тачке додира, а не само раскола, између предратних и поратних модерниста: „Послератни модерни текст, ако га лишите језичких и стилских особености, своди се на идеје, слике и психолошке основе у које врло лако улазе и предратни писци”⁸⁷.

Ако је И. Секулић као предратни модерниста разложно релативизовала авангардистичку идеју апсолутне новине, њено увођење националног у контекст „расног-историјског спирита” већ је било мање очекивано: „Пегази божански добијају неку тешку опрему ратних или народских хатова, и не могу баш бескрајно високо и далеко од отаџбине, града и села”⁸⁸.

Као и код Бранка Лазаревића, предмет списатељкиног полемичког осврта био је Црњански „и с њиме други, који узимају своје таленте као билету за скитњу по неким станицама ван времена и простора, беже од стварног судара и мегдана са историјом и национализмом у сасвим великом и на смрт или живот уметничком делу”. Са таквим уверењем она је опомињала: „И немој огорчено говорити да се нација тако досадно и наметљиво гура пред поете. Слушај, знају за њу песници”⁸⁹.

У овој тачки постаје јаснија и оштрија дистинкција између предратне модерне и међуратне авангардне српске књижевности. Авангардистичка отвореност према свету, тежња да се делује у неограни-

⁸⁷ „Немири у књижевности”, *Српски књижевни гласник*, н.с, 1924, XII, св. 6 стр. 432.

⁸⁸ Исто стр. 433.

⁸⁹ „Око нашег романа”, *Српски књижевни гласник*, н.с, 1922, св. 5, стр. 106-107.

ченом светском простору који своју утоку налази у космосу разликовала се од предратне модерне у којој је „европско било надређено националном, тј. у функцији реформисања укупног живота Срба у домаћој култури и књижевности”⁹⁰.

Исидора Секулић је у есеју „Око нашег романа” деловала умногоме у складу са идејама и интенцијама предратне модерне, док је у публицистички интонираном чланку „Крвави национализми” заступала ставове које су по свом интернационалистичком духу били ближи авангардним ствараоцима. У „Крвавим национализмима” она је критички говорила о „национализму и патриотизму”, поредила их са „стоглавом и вечном хидром” и указивала на њихову „моћ да на један знак, један новинарски чланак разбукте ватру с краја на крај државе”⁹¹.

Несумњиво, посреди су били текстови различите врсте – у једнима је реч о уметничким, а у другима о политичким и етичким чињеницама. Ипак, уз уважавање специфичности контекста и ауторских интенција, извесна противуречност постоји. И она није само Исидорина. Та противуречност иманентна је духу времена у коме хаотично циркулишу различите политичке, етичке и уметничке идеје, а поларизације на пољу књижевности нису мотивисане само поетичким већ и идејним усмерењима аутора.

Више но Исидорин, то показује случај Симе Пандуровића. Овај песник је након рата свој „тешки и мутни песимизам” заменио „трансцеденталним оптимизмом” и од модернисте, који је са разумевањем писао о поезији Диса, Ракића или Светислава Сте-

⁹⁰ Р. Вучковић, „Особености међуратне српске књижевности и како да се она синтетички представи”, *Књижевна историја*, 1996, XXVIII, 100, стр. 579-580.

⁹¹ *Nova Evropa*, 1922, II, 8, str. 226.

фановића, постао поклоник и заштитник другоразредних писаца и порицатељ песничких иновација Црњанског, Растка Петровића и Тодора Манојловића. Уредник традиционалистичке *Мисли* (1919), Пандуровић је био противник нових поетичких трагања и авангардних тежњи у послератној српској књижевности. Његов есеј „Један значај народне поезије”, објављен 1926, није акциденталан ни за аутора ни за епоху, а за нашу тему је битан.

По Пандуровићу, темељне вредности српске књижевности садржане су у усменом наслеђу и аутохтоним облицима националне културе и пут њене послератне обнове и развоја води преко њих, а не преко песничких експеримената младих: „По привидном парадоксу, најиндивидуалнија и најчистија уметничка дела биће она која потичу из дубоких корена наше прошлости, нагона и карактера наше расе”⁹². Пошто је народна књижевност „још увек најбогатије слагалиште података о нама”, то њен утицај на нашу нову књижевност, по ауторовом мишљењу, треба да буде „дубљи и интимнији”, штавише „озбиљнији и трајнији но у време романтизма” када је, иначе, кулминирао.

Пандуровићев „поглед” на сувремену националну литературу противуречи његовим предратним критичким начелима (о „европеизацији” домаће књижевности као облику њене модернизације), а посматран у актуелном друштвено-културном контексту делује конзервативно и ретроградно.

Не ради се о томе да је у међуратној епохи ишчезла свест о вредности националног фолклорног наслеђа већ о томе да је, у сагласју са духом времена и

⁹² „Један значај народне поезије”, *Писци као критичари пре Првог светског рата*, Српска књижевна критика, књ. 12, стр. 280.

његовим новим естетичким идеалом, тежиште измештено. То измештање и искорак, показало се, уметнички су били веома продуктивни и „обзнањени” су у два важна теоријско-критичка текста Светислава Стефановића написана 1923: „Савремена уметност и појава примитивизма” и „О митолошким песмама и темама из наше народне поезије”.

Први текст је полемичког карактера и својеврстан је обрачун са естетичким и идејним поставкама Богдана Поповића изнова промовисаним у расправи „Која је уметничка вредност црначке пластике”?⁹³ То је класичан сукоб „стarih” и „нових” у коме („нови”) Стефановић, у име динамичког концепта обнове, оспорава Поповићеве непроменљиве естетичке принципе и подругљиво га назива „шаблонским критичарем”, „професором естетских формула”, „вечитим академистом свих уметности и свих времена”.

Нашу пажњу, пак, више привлачи Стефановићев суд о функцији фолклорног наслеђа у развоју националне књижевности, односно експлицитна назнака процеса његовог превредновања: „Први повратак примитивизму – онај Вуков, значио је највећи датум њен и 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 вјенцу*, Дучићевим *Царским 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 сада има све дубљи смисао и чежња”⁹⁴.

⁹³ *Српски књижевни гласник* н.с, 1923, XVIII, св. 1-3.

⁹⁴ *Мисао*, 1923, V, књ.13, 1, стр. 12-21.

Ту своју тезу о померању интересовања са епског, херојског слоја фолклорне традиције на њене старије – митолошке и паганске слојеве, Стефановић је развио даље у тексту „О митолошким песмама и темама наше народне поезије”. И није га видео само као спецификум српске књижевности већ као општу тенденцију: „Тек у послератној кризи, кад се полако свуда осећа извесно разочарење са чисто херојским култом, када се види да само херојство не води ни поједине људе, ни народе, ни човечанство ни срећи ни миру, ни постигнућу неких виших циљева – почиње свуда кроз људе и народе да струји носталгија, жудња и чежња за једном општељудском и дубље човечанском душевношћу од оне која се уметнички изразила у херојском типу. Враћање на дубље, старије од херојских, примордијалније и примитивније основе, на митолошке и религиозне између осталог, осећа се свуда у свету”⁹⁵.

Сагледано у том контексту, окретање националне књижевности ка древним, архетипским облицима, потврђивало је њену „модерност” и уклопљеност у сувремене духовне токове. Насупрот Богдану Поповићу, који је веровао да повратак „примитивизму” значи повратак у варварство и анархију, дакле назадак, и насупрот Сими Пандуровићу, који је, пишући о утицају народне књижевности на послератну српску књижевност имао на уму баш њен већ истрошени епски, херојски супстрат, Стефановић је био убеђен да је повратак „примитивним” формама подстицајан за обнову националне књижевности.

Иако се крајем треће деценије овај „најистрајнији модерниста одриче модернизма и прихвата про-

⁹⁵ *Писци као критичари пре Првог светског рата*, стр. 213.

клетства политике”⁹⁶, његов став о суштински новом односу савремене уметности према облицима патријархалне културе и усменог наслеђа постао је преовлађујући у поетичким разматрањима и песничком делу младих српских авангардиста – Станислава Винавера, Момчила Настасијевића и Растка Петровића.

Као ретко ко у српској књижевности, Станислав Винавер је остао доследан критичар патријархалне културе и менталитета⁹⁷ и, истовремено, вискрени тумач фолклорног блага, надахнути откривалац његових затамњених језичких жубора и мистичких врела⁹⁸. „Апсолутна патријархалност” која је обележила и материјалну и духовну културу српског народа изгубила је, по Винаверу, функцију „саборности и отпорне силе”, институционализујући се окаменила се и постала брана модерним облицима живота и уметности.⁹⁹

Иако се „српски народ оваплотио у епском десетерцу”, а његов поглед на свет нашао адекватан израз у епској форми – фолклорни облици су престали бити уметнички продуктивни, јер „народна песма као врхунац једног сировог живота [...] без модерног је трепета”, а „народни стих је ненапукнут и једар камен намењен очајној борби, намењен уда-

⁹⁶ G.Tešić, „Slučaj’ Svetislava Stefanovića i najmlađa moderna”, *Srpska avangarda – polemički kontekst*, Svetovi, Institut za književnost i umetnost, Novi Sad – Beograd, 1991, str. 273.

⁹⁷ Г. Тешић „Винаверова одбрана модерне поезије”, *Станислав Винавер*, Зборник Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 83-117.

⁹⁸ Н. Петковић, „Винаверов опис српског десетерца и говорне мелодије”, Зборник *Станислав Винавер*, стр. 9-32

⁹⁹ „Наша критика”, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Београд, 1938, стр. 285.

ру”¹⁰⁰. Отуда „техника мишљења десетерца не одговара техници новог живота”, заправо је у видној диспропорцији са његовом свеопштом покретљивошћу и узаврелим духом. Последње велике пропламсаје епског надахнућа Винавер је открио у песмама Филипа Вишњића. Песник Првог српског устанка није привукао Винавера виђењем устанка „као историјског догађаја судбинског за његово племе и његов нараштај него као догађаја који се песнички мора тумачити и трагично осветлити [...] Оно што су биле борбе између људи, сада су борбе између начела, борбе два царства о превласт, борбе два мистика о трагичну надмоћ”¹⁰¹. То опште, универзално начело у Вишњићевом епском певању или бар фокусирање на њега, а не на принцип националног или расног, сведочи о отвореном, космополитском духу критичарева, који се доследно опирао концепту националне и народске културе предпостављајући јој идеју универзалности, додире и прожимања различитих културних модела и стваралачких импулса.

Винаверов напор да национална књижевност крене путем деепизације, односно ослобођења од епопеје, и то баш под њеном заштитом, и истрајавање на „одуроку од десетерца”¹⁰² (уз његово минуциозно проучавање) на први поглед се чини парадоксалним.

Авангардистичке поставке о осамостаљењу језика, његовом ослобађању од стега постојеће књижевне (епске) и говорне праксе, истраживање њего-

¹⁰⁰ „Језичке могућности”, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 71.

¹⁰¹ „Трагично надахнуће Филипа Вишњића, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 253.

¹⁰² „Језичке могућности”, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 130.

вих симболичких и звуковних могућности, како би се успоставио нови спознајни „сатрепет” са светом – Винавер је покушавао да реализује активирањем потиснутих и до тада мало коришћених слојева матерњег језика: „Хтео сам један, некако кружни ток да нису принуђене речи и изрази да опште само једним јединим правцем, монотono упућене или инатски задржане. Хтео сам да речи и изрази дођу у компликованија лебдења, да се једни са другима друже и раздужују, како су, ах, одавно чезнули, али како им није било дато [...] Хтео сам магновење, хтео сам тренутност ...”¹⁰³.

Овај аутопоетички исказ показује зашто су канонизоване форме десетерачког певања и мишљења и наслеђеног александринца били у супротности са новим стваралачким сензибилитетом и зашто је „одурочење од десетерце”¹⁰⁴ Винавер сматрао предусловом модерног песничког исказа.

Та еманципација од десетерца имала је неколике видове. Један од њих био је Нушићев и Винавер га је означи као „одмор од епопеје”. У Нушићевим комедијама, наиме, распетост између патријархалних и европских вредности, која је обележила ми-

¹⁰³ Исто, стр. 130-131.

¹⁰⁴ У истом тексту (стр. 86-87) Винавер то подробно објашњава: „Изгледа ми, понеки пут, кад читам Лазу Лазаревића, Веселиновића, Ранковића и све старе и младе: да сам забасао у уклето царство. Сви су у власти јуначкога десетерчева ритмичкога двојства. Чујем их како мисле, осећају, живе, уречени ритмом десетерца. Не помажу површински мимикри [...] Осећам како кроз њих куца десетерац, као неки сабласни сат, избијајући векове патње и борбе, монотono. Ономе који улази у њихово уклето, заспало царство, кад их тако види као заспалу авет, дође му да викне на узбуну, да их пробуди из десетерце, да их одурочи од десетерца”.

сао и дело не малог броја српских уметника, научника и културних посленика с почетка двадесетог века, превођењем у сферу прозаичне свакодневице – изгубила је своју првобитну драматичност и тривијализовала се. Јер, како Винавер опажа: „Прави, велики патријархални свет не може да се сложи са модерношћу и умире пред њим трагично или елегично. Али, начети, нешто црвоточни патријархални свет Нушићев, ствара компромис, налази начине, чува и себе па и оне друге”¹⁰⁵. „Конформистичка мудрост” и „лукаво ценкање” претварају Нушићеве јунаке у антијунаке – они не припадају свету „одабраних”, не стреме узвишеним циљевима и не налазе се пред судбинским избором између општих и личних вредности.

Ипак, Станиславу Винаверу били су најсроднији поетички назори и песничко дело Момчила Настасијевића и Растка Петровића. Убеђење да се стандардни језик кроз усмену и писмену реч „укалупио у десетерцу” и „епским заносима” ограничио на изражавање претежно колективистичког духа, те стога постао немоћан да понесе сувремене садржаје и нову осећајност, делила су сва три уметника. Ослобођење од „фолклорног шаренила” и „мртвог камења речи” тражили су у древним митолошким слојевима језика кроз *музичку мелодију*. Винавер ју је назвао „родном мелодијом”, Настасијевић „матерњом мелодијом”, а Р. Петровић „прамелодијом”. Васко Попа ће је, неколико деценија потом, назвати „пралиповим језиком”.

„Тамни вилајет” Настасијевићевог приповедања препознавао је Винавер као простор саткан од тамне слутње и језе, од магијске игре, „од њених

¹⁰⁵ „Нушић и Нушићев свет”, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 230.

невербалних чворова”, „од самог срца фолклора” који се кроз срећно ухваћену мелодијску линију згушњавају и кристализују у свет суштине.

Настасијевић је своје поетичке тежње експлицирао у два програмско-теоријска текста незаобилазна за разумевање песничког лирског и прозног опуса: „За народну мелодију” (1927) и „За матерњу мелодију” (1929).

„Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева стиха, везује појмове у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе. [...] И чим из веће дубине продире глас тим му је и шири обим одјека.”¹⁰⁶ Отуд су, по Настасијевићу, праве ризнице „матерње мелодије” језик примитивних племена, деце и архаичнији облици усмене књижевности („бугаршtica поезија” и „лирска замуцкивања нашег југа”). Стога се на знаку „фолклорни модерниста” по Настасијевићу, може само условно прихватити, јер није реч о наставаљању фолклорне традиције већ о покушају да се у њој пронађу и назначе упоришне тачке сопственог песничког експеримента: „Не, дакле плагирати народну мелодију, још мање бесплодно се усиљавати да је потпуно завршену даље развијамо, него уживљавајући се у њу, најзад осетити да се интимна природа њеног струјања *поклапа* с неким тајним билом у нама самима, и да се једино у том смеру из највеће своје дубине можемо саопштити гласом. *Не сирови-*

¹⁰⁶ „За матерњу мелодију”, *Писци као критичари после Првог светског рата*, прир. М. Недић, Српска књижевна критика, књ. 16, Нови Сад – Београд, 1975, стр. 354. Видети и Новица Петковић, „Језик, мелодија и поетика”, зборник *Поетика Момчила Настасијевића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 11-42.

на, већ чаробна палица, да оживи запарложену матерњу мелодију”¹⁰⁷.

Тако схваћеном „матерњом мелодијом” Настасијевић се непосредно укључивао у актуелне европске авангардне токове и придруживао европским песницима који су ишли путем интуитивних, а не рационалних спознаја, враћали се рудиментарним облицима и формама (црначкој пластици, митском и паганском наслеђу, несвесном) и обузети затамњеним и загонетним странама бића и појава тражили начин да их стваралачки вербализују.

„Матерња мелодија” као прамелодија један је од средишњих појмова и у поетичким размишљањима Растка Петровића¹⁰⁸. И док је Настасијевић у родној мелодији тражио одступницу „пасивном подавању туђим таласима и све опаснијем губљењу ’кључа своје тајне’”, Растко се „прамелодији” приближавао новим читањем и тумачењем усменог наслеђа („Младићство народног генија”, 1924). За разлику од модерних француских песника (Верлена, Рембоа, Лотреамона све до дадаиста и надреалиста), који су се митским врелима враћали посредно, преко снова и подсвести, Растко је то могао да чини непосредно, враћајући се рудиментарним облицима народног стваралаштва: „Цела поезија подсвести, асоцијација, аутоматизма приближавала се и нехотице

¹⁰⁷ „За народну мелодију”, *Писци као критичари после Првог светског рата*, стр. 360-361.

¹⁰⁸ У новије време о томе су писали: М. Матицки „Прамелодија у лирици Растка Петровића” и Х. Крњевић „Растко Петровић о ’народној уметности’ у зборнику *Књижевно дело Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989, стр. 151-158; 217-24; Б. Јовић, *Поетика Растка Петровића*, Народна књига, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005.

више народу, нашим бројаницама, ако се тако сме рећи но што је продужила уметност која је непосредно била за њом. Овим смо хтели рећи да је и наше племе, као и деца, као и песници, у моментима када се осећало ослобођено од везаности за законе тајанства и реалности, жудело да се игра вредностима које су му на располагању, да замишља и изграђује нове комбинације [...] Отуда те тајанствене комбинације ритмике, језика и фантазије у младалачкој свежини наше народне уметности, на самим вратницама наше велике епопеје”¹⁰⁹.

У овом Растковом исказу битне су неколике ствари: вредност усмене традиције ишчитава се у оквирима модерне поетичке мисли и према њој равна; акценат се помера са великих епских форми на краће усмене форме (басме, разбрајалице, бајалице, загонетке, изреке, те обредне и митолошке песме), јер су у њима боље сачувани митски садржаји и архаичан језик.

Измењен је и угао посматрања епске, јуначке поезије – од националног као парцијалног померен је ка мистичном и митолошком као надређеним и општијим категоријама: „Народно песништво после апокалиптичне и митолошке загушености и грмљаве прве, такозване немањићке поезије, где се Богородица спушта у пакао, где Милица има пламеног љубавника, било је дошло поступно до огромног класичног савршенства облика и најзад до неког барока, са феудалном и ускочком поезијом. Вишњић је оживео поново примитивност, митологичност и мистицизам првобитни”.¹¹⁰

¹⁰⁹ „Младићство народног генија”, *Писци као критичари после Првог светског рата*, стр. 157-158.

¹¹⁰ „Велико јутро над грмом Вишњићевим”, *Избор*, књ. I, Нови Сад-Београд, 1958, стр. 329-330.

Растков доживљај Вишњићевог певања сличне је врсте као и Винаверов – слепи гуслар је буну опевао више као космички поремећај, стихију природе, а не као „обичну племенску славу” или „бојни подвиг”. Сунце које „три пута доноси јутро дану”, крвави барјаци по небесима, „Карађорђе са мистичним јагњетом на рамену и дигнутим рукама као да благосиља, прети и проклиње”, израз су исконске спонтаности и неспутане снаге народног генија.

И појам расног, један од Расткових темељних појмова, лишен је фолклорног орнаментализма и спољне симболике. Попут Настасијевића и Винавера (а после Митриновића), и Растко је био мишљења да „кроз расност” „говори човечанство” а „не етнографија”¹¹¹ и да су, стога, у народној књижевности уметнички најподстицајнији њени архетипски садржаји и говорне игре.

Када се упореди са Скерлићевим теновским поимањем расног, па и са расним како су га видели предратни српски модернисти, а репрезентативно отелотворио Мештровић, могу се уочити разлике. Скерлићево расно још има пуни национални набој, код најмлађих модерниста у расном национално, иако је преобликовано и надограђено, има препознатљиву боју и снагу. Винаверова парадигматична упитаност: „Како да се од сфинкса дође до модерног човека, како да се Мештровићевом Срђи Злопоглеђи у зенице стави и она жеђ бескраја”¹¹² – можда је она танка дистинктивна граница пређена у међуратној српској авангарди, а назначена и повремено прекорачивана у епохи предратне модерне.

¹¹¹ „Између Истока и Запада”, *Писци као критичари после Првог светског рата*, стр. 148.

¹¹² „Језичке могућности”, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 96.

Иако је Милош Црњански почео као рушилац националних митова и знамења („Видовданске песме”) и као опори критичар српске поратне духовне и друштвене збиље, његов однос према облицима патријархалне културе и епске поезије је на одређен начин амбивалентан.

Суматраизам, у коме је исказана песничка филозофија Црњанског, поред све хипермодерности, носи у својој језгри и једно паганско осећање свеопште повезаности у свету – видљивог и невидљивог, живог и мртвог, прошлог и будућег. Отуда је и могуће овај песнички манифест тумачити као „оригинални поетски исказ и поетску формулу магијског заједништва које поништава све просторне даљине и са свачим око себе остварује идентичност”¹¹³.

У приснијем додиру са епским супстратом Црњански је програмски интонирао тексту „За слободан стих ” (1922.) : „Стварању новог стиха служи традиција народне песме. Не тражи се десетерац, али се тражи ритам и стих наш, по духу нашег језика наш. Тон ритма, и то ритма из ’Зидања Скадра’ или из ’Почетка буне на дахије’, може и треба да доживи једну обнову у нашој уметничкој версификацији”¹¹⁴.

Ослушкивање ритма и мелодије матерњег језика са његових усмених извора истовремено је значило и раскид са поетичким конвенцијама и песничком реториком предратних модерниста и покушај да

¹¹³ Зоран Глушчевић, „Магијско–утопијска хоризонтала и звездано–етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског”, зборник *Милош Црњански*, уред. М. Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 28.

¹¹⁴ М. Црњански, „За слободан стих”, *Писци као критичари после Првог светског рата*, стр. 69.

се у духу времена и његових „спиритуалних, уметничких и модерних тенденција”, речима подари „нови сјај и боја”, а стих ослободи метричких стега александринца и учини гипким и прилагођеним новој песничкој експресији. У језику народне поезије, у њеним још неистраженим ритмичким, мелодијским и семантичним потенцијалима, видео је и Црњански једну од могућности за стварања сопственог песничког израза и за обнову националне литературе.

Патријархална традиција и епски доживљај света послужиће зенитисти Љубомиру Мицићу за другачији тип поетичке радикализације тако својствен авангардистима. Мицићев Барбарогеније може се довести у везу са идејом титанизма у предрадном српском експресионизму. Тачније, како пише Р. Вучковић, његови зачеци су у експресивној снази Мештровићевих епских фигура, односно у облицима „фолклорног експресионизма” надахнутог монументалношћу стила и концепта народне културе и књижевности. Поступак „монументализације” обухватао је људе и природу и посебно је био карактеристичан за књижевно стваралаштво Кочића и Невесињског. Вучковић чак указује на непосредну везу између Невесињског и Мицића: „Јунаци су снажне личности, а пејзажи су сирови. Планински предели Херцеговине и Црне Горе били су погодно тле за произвођење монументалне природе и титанских фигура људи [...] У таквим описима фигура и људи садржан је зачетак фолклорног експресионизма који ће се, на истим идејним основама отпора европској цивилизацији и проповедања балканског титанизма, продужити у Барбарогенију чијем ће узношењу сву своју енергију посветити Љубомир Мицић у време уређивања *Зенита* и доцније. Ераковић Геџо Невесињског истоветна је фигу-

ра са Барбарогенијем Љ. Мицића – чак се обојица обзнањују у близини Авале”¹¹⁵.

Извесно, Мицићевог Барбарогеније треба сместити у контекст авангардистичке побуне против традиције, па и традиције европске културе (јер је „сви-репа и људождерска”, па је ваља заменити „новим варваризмом” као „љубибратством”¹¹⁶). Балкански човек Барбарогеније оличење је новог човека који треба да обнови отуђену европску културу и поред експресионистичке субверзивности у њему се могу препознати и трагови предратне националне митологије, чиме се поново потврђује теза да негација традиције подразумева не само суоднос с њом већ, неретко, и преузимање неких њених елемената.¹¹⁷ Епски дух националне традиције тако је изнова постао митотворан.

Али, косовски мит као средишњи национални симбол и један од кључних књижевних митова уочи Првог светског рата био је потиснут. Подстицаји су нађени у новим, бочним и дотад маргинализованим облицима фолклорне традиције, оним који су у највећој мери сачували елементе архаичног, магијског и синкретичког и у чијим су се заплетеним врелима и жуборима наслућивале нове песничке могућности језика. Они су били у пуном сагласју са актуелним поетичким променама и значили су свест о аутономности уметности која је већ била

¹¹⁵ Р. Вучковић, „Значај дела Радована Тунгуза Перовића Невесињског”, *Књижевна историја*, 1995, XXVII, 96, стр. 234-235.

¹¹⁶ „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма”, *Писци као критичари после Првог светског рата*, стр. 524-530.

¹¹⁷ А. Flaker, „Teze o proučavanju avangarde”, *Poetika osporavanja*, Zagreb, 1982, str. 27.

зачета и делом остварена у епохи предратне модерне. Истовремено, то је био знак пуне зрелости српске књижевности и њене способности да се равноправно укључи у савремене европске литерарне токове.

Авангардна књижевност и национална митолошка баштина

Ревизија постојећих књижевних вредности и националне баштине, која је обележила послератну књижевнотеоријску и критичку мисао, одразила се и на литерарно стваралаштво. Иако песничка пракса није могла, како то иначе бива, да у потпуности реализује прокламоване програмске постулате, она је и на семантичком и на формалном плану доживела озбиљне промене. Идејна и емоционална пометеност јединке изазвана ратном апокалипсом и хаотичном послератном збиљом тражила је нов облик књижевног говора и успостављала другачији вредносни систем.

Духовна и уметничка побуна поратне песничке генерације против затечених књижевних конвенција и мерила, али и националних митова и вредности, свој израз је добила баш у опорим и гневним стиховима „Видовданских песама” (*Лирика Итаке*, 1919) Милоша Црњанског:

О Балши, и Душану Силном, да умукне крик.
Властела, војводе, деспоти, беку срам.
Хајдучкој крви нек се ори цик.
Убици дижете Видовдански храм.

Слави, и оклопницима, нек умукне пој.
Деспотица светих, нек нестане драж.

Гладан и крвав је народ мој,
А, сјајна прошлост је лаж.

„Спомен Принципу”¹¹⁸

И у циклусу прича „О мушком” (1919) са карактеристичним наднасловом „Иза видовданске завесе” („Света Војводина”, „Апотеоза”, „Велики дан”), значењска доминанта усмерена је у правцу детронизације националних митова и знамења. „Апотеоза”, жанровски најближа песми у прози, по подигнутом емоционалном тону и иронично-горком односу према националним светињама, слична је циклусу „Видовданских песама”.

Дефетизам и осећање општег бесмисла из *Дневника о Чарнојевићу* (1920) нека су врста скрајнутог мизансцена у другим двома причама Црњанског – „Света Војводина” и „Велики дан”. Банализована осећања и испразност њихових јунака (варошког капетана Пантелија Поповића и трговца Пере Грка) у тривијализованој свакодневици, сурогати су патриотском миту о „светој Војводини” и иронијски су наговештени насловом.

Топоси смрти и пролазности, везани за појединце, али и за судбину српског „национа”, јављају се и у првој књизи *Сеоба* (1929). У овом роману Црњанског оспорене су вредности „видовданског пантеона”, тј. „високе и највише вредности” замењене су „ниским и најнижим”¹¹⁹, а коришћени су значењски и структурно преиначени фолклорни мотиви, облици и поступци.

¹¹⁸ *Poezija*, Sabrana dela M.Crnjanskog, knj. IV, Beograd, Novi Sad, Zagreb, Sarajevo 1966, str. 24-25.

¹¹⁹ Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд, 1996, стр. 34.

„Судећи по *Сеобама*, Милош Црњански је добро познавао граничарску епику”, запажа М. Матицки, и то аргументује неколиким чињеницама: композиција романа је блиска „композицији посебне врсте граничарских епских песама – граничарској хроници војног похода”¹²⁰, неки мотиви граничарске епике вешто су укомпоновани у дело, а сцене у којима пук пева јуначке песме доприносе историјској аутентичности и омогућавају особен дијалог главног јунака Вука Исаковића са војницима као колективним јунаком.

И „приче” о Дафинином повампирењу и привиђању на различитим местима у селу мртвог Аркадија, слуге Вуковог, ослоњене су на народно сујеверје, али иницијални мотив далеко надилазе психолошком и поетском функционализацијом.

У време када је Црњански писао „Видовданске песме”, Иво Андрић је напуштао усамљеничку лирско-медитативну прозу попут оне у *Ex Pontu* (1918) и *Немирима* (1920) и започео велики прозни опус управо приповетком о муслиманском епском јунаку Алији Ђерзелезу („Пут Алије Ђерзелеза”, 1920). Међутим, трагична немоћ Андрићевог јунака да речима искаже своја унутрашња осећања и немире и да их примери идеализованој слици народног јунака – удаљавају га од епске матрице. О том разарању закона епске поетике и преиначавању њеног вредносног система пише Х. Крњевић: „У Андрићевој причи Ђерзелез је сам, препуштен себи и другима, ишчупан из вечних канона епске поезије, незаштитен и рањив, изложен поразном искуству које се мучки умножава његовом властитом кривицом [...] Претвара се у епског антијунака, али зато постаје човек ко-

¹²⁰ „Граничарска епика у *Сеобама* Милоша Црњанског”, Зборник *Милош Црњански*, Београд, 1972, стр. 199.

ји зна светлу и тамну страну свога заноса”¹²¹. Променама подлежу и епизодни јунаци приче – браћа Морићи: лишавајући их привлачности какву имају у народној балади писац их враћа у историјску реалност и преводи у антилегенду.

Не само ликови и мотиви већ и облици и поступци усменог казивања продиру у Андрићеву међуратну прозу. Писац често прибегава казу као облику приповедања који се интонацијом, лексиком и синтаксом ослања на усмени говор. Може се, чак, говорити о његовом мултиплицирању – „о двостепености и вишестепености Андрићева сказа”¹²². Управност приче као говора, прича као повод за испредање нових прича и повезивање света привида и реалног света, спајање хронолошки удаљених догађаја и посредством њих „живих људи и давно помрлих нараштаја”, у основи су фолклорног модела приче („Аникина времена”, „Труп”, „Прича о везировом слону”).

Искуство сачувано у древној причи, предању, легенди, унеколико је кореспондентно са Андрићевим филозофским ставом „да је можда у тим причањима усменим и писменим, и садржана права историја о човечанству”, односно да би се „можда из њих могао бар наслутити, ако не и сазнати, смисао те историје”¹²³. Та мисао да истину не треба тражити у спољним и наизглед важним догађајима већ у ле-

¹²¹ „Ђерзелез Алија у усменој традицији и приповеци Иве Андрића”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд, 1977, бр. 6/2, стр. 324.

¹²² Сава Пенчић, „Сказ у структури Андрићеве приповедне прозе”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд, 1977, бр. 6/2, стр. 287.

¹²³ „О приči и причању”, *Istorija i legenda*, Sabrana djela Ive Andrića, knj. 12, Sarajevo, Zagreb, Beograd, Ljubljana, Skoplje, 1976, str. 66.

гендама и причама које се плету око њих (а варирана и у есеју о Гоји или у „Причи о везириновом слоноу”), утицала је на обликовање пишчевог индивидуализованог уметничког говора и дала свету његове прозе онај метафизички призрак и универзалистичко значење.

Митско и фолклорно имају особен начин јављања и функционисања код Андрића. На то указује и Петар Цацић: „Митско у Андрића је у природи слике, у интенцијама приче, у конвергенцији између митске реалности и реалности из његове прозе, не у спољним токовима проповедања или најмања у њима”¹²⁴. Органску снагу усмена говора Андрић комбинује са поетичким искуствима модернизма. Иако је структура Андрићеве реченице блиска вуковском начину казивања, њихов однос није праволинијски. Начин увођења приче, тежишна места, психолошка индивидуализација ликова, облик поентирања приче примарно обележен песимизмом и меланхолијом, сврставају Андрићев прозни дискурс у модернистички корпус.

Ипак, заједно са Момчилом Настасијевићем, Растко Петровић се може сматрати песнички најпродуктивнијим корисником митског наслеђа и фолклорне традиције у међуратном периоду. Поглед у висину Милоша Црњанског замењен је код ове двојице песника погледом у прошлост, ка митским дубинама и ка облицима народне уметности из њеног предхришћанског, прасловенског времена.

Старословенски мит Растко је осећао као завичајну тему и посредством ње трагао је за једном од пресечених и потиснутих жица националне традиције. Најпотпуније је то учинио у роману *Бурлеска*

¹²⁴ *Храстова греда у каменој капији: митско у Андрићевом делу*, Београд, 1983, стр. 55.

господина Перуна, Бога грома (1920), у старословенским приповеткама, али и у својој поезији.

„Старословенска тема, природно комбинована са елементима митологије и фолклора с једне стране и проблематиком наше медијавалне уметности с друге стране, тако честа у Растковим раним, младалачким стиховима и прозама и која им скоро увек даје онај широки, истовремено епски и лирски, у својој архаичности и у својој вољној примитивности тако модеран тон, тај стил нечег древног, летописног и сочног, било је за њега, за формацију и за форму али и за садржину његове најличније мисли, један фактор од далекосежног значаја, једна битна детерминанта”¹²⁵, писао је надреалиста и Растков блиски пријатељ Марко Ристић.

Митопоетизација стварности, којој Растко Петровић прибегава у свом приповедању, аналогна је његовим поетичким схватањима и односу према народном стваралаштву, посебно према старијим облицима у којима су више сачувани елементи митског, магијског и обредног. Програмска интенција и поетичка константа епохе – да се митски праобраци духа искажу на нов начин, резултирала је пишчевим коришћењем ревитализованих остатака словенског мита и његових сижејних склопова, симбола, звучних и ритмичких својстава народног језика, усменог предања, говорних игара, басми и других краћих усмених облика. У *Бурлесци* су они, пропуштени кроз призму екстатичне младићке разиграности, дали онај особен тон карневалског. За разлику од Андрића, где су вешто уклопљени и отуд „бешавни”, код Раска су уочљиви спојеви различитих наративних техника и перспектива, при чему и долази

¹²⁵ Предговор књизи Растко Петровић, *Избор* књ. I, Нови Сад – Београд, 1958, стр. 10.

до укрштања просторно и временски раздаљених догађаја и јунака, стварних и фиктивних. И песников језик морфолошки измиче и опире се стандардној језичкој норми. Прибегавање колажу и пастишу, стилска хетерогеност и значењска растреситост којима су отуд произашли, били су израз унутрашње стваралачке динамике и типични су за авагардистички дискурс.

Елементи фолклорног присутни су у Растковој поезији – од песама које претходе *Откровењу* (1919), па до позне, након песникове смрти објављене збирке *Поноћни делија* (1970). Најпотстицајнијим су се показале краће лирске форме и ситнији говорни облици (изреке, здравице, клетве, разбрајалице) због својих еуфонијских својстава. Њихову синтаксичко-интонацијску структуру, метар и ритам, искористио је Растко за остварење новог „затамњеног” песничког звука и мелодијске линије:

О травице зелена, зелена, зелена,
Где сам брао селена, селена, селена,
Тобом прође прелепа, предобра, премила,
Па је мене гледала, гледала, љубила
„Јади јунакови”¹²⁶

Фолклорна стилизација се не исцрпљује само жанровским позајмицама и опонашањем мелодијске интонације усмене поезије већ и особитим коришћењем (преобликовањем, извртањем) њених мотива, сижеа и поступака¹²⁷. У песми „Кад падне бурма златна” мотив златне бурме, односно народно веровање

¹²⁶ *Избор*, књ. I, стр. 37.

¹²⁷ Видети Тања Поповић, „Расткова жанровска искушења”, *Зборник Песник Растко Петровић*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999, стр. 180-181.

да падање златне бурма предсказује смрт или свадбу која се завршава смрћу, усложњава семантички потенцијал песме и помера га ка просторима мистичног:¹²⁸

Сватовска рука вене
У крилу пуне жене
Кроз цело јарко вече
Крај ногу врело тече
Под главом студен камен
Амен, амен

„Кад падне бурма златна”¹²⁹

Момчило Настасијевић је од симболичких, мелодијских и ритмичких потенцијала језика створио лични песнички програм. Али, успео је да из програмске сфере доживљај језика као „завичаја и стварности песме” (Винавер) пренесе у књижевну праксу и отелотвори у приповедној прози и у лирској песни.

Посредством „матерње мелодије” која долази из дубине духа колективног, народног, и која је песнику дата рођењем у виду језичког памћења чије скривено значење он интуитивно препознаје и активира, настаје песничко дело. „А, ти се не поведи за ликом и шаром, но како звечи, послушкuj”¹³⁰, опомиње наратора јунакиња приче „Ане Кадије реч о Ћир Захиној коби”, потврђујући ауторово поетичко полазиште о важности родне мелодије, односно њеној

¹²⁸ Видети Миодраг Матицки, „Три фолклоризације у српском песништву”, *Песник Растко Петровић*, стр. 110-111.

¹²⁹ *Поноћни делија*, Приредила Светлана Велмар Јанковић, Београд, 1970, стр. 18.

¹³⁰ *Проза*, Сабрана дела Момчила Настасијевића књ. III, Горњи Милановац, 1991, стр. 188.

способности да се приближи мистичним дубинама ствари и бића.

Особену иновативност Настасијевићева приповедања истакла је још Исидора Секулић пишући о прозној збирци *Тамни вилајет* (1938): „Кад Настасијевић почне причати [...] то је густо и непрекидно као кад киша пада. За густоћу ту нашао је он језик. То је језик који синтаксом, речима и акцентима значи хорски разговор пун зрака и порука одасвуд. Ту густоћу је тешко писати и мишљу и техником. Настасијевићева мисао се може разабрати, али техника његова је његова и ванредна. Некад се учини да је то техника усменог народног причања, јер су преломи реченични као код усменог причања. Али после се види да је само речник народни, реч тешка, садржајана, омиозна. А, суштина те технике је у томе што код интелектуалца и писменог приповедача Настасијевића ништа није концепт, него све митско призивање”¹³¹.

То „митско призивање”, у прози најпотпуније остварено у збиркама *Тамни вилајет* (1927) и *Хроника моје вароши* (1938), Настасијевић много дугује како познавању поетике усмена стварања¹³² тако и систематском преуређивању језика и његовом мелодијском осамостаљивању у односу на мотивацијску

¹³¹ „Тамни вилајет Момчила Настасијевића”, *Критички радови Исидоре Секулић*, прир. С. Леовац, Српска књижевна критика, књ. 14, М. Српска, Институт за књижевност, Н. Сад – Београд, 1977, стр. 200.

¹³² Н. Милошевић-Ђорђевић, „Поетика усмене традиције у прози Момчила Настасијевића, Х.Крњевић, „Прологомена за једно читање ’Записа о даровима моје рођаке Марије’, Зборник *Поетика Момчила Настасијевића*, Институт за књижевност и уметност, Београд – Горњи Милановац, 1994, стр. 103-124 и 127-136.

раван дела¹³³. Дејство Настасијевићевих прича, наиме, происходи из начина на који су испричане, а не из занимљивости теме или сижеа. Користећи архаични језик ритуалног и обредног, алогичку синтаксу и укрштајући различите наративне перспективе и форме (сказ, параболу, бајку), он причу преусмерава и згушњава до непрозирности, отварајући је истовремено према мистичним искуствима и архетипским сликама и значењима.

Настасијевићева поезија (*Пет лирских кругова*, 1932. и потом циклуси „Одједи” и „Магновења”, 1939) још се непосредније приближава „матерњој мелодији” но приче које је аутор означио као „лирска казивања”. „За Настасијевића је”, примећује прирађивач пишчевих Сабраних дела Н. Петковић (1991), „песма пре спевани него написани текст. У њеном језгру чува се древни облик певања или бар сећања на њега”¹³⁴. Међутим, „одвећ покретљива, мелодија је често неухватљива за посматрање. И што је најтеже, идући од песме до песме, осећа се да она може понети извештај семаантички потенцијал, и свакако га носи, али нам он редовно измиче”¹³⁵.

Већ уводна, умногоме програмска песма „Фрула” (из циклуса „Јутарње”) отвара „фолклорну меморију” и загонетним призивањем драге мртвих пастира сугерира доживљај неизрецивог и тамну слутњу смрти.

Народна балада „Смрт Милића барјактара” послужила је мотивски и језичко-стиховним својстви-

¹³³ Никола Милошевић, „Белешка о структури Настасијевићева књижевна израза”, *Дело*, 1969, XV, књ. 15, бр. 5, стр. 509-530.

¹³⁴ „Настасијевићева песма у настајању, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 1992, XL, бр. 1, стр. 48.

¹³⁵ Исто, стр. 14.

ма као подтекст низу песама у циклусу „Вечерње”. Мотив уклете невесте коју неумитна смрт односи услед горе, Настасијевић повезује са судбином песме¹³⁶:

Клоне, о клоне

песма ова лагана.

Бона, кад клоне дан,
приклони главу рамену мом,
горама у руј

„Вечерња”¹³⁷

Ипак, фолклорно наслеђе је у Настасијевићевом делу присутно тек као удаљени и „дифузни подтекст” транспонован модерним песничким поступком. Као код Винавера, Црњанског или Р. Петровића, и код Настасијевића је оно тек живи квасац који треба да ослободи сугестивне моћи језика, истакне његова ритмичка и мелодијска својства, допре до прапоетског у бићима и стварима. Истовремено, то је крајња тачка превладавања епске традиције као мерила и уобличавајућег начела у националној књижевности. Јасан и логичан свет и језик епике замењени су контроверзним песничким субјектом и тамним, енигматичким језиком бајалица, басми, разбрајалица, који су сада, како је то приметио Љубомир Симовић,¹³⁸ „постали природни завичај читаве јед-

¹³⁶ М. Матицки, „Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова”, *Зборник Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, Институт за књижевност и уметност, Београд – Горњи Милановац, 1994, стр. 25-31.

¹³⁷ *Пет лирских кругова*, Београд, 1932, стр. 64

¹³⁸ „O jednoj grani srpskog simbolizma”, *Zbornik Srpski simbolizam*, SANU, str. 324.

не гране српског симболизма” – све до Васка Попе, Бранка Миљковића или Алека Вукадиновића. Један важан сегмент усмене традиције уграђен је тако и у развојне токове савремене књижевности.

II

О културном контексту Веселиновићевог *Хајдук Станка*

Књижевноисторијски посматрано роман Јанка Веселиновића *Хајдук Станко* је веома занимљив у погледу књижевнокритичке и читалачке рецепције. Када се појавио, био је веома добро прихваћен у ширим читалачким круговима, али га је оновремена књижевна критика пропратила значајним примедбама, чак и оспоравањем. Та подељеност није до данас превазиђена или бар озбиљније доведена у питање. Тешко да би и ново читање, с обзиром на постојећа поетичка мерила, нешто битније променило. Упутније би било, можда, позабавити се структурним елементима рецепције дела уз покушај да се допре до узрока читалачке и критичке поларизације као књижевноисторијске константе.

Сама рецепција, пак, упућује на истраживање неких других сегмената националне културе и њихове корелације са књижевношћу. То значи померање тежишта са средишњег подручја књижевности ка његовим границама са циљем да се открију „напола скривене трансакције културе”¹ у којима не само активно учествују већ и црпе своју снагу значајна уметничка дела.

¹ Stiven Grinblat, „Kolanje društvene energije”, *Novi istorizam i kulturni materijalizam*, прир. Zdenko Lešić, Beograd, 2003, стр. 79-80.

Распознавањем и проучавањем различитих слојева једне културе (укључујући и књижевни), који формирају мрежу значења те културе, баве се заступници новог историцизма и културног материјализма. Њихов је циљ да покажу „како пјесничка дјела одражавају доминатне кодове свога времена, како их ’прерађују’ за своје потребе и како се одупиру њиховој контроли”.²

У случају Јанка Веселиновића и његовог историјског романа *Хајдук Станко* овакав приступ, чини се, могао би пружити неке нове увиде.

Пођимо, најпре, од тренутка у коме Веселиновић пише свој историјски роман и од гласила у којима га објављује: *Хајдук Станка* Веселиновић пише између 1893. и 1896. године и објављује га у наставцима у *Јавору* (1893), *Делу и Звезди* (1894), *Дневном листу* (1895) и *Зори* (1896). Прво целовито издање појавило се 1896, а потом је уследио велики број издања (преко 40). Роман је био једно од најчитанијих дела српске књижевности. Штавише, 1928. године, у пуној сезони српске авангарде, *Хајдук Станко* је поново штампан у оквиру *Целокупних дела Јанка М. Веселиновића*. Све то упућује на закључак да постоји одређени семантички потенцијал овог дела који одолева времену и који негде кореспондира са општијим тенденцијама у оквиру националног културног обрасца.

Веселиновићев *Хајдук Станко* као својеврсна апологија јунака Првог српског устанка (1804–1815) настаје крајем 19. века, када је у реалном животу епископ патријархални културни модел у дубокој кризи. Управо су хајдуци са јуначком ауром, понетом из еписких песама и потом учвршћеном у биткама

² Zdenko Lešić, „Novi istoricizam”, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, str. 23.

током Првог устанка, у том тренутку најудаљенији од првобитног епског предлошка. Следбеници негдашњих хајдука, претворили су се у разбојнике, паликуће, најмљене убице. Од њих се стрепело и зазирало, новине су биле пуне написа о њиховим неделима. Њихова бруталност постајала је све већа, а моћ коју су имали све се теже контролисала, тако да су представљали реалну опасност како за државу и њене институције тако и за обичан свет. У јесен 1897. у Чачку је почео и највећи судски процес хајдуцима, о њему је често било речи у *Полицијском гласнику*; тим хајдучким неделима се бави и Пера Тодоровић у *Хајдучији*, штампаној као додатак *Малим новинама*. И Светолик Ранковић објављује 1897. свој роман *Горски цар*, умногоме инициран поменути догађајима. Па, ипак, у време суноврата хајдучије као друштвене појаве, Веселиновић се одлучује да пише о њеним негдашњим златним временима. Апологетски приступ тематици назначен је већ у посвети:

„Праштајте свете сени што вам кости потресам!... Праштајте што вам имена помињем, јер ћу их само по добру поменути! Јер најсветији путир што се просу на олтар отаџбине, беху груди ваше...

... Пронесићу дела ваша и јунаштва ваша по свету као што их данас проносе немирни таласи валовите Дрине! ... Нека вам се свећа не угаси; нека вам се имена помињу до истраге српског колена”³

У посвети су, такође, назначени исходиште и начин приповедања:

„А, ја ћу причати о вама онако како ми другови и синови ваши приповедаху; китићу ваша дела као што

³ Ј. Веселиновић, *Хајдук Станко*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд, 1959, стр. 26.

девојка кити венац ивањски; славићу вас као што вас гусле славе”⁴

Веселиновић се, дакле, ослања на усмено предање и епску истину оличену у гусларској традицији, а не на историјске изворе и факта. И то је основна разлика у односу на Тодоровића и Ранковића, који критички посматрају сувремене облике хајдучије, или Нушића и Драгутина Илића, код којих она бива сагледана са хуморне стране.

Једно од питања јесте зашто се Веселиновић опредељује баш за епску визуру, која је у драматичном сукобу са стварношћу? Да ли наш писац наставља традицију историјског романа, који је постојао у националној књижевности и чија је функција била да читаоцима пружи поуке из националне прошлости и да створи обрасце које треба следити?

Још је Јаков Игњатовић 1857. године писао како „у историчном роману писатељ приповеда свом роду на поетичан начин његову историју: овај то радије чита него критичним пером написану историју, па у својој красној прошлости ужива и дух му не клоне него му се још већма уздиже”⁵. У *Бранковом колу*, исте године када је објављен *Хајдук Станко*, у тексту посвећеном историјском роману изнето је слично мишљење: „Историјски роман и приповетка, особито из српске наше прошлости, најбоље су читанке за наш читалачки свет ... Још увек је факат да наши српски читаоци траже душевно пиће из врела прошлости српске”.⁶

⁴ Исто, стр. 26.

⁵ Ј. Игњатовић, „Поглед на књижество”, *Заснивање националне критике*, прир. Драгиша Живковић, Српска књижевна критика у 25 књига, књ. 2, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1983, стр. 234.

⁶ „Српски историјски роман”, *Бранково коло*, 1896, II, бр. 5, стр. 158.

Оба навода, потврђујући национално-просветитељску традицију српског историјског романа, уводе у аналитичко поље и ванлитерарне чиниоце. Спознаја коју пружају догађаји из националне историје нису само грађа која подлеже уметничком преобликовању и остаје у оквирима естетичког већ активно суделује у стварању слике о прошлости нације, а посредством ње реверзибилно утиче и на садашњост. Текстови, дакле, рефлектују историју, али је и сами производе. О тој врсти прожимања ванкњижевних и књижевних чињеница пише и енглески историчар Антони Смит, откривајући у „повишеној експресивној субјективности” уметничког дела висок степен његове пријемчивости и привлачности.

Призори и слике из прошлости, као примери „јавне врлине”, требало је да постану узорни савременим генерацијама:

„У тим ’златним добима’ међу идеализованим херојима и мудрацима, уметници су имали могућност да рекреирају упечатљиву панораму живота *wie es eigentlich war*, која је могла навестити древност и континуитет нације, њено племенито наслеђе и драму њене древне славе и регенерацију”.⁷

Јанко Веселиновић се, дакле, опредељује за епску, а не историјску истину, јер епска визија носи оне конотације о којима говори Смит – језик, митове и симболе које читалачка публика лако и брзо препознаје и са којима може да се идентификује; ту врсту асоцијативне синтаксе не поседују други облици сведочанства.

Ипак, Веселиновић у свом историјском роману не посеже за давном, рецимо средњовековном срп-

⁷ Antoni Smit, „Nacionalizam i kulturni identitet”, *Nacionalni identitet, XX vek*, Beograd, 2001, str. 146-147.

ском историјом, иако она, што се тиче евокативне снаге својих митова и симбола, не заостаје за устанничком. Штавише, можда је својом разноврсношћу и поодмаклом кодификацијом духовног и етичког подвижништва, превазилази. Писац је свестан те чињенице и помиње је:

„Нека ми опрости историја и сви славни Немањини, али ово доба, доба од 1804. па до 1813, ја зовем добом херојским ... Гледећи на њега, можемо с поносом свету у очи погледати. Оно нам је дало јунака каквих може имати само митологија.”⁸

Извесно је да је Јанко Веселиновић имао јаке додатне мотиве да посегне за темом из блиске националне прошлости. У литератури је тема устанка била изнова потенцирана, тј. „писцима је сугерирано да узимају грађу из ближе прошлости – хајдучке и ускочке /не немањинке/, јер се о њој зна више, па је и приповедање тиме аргументованије”⁹, односно примереније је поетици реализма. Живо усмено предање и окруженост потомцима устаничких јунака, чији дух као да је још лебдео над стварима и појавама, поклапали су се са том тежњом и истовремено код аутора стварали „дрхтај естетског и емотивног узбуђења пред остацима и отпацима једне тек минуле епохе, још сасвим блиске”, о чему бавећи се политичким митовима исцрпно пише Раул Жирарде.¹⁰

Ипак, чини се да постоји још један озбиљнији разлог са далекосежнијим дејством, зашто Весели-

⁸ *Хајдук Станко*, стр. 279-280.

⁹ Dragana Čorbić-Vukićević, *Poetika čitanja kritika proze 1868-1901*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1998, str. 57

¹⁰ Raul Žirarde, „Zlatno doba”, *Politički mitovi i mitologije*, XX vek, Beograd, 2000, str. 113.

новић своје јунаке налази у устаничким, а не, рецимо, косовским херојима. Устанички мит и патријархални модел културе, а са њим и вредности који је носио, били су суштински елементи пишчевог духовног, моралног и емотивног хабитуса. Процес кризе и разградње тог културног модела и његово смењивање новим грађанско-либералним моделом болно је доживљен не само код Веселиновића већ и у значајном делу српске политичке и интелектуалне елите и у ширим слојевима становништва.

Најбројнија оновремена политичка странка, са најјачим упориштем у народу – Народна радикална странка, кроз свој концепт народне државе као велике задруге заправо је „еманирала темељну институцију српског патријархалног друштва и менталитет који се на њеним основама вековима стварао” (Л. Перовић)¹¹, а њене идеје о народној самоуправи, једнакости и солидарности ту су налазиле своје исходиште, а не у западноевропској либералној мисли. Грађанско-либерални модел друштва, ближи другом делу српске политичке елите, озбиљније је доводио у питање идеју националног континитета и верност традиције, чији су заступници били радикали.

Радикалској странци је припадао и писац *Хајдук Станка* који је свој роман објављивао у значајним гласилима те политичке оријентације – *Делу*, *Дневном листу* и *Звезди*, чији је власник и уредник био. Ако се има на уму, а на то указују историчари политичких идеја, да „сваком типу политичке осећајности или става одговара особен начин тумачења историје, са њему својственим заборавима, преви-

¹¹ Latinka Perović, „Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX veka”, Zbornik radova *Žene i deca*, Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX veka, knj. 4, Beograd, 2006.

дима, недостатностима”¹², онда смо све ближи узроцима Веселиновићеве потребе митологизације Устанка и његових јунака.¹³

Мит о златном добу, на коме је заснован роман *Хајдук Станко*, извесно, у највећој мери одговара традиционалистичкој концепцији културе, која периоду назадовања, нереда и искварености супротставља визију о узвишеној прошлости нације, опскрбљену сликама, представама и симболима који су део њеног историјска памћења.

Стога, за разлику од Тодоровића или Ранковића, који су се рационално суочили са сликом зла и изопачености што је младом српском друштву донела хајдучија, Веселиновић то није могао да учини, јер би тиме неке битне вредности или знамења националне традиције довео у питање, односно, показао релативност њихова трајања. Уместо напуштања, излаз је био у враћању изворним облицима патријархалног модела, који је пуно остварење и потврду нашао у народном устанку, када су хајдуци најчешће били доживљавани као национални хероји.

Митологизацији „повлашћених тренутака” сопствене историје, како би се нашао излаз из нелепе

¹² Raul Žirade, „Zlatno doba”, *Politički mitovi i mitologije*, str. 112.

¹³ О тесној вези између српске реалистичке прозе и политичког радикализма пише и Д. Вученов у свом раду о Јанку Веселиновићу, истичући да је један од узрока пишчева идеализовања сеоског живота био и тај што је он био „не само један од типичних радикалских људи у народу, него, вероватно, и најрепрезентативнији носилац радикалских идеја у књижевности од прве своје појаве у књижевном животу (1888) па до своје смрти (1905)”. (Д. Вученов, „Идеалистички реализам Јанка Веселиновића”, *О српским реалистима и њиховим претходницима*, Друштво за српскохрватски језик и књижевност, Београд, 1970, стр. 111.)

стварности, поступак је коме се често прибегавало. На то указују и проучаваоци друштвених идеја попут Жирардеа: „Спрам слике садашњице, доживљене и описане као раздобље туге и пропадања, уздиже се апсолут прошлости коју одликује пуноћа и светлост. Стога је готово неизбежно да представа о 'негдашњим временима', сажимајући у себи сав силовити занос маште и сањарења, прерасте у мит.”¹⁴

Веселиновићев *Хајдук Станко* заснива се на употреби или казивању мита о сјају „негдашњег времена”, о златном добу националног и моралног преображаја као својевременом одговору на потребе националног колектива за самопотврђивањем. Међутим, тај одговор више није био израз преовлађујућег друштвеног дискурса, тачније он се нашао у својеврсном раскораку како са центрима политичке моћи тако и са новим, све утицајнијим поетичким токовима, усмереним не ка идеализовању прошлости већ ка критичком поимању стварности или њеном разарању. Веселиновићева позиција није била друштвено маргинална; најбројнија политичка странка и највећи део становништва, пре свега оног са села који је представљао већину у Србији, били су јој блиски. Но она је била опозитна у односу на стварне центре друштвене и политичке моћи, коју су оличавали краљ и друге две владајуће странке – либерална и напредњачка и дисонантна у односу на актуелну књижевну праксу на чије је обликовање пресудније утицала нова критичка мисао (Љ. Недић, Б. Поповић, Скерлић). Били су то разлози амбивалентности у прихватању Веселиновићевог дела код критике и публике.

Утемељен на миту о златном добу, али и на миту о јединству и солидарности, Веселиновићев ро-

¹⁴ R. Žirarde, „Zlatno doba”, *Politički mitovi i mitologije*, str. 112.

ман укључује суштинске вредности тих митова: „невиност и чистоту с једне стране, те пријатељство, склад и заједништво, с друге стране.”¹⁵

Као што Иго у *Легенди векова* велича „Снагу којом су зрачили Преци и Очеви” и са резигнацијом констатује да су „негдашњи” „сељаци вредели више, него садашњи краљеви што вреде”¹⁶, тако и наш писац у устаничком покољењу види недосегнуте узоре:

„Почетак овог века истурио је дивове какви живе само у причама [...] Ти су људи чуда чинили [...] Снага, дух, окретност, то беше све снажно и бујно [...] Чак су и некаквим другачијим језиком говорили. Свака је њихова реч пословица. Онако данас не говори један научар како је тада говорио ратар [...] Па и сама жена тог доба била је нешто друго. Она није налечила на мајке и сеје ранијих времена. Цело покољење као да је с неба спуштено”¹⁷.

Идеје склада, заједништва, солидарности и херојског жртвовања биће посебно истакнуте, јер ће рedefиниција прошлости и њена канонизација на њима почивати. С циљем да очува ту слику писац ће се неминовно удаљавати не само од реалистичког поступка већ ће се и конфронтирати са новим критичким струјама у српској историографији (Д. Руваца, С. Новаковић):

„Нека ми се опрости што ћу, рад бољег обавештења, рећи коју у заштиту Мачвана, да бих с једне стране побио оно што неки наши историци, у силу бога, хтедоше натурити тим славним борцима-мученицима,

¹⁵ Исто, стр. 121.

¹⁶ Исто, стр. 121.

¹⁷ *Хајдук Станко*, стр. 120-121.

а с друге стране да бих им могао одати достојну пошту”.¹⁸

Овај исказ је значајан, јер показује да Веселиновићу није намера само да забави читаоце већ да им идеалну слику покаже као истиниту, верификовану у реалном животу. Тек таква, она може бити образац који ваља следити. Континуитет између предака и потомака је успостављен, а сопствена традиција је устоличена као неприкосновени ауторитет који отеловљује суштинске вредности важне за опстанак националног колектива и у садашњости и у будућности.

Отуда је Веселиновићева слика српског села идеалистичка, испуњена врлинама колективистичког духа патријархалног друштва: идејом склада и послушности, заједништва, општег добра и спремности на херојску жртву, она подсећа на неку врсту „рајског стања” из кога смо избачени (Јунг).

Већ опис Мачве, на почетку романа, носи елементе бајколиког:

„У време када се догађај о коме приповедам дешио, Мачва је друкчије изгледала. Место њива и пањњака беше ту густа шума. Храст до храста, грм до грма, а честе тако густе ’да ниси могао гују за реп извући’. А у тој стродревној шуми беше овде-онде помало крчевине пооране и засејане.”¹⁹

У сеоским кућама одвијао се живот испуњен хармоничним односом чељади, а тај модел се преносио и на сеоску заједницу, која је само проширени облик патријархалне задруге чије су вредности кодификоване у епској народној традицији. За очување суштинских вредности те заједнице бринули

¹⁸ Исто, стр. 280.

¹⁹ Исто, стр. 29.

су се кмет и поп као први људи села „који су свима били за углед” и у „свему предњачили”, а њихов пример следили су и остали.

Строго кодификован је и однос родитеља и деце као и однос који се успоставља између самих сеоских породица, а њихово нарушавање је један од извора драмских тензија у роману. То што су у позадини сукоба стајали и усмеравали га осветољубиви Турчин Крушка и лукави и покварени Маринко, не умањује драматичност и трагичне последице поремећених односа између сукобљених породица Веселиновићевих јунака Лазара и Станка и њихову изопштеност у оквиру шире сеоске заједнице.

Веселиновићеви ликови су статични, њихов духовни и емотивни живот је усклађен са правилима патријархалне заједнице, а када одступају од њих, попут Станка или Јелице, чине то мотивисани неким вишим циљевима – одбраном сопствене и породичне части, задовољењем правде, одржањем задате речи, тако да, ипак, остају у окриљу неписаног кодекса заједнице.

Физички и психолошки портрети пишчевих јунака нису индивидуализовани већ су саображени „карактерологији” патријархално-епске културе. Сеоски кмет је „простодушан, благ, тих, мирне савести као дете [...] лако броји дане живота и ведро чека час кад ће оставити своју кућу пуну као кошницу, свој пород очуван и недирнут болешћу, своје пријатеље и другове и отићи у вечност поштован и уважен [...]”²⁰, а на сличан начин су представљени и поп и домаћини сеоских задруга.

И главни женски лик Јелица, прототип је патријархалне девојке – од изгледа до понашања које одликују оданост, покорност, пожртвовање: „Јелица

²⁰ Исто, стр. 31.

је гром девојка [...] лепота, али не господска него јуначка лепота. Што оно песма пева *'струк момачки, поглед девојачки'*. Око би јој гору запалило (подвукла В.М). Да упрти четири момка као четири снопа, па да их носи преко села! [...] А, што се рада тиче, о њему се причало.”²¹

Иста врста схематизма постоји и у спољашњем опису и назнакама карактера Станка и његовог супарника Лазара. Висока стаса, неустрашиви, снажни, обојица су момци за узор све док не дође до сукоба око девојке. Њихови ликови тада престају бити статични, развијају се, али у различитим правцима. Постају опозитни, при чему Станков развој карактеришу успон и херојска смрт, а Лазарев је означен етичким урушавањем и смрћу као издајник. Но, ова реалативно једноставна конфигурација јунака где, после бројних препрека, позитиван јунак побеђује, ипак, нема средишње место и значај. Та антиномичност је тек градивни елемент биографије хајдука Станка Црнобарца као идеалног јунака и човека. Да у тој биографији Веселиновић нагиње хагиографском, а не документарно-историјском аспекту, сигнализирано је насловима тематских целина: „Одметник”, „Осветник” и „Бесмртник”. Њихов хијерархизован след, чији климакс несумњиво означава последњи део – „Бесмртник” као највиша тачка човекове духовне егзистенције, показује зашто се Веселиновић у свом историјском роману удаљавао од историјских факата које Вук Карацић није превиђао у својим биографијама знаменитих Срба из времена устанка, а ни у коментарима уз неке епске песме о том периоду. Тако, у напомени уз песму „Кнез Иван Кнежевић” Вук помиње управо јунака Веселиновићевог романа Станка Црнобарца:

²¹ Исто, стр. 43.

„Он (Иван Кнежевић) је најприје постао свима познат у Јадру и у Мачви и у цијелом људству славе и чести вриједан 1806-те године, када је добрићко робље откупио. Послије тога одма почело му се зло за добро враћати, као што то често бива међу људима: те исте године ухватио га је познати арамбаша *Црнобарац Станко* са својим друштвом, и водили га са собом по шуми [...] док се није откупио, као од ајдука”.²²

Извесно је да је Веселиновић, како би остао у оквирима изабраног митског обрасца о златном добу и његовим узвишеним херојима, или како је волео да каже — *дивовима*, игнорисао ову општепознату чињеницу.²³

Поред историјске реалности, Веселиновић је посредно игнорисао и реалност у којој је живео и у којој су, као што смо помињали, последице хајдучије биле поразне по друштво. Поред уметничких слабости романа и ове књижевне чињенице су утицале да књижевнокритичке оцене буду негативне.

У том погледу је карактеристична (и значајна по одјеку који је имала) критика Момчила Иванића.

У реферату о *Хајдук Станку*, писаном за Главни просветни савет, Иванићево оспоравање је било мотивисано и књижевним и ванкњижевним разлозима. Са становишта жанра, Веселиновићев историјски роман је показао мањкавости стога што његови „јунаци не носе на себи веран отисак времена”, односно, писац је превиђао разлику између „тадашњих народносних хајдука [...] и садашњих одметника од

²² *Српске народне пјесме*, књ. IV, Нолит, Београд, 1969, стр. 123.

²³ Да му је она била позната види се из осврта на Нушићеву драму *Кнез од Семберије (Звезда, 1900)* у коме је показао високо уважавање и пијетет према кнежевој људској величини и трагичној судбини.

власти”, а сам сиже био је погоднији „за разбојничке и криминалне приповетке но за добар историјски роман”. У којој мери су упади стварносног, а не само жанровске конвенције, утицали на критичарев негативан суд о главном јунаку Веселиновићевог романа види се из даљег образложења:

„Од њега (хајдук Станка) као од јунака романа тражимо да буде нешто више од *обичног* хајдука, крволока, о којем можемо сваки дан читати у полицијским извештајима и криминалним приповеткама – тражимо да у њему видимо идеалног, не обичног хајдука, који ће то бити онда ако се не понизи до зверства, него се узвиси до човечности”.²⁴

Из Иванићевог критичког става произилази да књижевност „не живи само по законима саморазвоја, већ је такође укључена у разноврсне сукобе с другим културним структурама”,²⁵ па и оним идеолошким. Књижевност може бити у опозиту према њима, што је случај са Веселиновићевим историјским романом, али и у сагласју, што показују, опет, Тодоровићева уметничко-документарна проза *Хајдучија* или Ранковићев друштвени роман *Горски цар*. У потоња два случаја реч је и о релевантним књижевним чињеницама, смисаоно диспарантним у односу према Веселиновићевим делом.

Ликови хајдука и код Тодоровића и код Ранковића лишени су било какве херојске ауре и етичке величине – они су антијунаци, који пандане имају у портретима злочинаца у *Полицијском гласнику*, а не у хајдуцима како их памти епска песма и устаничко

²⁴ „Главном просветном савету”, *Просветни гласник*, 1897, XVIII, 11, стр. 599-601.

²⁵ J. M. Lotman, „Tekst u tekstu”, *Kultura i eksplozija*, Narodna knjiga, Beograd, 2004, str. 95.

предање, који су основа Веселиновићевој слици хајдука.

Штавише, Тодоровићеви ликови хајдука (они су стварне личности попут Милана Бркића, Војка Тимотијевића, Симе Милинковића) с обзиром на херојски предложак с којим су конфронтирани, представљају особен вид разарања традиционалног патријархалног културног модела. На прагу новог века хајдучија је била пример „пражњења” једне друштвено укорееене појаве и деструирање мита о њој.²⁶ Као ликови изобличени у кривом огледалу, стајали су актери *Хајдучије* наспрам својих епских предходника, а њихове биографије као анти-биографије наспрам Вукова *Житија Ајдук Вељка Петровића* или Веселиновићева романа *Хајдук Станко*. Блискост са језиком усмене књижевности, која је повремено ишла до прафразе, није само снажније обзнањивала трагичан расап између речи и дела и додатно антагонизовала прошло и садашње време стављајући наспрам хероја злочинце, него посредно преиспитивала и корене и суштину саме појаве и њене кобне последице у духовном и социјалном бићу националног колектива.

Сличне тенденције постоје и у *Горском цару* Светолика Ранковића. Како примећује Д. Вукићевић, „Ранковићев роман се може сагледати и као инверзија епско-патријархалног модела света, јер се уместо епских подвига приказују разбојништва; уместо Старине Новака и Дели-Радивоја – лупежи и прости

²⁶ Весна Матовић, „Тодоровићева *Хајдучија* или о крхотинама епске свести”, *Карађорђево устанак – настајање нове српске државе*, Зборник радова, прир. Н. Љубинковић, Велика Плана, 1998, стр. 151-162.

²⁷ Драгана Вукићевић, „*Горски цар* Светолика Ранковића”, *Горски цар*, Народна књига, Београд, 2005, стр. 10.

разбојници (Скерлић), уместо верне љубе – сурова осветница, уместо женидбе епског јунака – молитвени обред за спас душа продатих ђаволу, уместо патријархалне средине која штити јунака и која је истовремено од њега штићена – средина свирепа, подмитљива, кукавичка, понизна лицемерна”.²⁷

У том погледу је Ранковићев друштвени роман у више но у полемичком односу са Веселиновићевим историјским романом и корпусом вредности еманираних у њему. Није у питању само поетичко-стилска раван већ и идеолошка, етичка, социјална. Главни јунак Ђурица ће у улози хајдука јараници Станки врло кратко „изгледати као ванземаљска појава, као она светла јуначка лица из наших песама која нам буде топла осећања за себе.”²⁸ Уместо херојске ауре, Ђурицина појава ће у сеоској средини будити страх и зебњу, а и сам јунак ће себе, у тренуцима луцидности и искренности, видети у крајње негативном светлу: „Шта сам ја? [...] Зликовац! Крвник! [...] А, чекам да ме она (Станка) заволи [...] о коју се отимају толики момци [...] да упропаستم наку девојку!”²⁹

И у смрти Ђуричиној, након хватања и осуде за почињена недела, нема ничег херојског и узвишеног. Чак ни „у старим исплаканим очима јунакове мајке не беше више суза, те и гроб хајдуков остаде незаливен ниједном топлим сузом”³⁰.

Ако се упореде епилошке сцене Ранковићевог *Горског цара* и Тодоровићеве *Хајдучије* у којима је описано стрељање хајдука пред великом масом света, испуњеном различитим осећањима – знатижеље, згражања, ужаса или сажалења, са крајем Веселиновићевог *Хајдук Станка*, у коме главни јунак хра-

²⁸ *Горски цар*, стр. 80.

²⁹ Исто, стр. 83.

³⁰ Исто, стр. 192.

бро гине са својим друговима хајдуцима у борби против Турака на Равњу, а „Сава остаје да својим шумором прича о јунацима”, постаје очигледно како су њихови семанатички потенцијали противуречни. Мање или више посредно, и Тодоровић и Ранковић су изнутра растакали Веселиновићеву херојску парадигму и његов мит о златним хајдучким временима и култу јунаштва и правде који је оно оличавало.

Можда је најдаље у деконструкцији тог мита отишао Драгутин Илић у авантуристичко-хуморној епизоди о хајдуцима у роману *Госпођа Марија*³¹, написаном 1917. године. Наиме, сусрет двојице јунака романа са хајдуцима и хајдучицом Миљом у планинским пределима Источне Србије, који их пријатељски пропуштају јер су у дослуху са председником општине, као и потом ашиковање са веселим удовицама Марулицом и Филипом, које им, опет, нуде на продају ствари које су хајдуци опљачкали, а чија имена као и слободније понашање носе ноту хуморног и фарсичног, показују како је, када је хајдучки мит у питању, пређен пут од узвишеног и трагичног до комичног и гротеске.

Ако се, за тренутак, опет вратимо Иванићевој критици *Хајдук Станка*, у којој је несумњиво било формализма и дидактике, и позабавимо се Домановићевим одговором на њу у пародијском тексту „*Хајдук Станко* по критичарском рецепту Момчила Иванића”, можемо доћи до интересантних запажања значајних за нашу тему.

Књижевно спорење са Момчилом Иванићем Домановић започиње још у сатиричној пародији „Озбиљне научне ствари”. Као Веселиновићев пријатељ, политички истомишљеник и стални сарадник

³¹ Драгутин Илић, *Госпођа Марија*, приредио Р. Ераковић, СКЦ, Нови Сад, 2001.

у *Звезди*, Домановић је био склон да у Иванићу види „човека слабе спреме литерарне, рђава укуса и уских појмова”, а његов реферат је сматрао крајње тенденциозним „напереним против романа Веселиновићевог, који је већ стекао гласа, и с правом ће стати у ред највећих наших приповедача, па ма колико их одличних било и после њега”³².

Прилог „*Хајдук Станко* по критичарском рецепту Момчила Иванића”, наставак је тог полемичког обрачуна и у њему ће бити пародирани поетички принципи које је Иванић заступао у својој критици. Иванићев концепт трагичног и узвишеног јунака, образованог на класичним узорима и лектири, помало кицоша и сањара, онако како га Домановић представља у својој сатиричној пародији, био је неспојив са Веселиновићевим епским јунаком те је постао извор комичног и карикатуралног.

Карактеристичан је још један пародијски слој Домановићевог текста – фразеолошки, који се тиче немачке лексике присутне у говору војвођанских Срба (јер, Хајдук Станко је код Домановића из Ирига), што овај херојски лик чини још у већој мери смешним, а сама пародија поприма вид имлицитне критике стране културе као нечег што угрожава националну самобитност.³³

Стога, ако се дубље сагледа, сукоб М. Иванића и Р. Домановића није се тичао само разлика поетичких модела, био је шири – по среди су били и различити културни модели. У Веселиновићевом

³² Радоје Домановић, „Озбиљне научне ствари”, *Изабрана дела*, књ. I, стр. 51-61.

³³ О томе је писала и Славица Дејановић у раду „Радоје Домановић као пародичар”, *Зборник радова Књижевно дело Радоја Домановића – ново читање*, Центар за научна истраживања САНУ, Ниш, 1999, стр. 237.

Хајдук Станку Домановић је видео неку врсту националне иконе, чију је вредност требало бранити тим више што је ишчезао и сам концепт живота и културе коме је она припадала. У те облике живота и његове вредности, садржане у народном сећању и обичајима, није се смело дирати, јер су они и у новом времену промена требало да остану узор. И Домановићев неповољан суд Руварчевог критичког односа према националним темама онако како су супституисане у епској поезији и посебно у научној историографији, изречен у *Озбиљним научним стварима*, био је израз тог културолошког дискурса.

Домановић никако није био усамљен у ставу да, иако савремене теме могу и треба да буду предмет критичког преиспитивања, славне личности и догађаји из националне прошлости морају остати неприкосновене вредности. Највећи део читалаца, одрастао и васпитаван на усменој поезији, као и део културне и политичке елите, непоколебљиво су у то веровали.

Парадоксално, последице таквог става осетио је и Домановић после објављивања пародичне алегорије „Краљевић Марко по други пут међу Србима”. Иако је ту приповетку писао као оштру критику савременог живота, само посезање за епским јунаком и његово приказивање у околностима које нарушавају његову епску величину тиме што га доводе у смешне ситуације, изавало је код једног броја критичара³⁴ негативну реакцију. Тако је Данило Живаљевић писао:

³⁴ Домановићеву приповетку су, поред Живаљевића, неповољно оценили и П. Талетов (*Нада*, 1902) и М. Недељковић (*Летопис Матице српске*, 1903).

„Домановић место да нам изнесе слику покварености наше, и да покаже да ми нисмо заслужили да имамо у својој средини Краљевића Марка, он је од тог јунака наше фантазије и наших народних песама, направио карикатуру. Начинио је од Краљевића Марка *будалину* Талета и кад је онакав Марко Краљевић каквог нам је представио Домановић, неизбежне су све последице које су га снашле. Цинизам Домановићев у тој причи превршио је меру и он се не да правдати.”³⁵

Извесно, Живаљевићева критика је била преоштра, оспоравала је писца који је био близак усменој традицији и који се и сам недвосмислено залагао да народна поезија „постане подлога за образовање младих нараштаја”,³⁶ али је она била логична консеквенца раније поменутог става о националној традицији као непревазиђеном узору. Тај став ће поново доћи до изражаја у реакцијама на покретање *Српског књижевног гласника* као гласноговорника нових идеја у политичком и књижевном животу Србије. Један од најжешћих критичара новог часописа и његове уређиваче политике био је, такође, Данило Живаљевић, у то време уредник режимског *Кола*. Једна од најозбиљнијих оптужби Живаљевићевих била је да су Гласниковци „више Западнаци но Срби”, тј. да се одричу сопствене и прихватају туђу културу. Слично мишљење о *Гласнику* имали су и кругови око *Летописа Матице српске*, *Бранковог кола* и *Дела*, што показује да је то био сукоб ширег опсега и

³⁵ Данило Живаљевић, „Српска књижевност с почетка XX века”, *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*, Српска књижевна критика, књ. 5, прир. П. Протић, Матица. Српска, Институт за књижевности уметност, Нови Сад – Београд, 1987, стр. 462.

³⁶ Радоје Домановић, „Наша народна поезија”, *Сабрана дела*, књ. III, стр. 193.

врло значајан по импликацијама које је носио – он је заправо јасно изоштрио сукоб традиционалиста и модерниста у српској култури и литератури.

Импликацијама тог сукоба бавићемо се овде само у мери у којој је он значајан за нашу тему. У првом случају, приврженост сопственој културној традицији је, поред принципа непроменљивости, неговала и висок степен зазора према страним културним и политичким идејама и отпор према променама које су оне носиле. С друге стране, прихватање и потреба да се стране идеје и вредности усвоје и примере националној култури неминовно је утицала на промену националног културног обрасца. Ти супротстављени приступи – традиционалистички и модернички, преламали су се кроз рецепцију Веселиновићевог историјског романа *Хајдук Станко*.

И у Веселиновићевом приказу Нушићеве драме *Кнез од Семберије* у часопису *Звезда* (1900) били су сучељени:

„Ми се сад нећемо бавити причама што се о њему (кнезу Иви од Семберије) причају. Он има један догађај, снажан, силни, догађај којим би се могла подићи хуманост свију будућих векова. И тај догађај је скроз истинит. Њега би ми требали да испричамо *Западу јевропском, који нам прича како смо ми још полудивље племе, и да замолимо те просвећене народе, да нам дају ма и један сличан пример из својих великих историја* (истакла В. М). Не тражимо да тај човек, што би нам га поред кнеза Ивана ставили, буде неписмен роб турски; нека то буде човек слободан, образован класички, коме су познати сви догађаји митолошки и историјски, коме је наука и васпитање нарочито срце облагорођавала.”³⁷

³⁷ Јанко Веселиновић, „Кнез од Семберије”, *Звезда*, 1900, књ. I, 2, стр. 217.

Дакле, за Веселиновића, као и за остале традиционалисте, страни узорни нису били ваљани већ и стога што нису поседовали аутохтоност и духовну и етичку снагу националних узора.

И као уредник и власник књижевног часописа *Звезда* (1894; 1898-1901) Веселиновић је истрајавао на том свом културном концепту. Портрети знаменитих Срба попут Коче капетана, Хаџи Рувима и других, чије је животе и дела у *Звезди*, у оквиру новоустановљене рубрике „Из српске историје”, описивао Миленко Вукићевић, по својој основној интенцији били су део тог концепта.

Увођење посебне рубрике „Српско народно благо” (1899) у којој су поред лирских песама записаних у околини Пирота и Врања, објављиване и „слике из српског језика” (народне изреке, пословице, изрази), такође је имало за циљ да ту врсту усменог језичког наслеђа не само оживи већ учини и делатним.

Дакле, као што су се прави узорни могли наћи једино у националном пантеону и представљале су их личности попут кнеза Иве од Семберије, Коче капетана, Хаџи Рувима или Хајдук Станка, Веселиновићевог романескног јунака, тако су и језички образци кодификовани у народном стваралаштву требало да буду основа савременог књижевног језика и књижевне праксе.

Ако се има у виду да „сакрализовање прошлости никада није далеко од пророчке најаве њеног препорода, а оплакивање умрлих божанстава (хероја) само је делотворан начин да се предочи њихово присуство”³⁸, онда постаје јасно да су спорови везани за теме из националне прошлости и њихову књижевну репрезентацију као и однос према језичкој и другим

³⁸ R. Žirarde, „Zlatno doba”, *Politički mitovi i mitologije*, str. 156-157.

облицима културног наслеђа превазилазили ниво књижевних расправа и добијали шири културолошки значај.

Насупрот традиционалистима, однос модерниста према националној прошлости био је много сложенији. Скерлићев став је у том смислу веома парадигматичан.

Рационалан и виталистички дух Скерлићев, окренут либералним демократским идејама Запада и његовом култу индивидуализма, тешко је могао да прихвати колективистички дух патријархалног друштва, али није могао да одбаци све његове вредности. Неке од њих су биле део породична васпитања, али и левичарског наслеђа Светозара Марковића, чији је утицај на младог критичара и касније националног вођу, био велики. Не би требало previdети ни могућност да је Скерлићевом националном оптимизму и његовој борби против песимизма у српској литератури и култури, Веселиновићев херојски култ, који је доприносио јачању националне самосвести, био добродошао.

Можда и Скерлићева благонаклоност према Веселиновићевом *Хајдук Станку* има ту своје објашњење. Изразито оштар према Веселиновићевим приповеткама из градског живота и упркос негативној рецепцији код највећег дела критике, важећи за најмоћније критичко перо епохе српске модерне, Скерлић је повољно оценио ово дело:

„*Хајдук Станко* је епопеја устанка [...] Веселиновић је снажно осетио поетску лепоту онога времена, знао је изразити, и *Хајдук Станком* је дао оно што је намеравао дати: *добар народни и историјски роман* (истакла В. М.)”³⁹

³⁹ Ј. Скерлић, „Јанко Веселиновић”, *Критички радови Јована Скерлића*, стр. 291.

Ваља се сетити да су и у критици Веселиновићевог историјског романа Момчила Иванића и Домановићевој реплици на њу, ванлитерарне чињенице имале важну улогу; захваљујући њима семантичка равна дела добијала је другачије конотације.

Све то иде у прилог Лотмановој тези о немогућности постојања и сагледавања културе (а, онда и литературе) као прегледног и јасно омеђеног простора. Узрок томе је што „случајност појединачних људских судбина, испреплетаност историјских догађаја различитог нивоа, насељавају свет културе непредвидљивим сукобима. Складна слика коју дочава изучавалац појединог жанра или одређеног затвореног историјског система – јесте илузија”⁴⁰. Штавише, баш у непредвидивој сложености културних процеса, руски теоретичар ће открити ваљан изазов за истраживаче – захваљујући њима „историјска наука ће се претварати од царства школске досаде у свет уметничке разноликости”⁴¹. У тим разноврсним додирима и укрштајима „унутрашњих структура” и „спољашњих утицаја”, настојали смо да откријемо (дуго)трајну рецептивну привлачност Веселиновићевог историјског романа и „проблематичност” његове позиције у националној књижевној историји.

⁴⁰ J. M. Lotman, „Unutarnje strukture i spoljašnji uticaji”, *Kultura i eksplozija*, str. 187.

⁴¹ Исто, стр. 187

Књижевно и ванкњижевно у односу модерниста према Алекси Шантићу

Однос предратних модерниста (Дучића, Пандуровића, И. Секулић, Митриновића, Видаковића, Слијепчевића) према Алекси Шантићу завређује пажњу са књижевно-историјског становишта, али се показује и погодним за истраживање културних кодова епохе. Тај однос свестраније обасјава не само једну од стожерних личности мостарског књижевног круга и опште прихваћеног националног поету који је, како је то писао Д. Витошевић, „успешно испуњавао захтеве оба крила ’званичне’ српске критике: Поповићевог артизма и Скерлићевог утилитаризма”¹, већ доста говори о сложеној динамици и контраверзама културног развоја.

Имајући у виду сагласја и разлике у књижевним концептима главних арбитара српске модерне Б. Поповића и Ј. Скерлића са предратним модернистима, али и самих модерниста међусобно, тонови наклоности и разумевања које су они показали за свог савременика Алексу Шантића убедљиво сведоче о стилском вишегласју и суживоту различитих идејних и духовних тенденција у српској књижевности првих деценија 20. века.

Ствар чини сложенијом и чињеница да је Алекса Шантић колико традиционалиста, настављач јед-

¹ Д. Витошевић, „Тиранија критике”, *Српско песништво 1900–1914*, књ. I, Београд, 1975. стр. 263.

ног значајног тока националне поезије (од народне преко Радичевића и Змаја), толико и песник који се видно мењао (посебно после критике Б. Поповића) и који је био отворен за нова модернистичка струјања у српској књижевности (доприноси Војислава Илића, Јована Дучића и других).

Однос модерниста према Шантићу покреће, такође, не мање важно питање комплементарности књижевних програма и манифеста и песничке и критичке праксе. Наиме, српски модернисти се у Шантићевом случају јављају у вишеструким улогама – књижевних стваралаца, тумача и судија. Те њихове мултиплициране улоге не подударају се увек и нису обавезно сагласне. Поред чисто естетичких мерила уводе се и ванестетичка – национална, социјална, етичка што слику књижевног живота чини растреситијом и контраверзнијом и озбиљно доводи у питање не само заснованост тезе о хомогеном духу времена већ и о апсолутној иновативности модерних уметничких струја и тенденција.

За вредновање Шантићева дела, показало се, од утицаја је и друштвени контекст. Пред Први светски рат о Шантићу пишу припадници најмлађег модернистичког нараштаја, младобосанци Димитрије Митриновић и Милош Видаковић, као и у једном полемичком тексту Исидора Секулић; пред крај рата она ће се мостарском поети још једном вратити.

Јован Дучић, Сима Пандуровић и Перо Слијепчевић своје студије и есеје о Шантићу пишу између два рата, углавном након песникове смрти (1924), тако да пред собом имају заокружен опус и другачију књижевноисторијску перспективу условљену новим распоредом снага на књижевном пољу. Ипак, упркос широкој хронолошкој амплитуди, песничком и критичком индивидуализму предратних модерниста,

може се уочити извесна константа која обликује доста уједначен критички став и суд.

Чињеницу да је сваки нови уметнички покрет потенцијално антитрадиционалистички и у отпору према признатим вредностима и ауторитетима, јер, како је писао Марино, „модерно је еманциповано, ексклузивно, нетолерантно, полемично, суштински негаторско”², критичка виђења српских модерниста не потврђују у потпуности.

Пример два млада ствараоца – Митриновића и Видаковића, који су међу првима у српској књижевности били захваћени идејама ране европске авангарде, а са симпатијама приступали свом савременику Шантићу, значајно ревидира постављену тезу.

Једна од стожерних личности Младе Босне и писац првог футуристичког манифеста у српској књижевности – Димитрије Митриновић у *Босанској вили* (1907) у оквиру критичке панораме српских писаца на тлу Босне и Херцеговине, даје и песнички портрет Алексе Шантића:

„Г. Шантић је уз Милорада Митровића најпоетичнија природа у савременој поезији српској. Ни мисаон, изразит и силан као г. Стефановић, ни богат, раскошан и пун емоција као г. Дучић, ни отмијен ни уједначен као г. Ракић, г. Шантић је истински пјесник, богомдан, свој, искрен и природан, рођен”³.

Две ствари су индикативне у Митриновићевом односу према Шантићу: мостарски песник се сагледава у синхронијској равни међу елитним национал-

² А. Marino, „Moderno”, *Moderno, modernizam, modernost*, Београд, 1997, стр. 67.

³ „Наш књижевни рад”, *Босанска вила*. 1907, XXII, 10, стр. 153.

ним песницима, а аутентичност емоција, патриотизам, јасност и непосредност песничког израза, те гипкост и мелодиозност стиха сматрају његовим основним вредностима. Тај суд ће умногоме бити опште место. Иако је замерио одсуству артистичког у Шантићевој поезији („нема у њега готово ниједне пјесме која би била уједначена заокругљена, савршена”⁴), ипак ће сета, елегичност и топлина „поетске душе” наткрилити песникове недостатке и сврстати га у ред истакнутих савремених лиричара.

Колико је Митриновићева оцена афирмативна види се када се упореди са оном датом о Дучићу. Млади критичар ће „кнезу српских песника” признати финоћу и елеганцију осећања, видети у њему „отмјеног артисту, умјетника, потпуно свјесног и аутокритичног”,⁵ али ће му оспорити дубину емоција, спонтаност и импресивност – дакле све оно што је сматрао Шантићевим песничким врлинама.

Извесно је да Митриновићу, као и предратном омладинском нараштају, није био близак Дучићев концепт модернизма, али су неке тенденције унутар њега – које су водиле модернизовању поетског исказа ширењем „сфере поетских мотива” и значиле „потрагу за нечим новијим и слободнијим”⁶ биле прихваћене и уграђене у њихов песнички програм. Емоционалност и искреност Шантићеве поетске речи, поклапала се, друге стране, са значајем који су модернисти придавали свим облицима људске осећајности, док је песникова изразита национална и социјална обојеност била у сагласју са модернистичким борбеним динамизмом и политичким прагматизмом. То потврђује схватање нових исто-

⁴ Исто, стр. 154.

⁵ Исто, бр. 11, стр. 169.

⁶ Исто, стр. 170.

рициста да „теорија не почива у миру изнад сваке 'идеологије' већ да је до грла заглибљена у њу”.⁷

Евидентно је, такође, да процес модернизовања истовремено прати и стваралачка асимилација, тј. да поред оспоравања етаблираних књижевних и друштвених вредности, постоје и облици њиховог преузимања и интерференције. Видаковићева критичка оцена Шантићеве родољубиве збирке из 1913. године то потврђује у великој мери.

Као критичар и уредник Књижевне хронике у листу *Народ*, Видаковић приказује две различите књиге: *Сапутнике* И. Секулић и *На старим огњиштима* А. Шантића.⁸ Приказ лирско-медитативне прозе Исидорине је нека врста спорења са критичком идеологијом Скерлићевом, одбрана неспутане стваралачке слободе и права на различитост; приказ Шантићеве песничке збирке показује другу, више традиционалистичку, а мање иноваторску страну Видаковићева критичког промишљања. Народни идеализам и романтику истаћи ће млади критичар као главно обележје Шантићевих песама и не као паралелу већ као контрапункт њима навешће Пандуровићеве песме посвећене истим догађајима – српским победама у Балканским ратовима: „Док Пандуровић на кумановском разбојишту пролазећи возом види мрак, поломљене наде, заборављене хумке, г. Шантић са побожним гестом узвикује: 'Сви на колена'”.⁹ Између Пандуровићевог пацифизма и песимизма и Шантићевог националног идеализма и романтизма аутор се неће опредељивати

⁷ Luis Montrouez, „Poetika i poetika kulture”, *Novi istorizam i kulturni materijalizam*, str.106.

⁸ *Народ*, 1913. VII, бр. 309 од 3 (16) VII.

⁹ Исто.

и дати предност једној песничкој опцији или доживљају: „Смешно би било означити један начин као бољи, као поетскији, можда и импресивнији и тражити да се само у његовим границама пева. Јер је то ствар личног, вазда посебног гледања на свет и ствари”.¹⁰

Овај Видаковићев критички плурализам, извесно, резултат је распетости између националног политичког утилитаризма и естетичких схватања ране авангарде која су била у знаку побуне и револта према традиционалним вредностима. Представљајући Маринетијев футуризам у истом листу када и Шантићеву песничку збирку, млади критичар је писао о „реформи естетике” и „реформи садржине и форме уметничких дела” и футуристичку поетику дефинисао као вид „уништења сентименталности, болећивости и сладуњавости, уништења плаве симболичке носталгије за минулим”, те „изналажења лепоте у савременом добу гвожђарија, машина, механике и брзине”.¹¹ Ипак, као што се види, он је прихватио и Шантићев романтичарски идеализам („Најпоследње, тај идеализам ... дао је сву лепоту овим песмама”)¹² и с високим родољубивим патосом писао о „свечаном шуму помпезно пореданих рима и строфа заоденутих у урешене одоре” и о бисеру „што се дробе и прелева”¹³ у њима. Тај дуализам мишљења илустрира је како је најмлађи књижевни нараштај уочи Првог светског рата са Јованом Скерлићем делио његове национално-ослободилачке и социјалне идеје и био са њим подударан и „у извесним рационалним по-

¹⁰ Исто.

¹¹ *Народ*, 1913, VII, бр. 312 од 13 (26) VII.

¹² *Народ*, 1913, VII, бр. 309 од 3 (16) VII.

¹³ Исто.

ставкама према којима се одмеравају нова књижевна струјања”.¹⁴ У оба случаја исходиште је било заједничко: не остати само у сфери естетичког већ посредством ње постати респектабилни фактор националног политичког живота.

За разлику од Видаковића и Митриновића, Исидора Секулић је ношена полемичким жаром одбране модерних поетичких и естетичких назора Шантићу пришла са већом дозом оштрине, искључивости и нетрпељивости. У програмски интонираном тексту „О песницима који лажу” у *Босанској вили*¹⁵, мостарски поета је био само повод за обрачун са Скерлићевим здраворазумским принципима и виталистичким духом: „Г. Скерлић је опет казао једну духовиту реч, казао је да је Алекса Шантић песник који не лаже. Благо г. Шантићу, чије крепка срчана жила врши свој посао и кад је не плаше вампири нирване и грча. Благо песнику, који пред множином цвећа мисли на ливаде и баште, а не на собе у којима мртваца спавају. Али, данас је наopakост, гигантска наopakост је данас. Одмакли смо се од сунца, и нема више богова за којима се не вуче сенка, и није сасвим лажно кад се пева дивљење са сенком зависти и страха, и љубав са сенком болести и греха”.¹⁶

Несумњиво Исидорин текст, написан заправо у одбрану Диса, био је израз борбеног непристајања, „права објава рата”, како ју је дефинисао П. Палавестра, скерлићевском прагматичном схватању о непосредној социјалној и моралној мисији уметности,

¹⁴ „Књижевна критика у *Народу* и *Српском вјеснику*”, *Традиционално и модерно у српским часописима 1895–1914*, стр. 284.

¹⁵ *Босанска вила*, 191, XXVI., 24, стр. 361–362.

¹⁶ Исто, стр. 361.

„цео један нови, авангардни програм”.¹⁷ Са становишта тог програма и идеја које су носиле нов песнички нараштај, поезија Алексе Шантића била је парадигма којој се супротстављало, која се оспоравала и рушила.

Није без значаја да се и Станислав Винавер, такође у обрачуна са скерлићевским рационализмом и морализмом, подругљиво осврнуо и на Шантићеве „плитке севдалије, који су груби и брутални у целом животу, а само за тренутак падну, клону од севдаха и врисну и издахну”.¹⁸

Други текст Исидоре Секулић, посвећен у целини Шантићу, а објављен крајем Првог светског рата у тек покренутом *Књижевном југу* (1918), веома се разликује по тоналитету, форми и ауторском ставу од првог.

На прагу нове епохе, пред „раскриљеним” временом и у земљи која се проширила, Исидора је осетила потребу да се још једном врати својим предратним књижевним сапутницима – Шантићу и Св. Ђоровићу. Иако поетичка дистанца није била смањена, критичка енергија је сада имала другачији смер, била је прожета осећањем емпатије и разумевања за Шантићеву личност и дело. И у критичком опусу списатељкином овај есеј је особен¹⁹ – има епистоларну форму, тон необавезног салонског ћаскања у раскошном крајолику где је „небо нежно као девојачки поглед”, сунце „жуто као злато”, а песнико-

¹⁷ „Исидора Секулић и рана српска авангарда”, *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, Београд, 1979, стр. 60.

¹⁸ „Језичне могућности”, *Критички радови Станислава Винавера*, Српска књижевна критика. књ. 14, стр. 76–77.

¹⁹ „Алекса Шантић”, *Књижевни југ*, 1918, 10-12, стр. 371–375.

ва књига се спушта на „свиленом концу позног лета”. У Исидорином есеју критички гласови се, иако је облик дијалошки, не конфронтирају – они се сустичу и путем дескрипције утврђују природу песниковог уметничког поступка, његове домете и границе: „Шантић је пепељава шева у тврдој бразди нашој. Узак у схватању и горак у тузи над несрећном браћом својом. Песник меканих, побожних и поштенних осећаја и лепих и нетачних мисли свију нас Југословена. Шантић, песник тежака и земље, утолико је инвентивнији и топлији у колико је једноставније домаћи. Најбољи је онда, када је песник дрхтаја ваздушног око тих бедних, збуњених уметничких облика”.²⁰

Као диптих отвара се Исидорин текст о мостарском песнику. Чулни доживљај топле јесени, осећај немира, пролазности и стрепње пред оним што долази, у опозицији су са Шантићевом здравом вером „да смо племе које верује у себе. Да ново покољење чека нову радост. Да крепком народу и јесен може бити отаџбине”.²¹ У опозицији је и „душа песникова”, која „не снева предмет уметности него их види и пипа”.²² Ако се има у виду Исидорина интроспективност, склоност ка метафизичком и спиритуалном – онда постаје видљиво како су она и Шантић стваралачки антиподи, али сада не више непријатељски и с тежњом оспоравања већ комплементарности и суживота. Као да у новим околностима изнова васкрсава класична подела песништва на сентиментално и наивно, објективно-субјективно, дионизијско-аполонијско. У датом естетичком дуализму Шантић је несумњиво представник првог и израз хармонич-

²⁰ Исто, стр. 374.

²¹ Исто, стр. 373.

²² Исто, стр. 373.

не стопљености појединца и заједнице, онај који најбоље показује њена осећања и тежње.

Податак да је И. Секулић тих година (1919) објавила, поред *Звонара Богородичне цркве*, приповедну збирку *Из прошлости*, у којој је осећање припадности националном колективу јасно постулирано, додатно појашњава другачије сагледавање Шантићевог места у српској књижевности.

Шантић је био својеврстан лакмус књижевно-критичке амбивалентности низа других предратних модерниста: Симе Панудровића, Јована Дучића, Пера Слијепчевића.

Иако по природи рационалиста, Сима Пандуровић је веровао да основу уметничког доживљаја чини емоционалност: „У песми је главно осећање и израз”²³ писао је. Сматрајући осећање централном естетичком категоријом, он је прихватио и Шантића као песника „великог и широког осећања љубави и симпатија” али је то прихватање имало своју специфичну путању.

Аутор *Посмртних почасти* је у раној фази, кад су се модернисти борили за нову песничку форму и семантику и били у позицији порицања и оспоравања песничке традиције, строжије судио о мостарском поети. Пишући 1905. у *Књижевној недељи* „О представницима данашње српске књижевности”²⁴, Пандуровић се овлашно осврнуо на младог Шантића. Сврстао га је, заједно са Милорадом Митровићем и Сокољанином, у представнике тзв. „објективне лирике” и као својеврстан анахронизам супротставио новој „чисто субјективној лирици унутрашњег живота” (Дучић, Стефановић, Ра-

²³ „Змај”, *Нова искра*, 1904, I, 3, стр. 164.

²⁴ *Књижевна недеља*, 1905, II, 14–17, стр. 13–14; 25–26, стр. 37–38.

кић, Д. Марковић), чија је заслуга била што је српску поезију коначно увела у токове модерне европске поезије.

Непуну деценију касније, као критичар Нушићеве *Звезде* Пандуровић је, у критичком приказу *Родољубивих песама* Вељка Петровића, Шантића истицао као синоним за традиционално и као опозит новоме. Мада је песник „Претпразничке вечери” у међувремену прешао значајан развојни пут – усавршио песничку форму, обогатио лексику, више се отворио према новим облицима осећајности, Пандуровић пише: „Шантићева родољубива поезија има осетну дозу сентименталности, меке носталгије и словенске трпељивости [...] Вељко Петровић је много модернији”²⁵.

И у листу *Прогрес* 1920, у краћем осврту на Шантићево песничко дело, Пандуровић није пропустио да му замери на „извесном конзервативизму у мотивима и форми”, али је овога пута истакао његову „чисто уметничку вредност” и „врло високу вредност са гледишта историјског и културног”.²⁶

Некролог Шантићу у *Гајрету* (1924)²⁷ јесте Пандуровићева критичка синтеза песниковог стваралаштва и показатељ критичаревог поетичког заокрета. То је време када је Пандуровић заокружио свој концепт „интегралне поезије”, одрекао се сопственог и генерацијског песимизма и „декадентства” настојећи да га објасни „болном историјском и психолошком нужношћу”. Као заговорник „тран-

²⁵ *Звезда*, 1912, II, 5, стр. 312.

²⁶ *Прогрес*, 1920. I, 23 од 5. VI, 24. од 6. VI.

²⁷ „Алекса Шантић”, *Гајрет*, 1924, VIII, 5. стр. 76–77. Текст је преузет из београдске *Политике*.

ценденталног оптимизма”, уместо *за* сада је војевао *против* модернизма и нових модерниста у српској књижевности. Тај преокрет ишчитава се и из новог дијахронијског контекста у који Пандуровић смешта Шантића: Б. Радичевић, Ђ. Јакшић, В. Илић, В. Петровић, М. Ракић, Ј. Дучић, песнички су претходници и сапутници Шантићеви.

Наглашена емоционалност „прва међу етичким вредностима” и легитимни део „сваке естетичке вредности” била је поново носећа у свеколикој Шантићевој поезији. У родољубивој поезији она је присутна као осећање самилости за отаџбину „њене патње и патње њених многобројних синова у беди”; у љубавној лирици, она пулсира кроз „онај специфични источњачки и босански севдах” праћен чежњивом меланхолијом и особеним сензуализмом и инспирисана је „лепим облицима, младошћу, свежином, заносом и бојама”.²⁸

Тако се некадашњи апологета лудила, таме и смрти скерлићевски окретао животу и здрављу и неочекивано истицао песникове описе „патријархалног живота” и „*лепа и здрава осећања*” (подвукла В. М.). Много више но други Шантић, био је то други Пандуровић, који је запажао Шантићеву „нарочиту мекоћу стихова” и с нежношћу писао како они изгледају као „да су покапани сузама” и да „светле као дуге”.

Обиман есеј о Алекси Шантићу, као једном од драгих књижевних „сапутника” Јован Дучић ће писати почетком тридесетих година.²⁹ За *Одабране песме* Алексе Шантића ће написати предговор и објавити приказ, и у њима и у потоњим текстовима оста-

²⁸ Исто, стр. 77.

²⁹ *Моји сапутници*, Чикаго. 1951; *Моји сапутници* (Књижевна обличја), Сарајево, 1969.

ти доследан својим првобитним импресијама и судовима.³⁰

Као и други Дучићеви књижевни есеји и овај одише „задовољством критичка говора”, богатством асоцијација и заводљивошћу стила. У већој мери но говор о Шантићу то је говор о Дучићевом поимању песничке традиције, о сопственим поетичким назорима, о завичају, па тек онда о Шантићевој личности и делу.

Свог савременика и пријатеља Дучић не сагледава само у књижевним координатама епохе већ, и у оквиру националне песничке вертикале. Ту Шантић представља најизразитији изданак змајевске линије српског песништва: „Стварно, Алекса Шантић је и по свом духу народног борца и по својој некомплицованој поетици, најближи био великом Змају. Уосталом, Змај је био одиста његовим идеалом целог живота”.³¹ Као „песници и пророци свога времена” и „тумачи народног идеала” и Змај и Шантић били су сржне тачке националног песничког тока који је био окренут судбинским питањима сопственог народа и историје. Том току Јован Дучић није припадао, али га је уважаио и сматрао интегративним чиниоцем свеукупне националне песничке баштине.

И тако, док је као изразити модерниста пре Првог светског рата индивидуалном и субјективном давао предност, а локално и регионално у уметности сматрао више недостатком но врлином, у периоду

³⁰ Предговор за *Одабране песме* Алексе Шантића, Београд, 1932; „*Одабране песме* Алексе Шантића”, *Политика*, 1932, XVIII, бр. 8508 од 17. I; „О интимном животу песника”, *Правда*, 1932, I, бр. 6–9 од 6–9 јануара; „Алекса Шантић”, *Гласник југословенског професорског друштва*, 1932, XVII, стр. 924–941.

³¹ „Алекса Шантић”, *Моји сапутници*. 1969, стр. 153.

између два рата Дучић се у већој мери окретао традицији, успостављању континуитета, настојао да споји национално и опште, етику и естетику.

Разлике у песничким токовима које су оличавали Шантић и Дучић нису биле само у формалној, тематској или семантичкој равни. Оне су подразумевале и другачији ментални склоп, духовност, уметничку интенционалност. Код Шантића не само да је све устукнуло пред величином моралног и националног проблема већ је и он сам био песник „са урођеном добротом и отменим оптимизмом”, а његова поезија била је „пуна нежности и пуна наивности.”³²

Као и код Исидоре, и код Дучића све иде ка одређењу Шантића као наивног песника, традиционалног који се задовољава тиме да постоји и да изрази свој доживљај света у коме има доста општих и колективних осећања. Потреба да се исказе сопствена уметничка позиција, свест о природи фикционалног, о раскораку између личности и спољашњег окружења, нису својствени овом типу песника. Ту разлику Дучић понајвише истиче кад говори о Шантићевим љубавним песмама: оне су „простосрдачне и пуне чистоте у осећању и у изразу” и испеване су „без душевних и духовних компликација”. Одсуство „префињених химера”, љубавних олуја, сукоба са супротним полом, односно „фаталних сукоба са самим собом” – више су Дучићеве аутопоетичке назнаке него утврђивање особености Шантићевог поетског гласа.

Па ипак, ма како изгледала јасно извучена и у контрапункту постављена ова два поетичка становишта, у тренутку када их Дучић формулише значе нешто друго. За генерацију српских авангардних песника Дучићева поезија није узор већ објект оспоравања, она више није израз новог и модерног већ

³² Исто, стр. 150.

етаблираних песничких конвенција којима се после-
ратна песничка генерација енергично супротставља-
ла. Појам *модерног* имао је сада другачији садржај и
форму; Дучићева песничка појава остала је ван ње-
га и постајала део песничке традиције као што је то
била и Шантићева.

Перо Слијепчевић, истакнути члан Младе Бо-
сне, један од ватрених поборника модернизма пре
Првог светског рата, потом предани национални рад-
ник, угледни германиста и професор универзитета,
такође је у више наврата писао о Алекси Шантићу.
Још 1910. приказао је Шантићеву антологију немач-
ке лирике,³³ после песникове смрти објавио је не-
кролог, а педесетих година у *Сабраним огледима*
обимну студију о Шантићу.

Слијепчевићев некролог, штампан на уводном
месту листа *Народ*, није само опроштај од уваженог
пријатеља и песника већ и критичарев особен дис-
курс о савременој српској поезији и њеним развој-
ним тенденцијама. Већим делом текст је утемељен
на опозиту старог и новог – епохе коју је Шантић
оличавао и актуелног књижевног тренутка који до-
носи „нову таблицу вредности, наглу, сирову и при-
кривену”.³⁴ Писац програмских текстова о европској
и националној модерни с почетка века, парадоксал-
но с тугом запажа како „сјај песникових путира, ње-
гових васкршњих звона, његових косовских знаме-
ња полако тоне у полутаму нове, друкчије епохе, епо-
хе материјализма”³⁵. Критичар који је афирмисао мо-
дерну, индивидуализам, „верност идеји унутра”, ра-
финман осећања, стао у одбрану Исидоре Секулић
и њена „еротизма”, сада се критички освртао упра-

³³ Зора, 1910, I, 6, стр. 466–467.

³⁴ „Алекса Шантић”, *Народ*, 1924, VII бр. 8 од 2 (15) II.

³⁵ Исто.

во на послератне модернисте. Не само на етичком већ и на естетичком плану Слијепчевић је претпоставио тип националног поете, који је оличавао Шантић, артифицијелности и персонализму нове уметности: „У време кад песници постају све више лични, причајући нам о уским прохтевима и бродоломима свог меког срца, он (Шантић) је чувао нешто од оног гусларског достојанства, где је видокруг широк као човечанство, а осећања одвећ свето, да би се повијало или за ефектима моде и риме или за пљеском публике”³⁶.

Као и код Дучића и Пандуровића, и код Слијепчевића промена у вредновању је видна, што потврђује да је динамизам књижевног живота онемогућавао да се књижевни појмови и категорије традиционалног и модерног чврсто дефинишу и утврде, а присуство спољашњег, идеолошког дискурса у самом делу, али и његовој интерпретацији, доприносили су да тај процес постане далеко сложенији.

Слијепчевићева обимна студија о Шантићу објављена 1956. је не мање сигнификантна. Она је синтеза ауторових критичких промишљања појаве и дела мостарског поете, и на извештајан начин, завршни акорд односа српских модерниста, песникових сувременика. Критичка утемељеност, аналитичка продорност у сагледавању песникових мена и развоја, осветљење међусобног односа његовог са културним и књижевним окружењем, па тон блискости и тоpline, јер реч је о драгом пријатељу и човеку — чине Слијепчевићеву студију есејем у класичном смислу.

Посматрани са веће временске дистанце — више од три деценије, Шантићева појава и значај, другачије се структурирају и вреднују. Иновативност и

³⁶ Исто.

традиционализам, европско и национално, индивидуално и опште више нису опозити унутар којих се сагледава Шантићево дело. И када Слијепчевић у студији о Дучићу као песничког антипода поставља Шантића, ова опозиција више није делатна: „Јован Дучић и Алекса Шантић, земљаци, пријатељи [...] умногоме су опречни један другоме. Шантић је прави хришћанин – Дучић паган изричит; Шантић песник прегора и жртве – Дучић живота и освајања; Шантић заљубљен у своју земљу – Дучић у номадско ослобођење од свију веза уопште; Шантић, демократ, љуби сељакове руке хранитељке – Дучић аристократа, једва ако је и споменуо реч сељак, а још мање радник; Шантић сав огрезао у свом Мостару – Дучић од све наше земље је могао задржати само Дубровник, наш господски град у највишем смислу речи, и још наше море, зато што је море”³⁷.

За разлику од студија о мостарском поети које су писали И. Секулић, Пандуровић или Дучић, у којима је подела на традиционално и модерно присутна било у облику аутопоетичких исказа, личних импресија или критичког суда, у Слијепчевићевом есеју реч је о *типолошком одређењу*. Насупрот *естетском типу* песника стоји Шантић као *етички тип* – који има „дубоко уврежену патријархалну грађу”, „аполстолску ревност”, „задружни инстинкт и тражи нешто чему ће се предати на службу”, „њега занима народни посао, а не Божији [...]”

Слијепчевић је као књижевни историчар, до таквог типа песника веома држао. Ако је у Дучићу нашао песника који му је био близак по европским видцима и мерилима, по артизму и рафинману, у Шан-

³⁷ „Јован Дучић”, *Критички радови Пере Слијепчевића*, Српска књижевна критика, књ. 16, Н. Сад – Београд, стр. 231–232.

тићу је нашао поету „покољења за песму створеног”, песника духовног и националног окрепљења: „Понираће савремени и будући песници још дубље у нашу земљу, и биће вештији као мајстори. Али ћемо се и даље свраћати и крепити код старог песника, последњег витеза романтике, као што се свраћа у Дечане и Грачаницу”³⁸.

Закључни суд Слијепчевићев о Шантићу посредно разоткрива не само песникову већ и критичареву утемељеност у идеолошком дискурсу, који се не задовољава само еманирањем сопствене слике света већ настоји да се активно укључи у његову изградњу, опредељујући се за онај модалитет у коме ће национална традиција бити његов битан део.

³⁸ „Алекса Шантић”, *Критички радови Пере Слијепчевића*, стр. 230.

Драмски текст и дух времена (на примеру Војновићевих драма *Смрт мајке* *Југовића* и *Госпођа са сунцокретом*)

Драме Ива Војновића *Смрт мајке Југовића* (1906) и *Госпођа са сунцокретом* (1912) изведене у Народном позоришту у Београду, иако су у односу на претходна пишчева дела *Еквиноцијо* или *Дубровачку трилогију* представљале стваралачки пад, доживеле су, особито друга, велики успех код публике и побудиле значајну пажњу позоришних критичара. Њихово извођење, и поред озбиљних замерки и критичких тонова, представљало је прворазредни позоришни догађај у престоници и снажно одјекнуло у њеној културној јавности.

Интересовање за ова дела потрајаће за пишчева живота, а потом ће их редитељи углавном заобилазити, а књижевни историчари о њима критичније просуђивати. Не без разлога.

Наша је намера, отуда, да утврдимо чиме су ове Војновићеве драме привукле пажњу и побудила толико интересовање публике и критике, односно којим су се сегментима поклопиле са „хоризонтима очекивања” актуелног тренутка, а потом се нашле изван њих. Који су заправо били путеви трансакције друштвене енергије кодиране у овим делима и зашто је касније њихов домашај ослабио и готово ишчезао.

Чини се да су неколике околности – књижевне и ванкњижевне, омогућиле пуну кореспонденцију ових дела са основним интенцијама времена.

Драме овог дубровачког писца појављују се почетком 20. века када је модернизам у хрватској и српској књижевности у успону, тако да су оне својим духовним и стилским особеностима у складу са општим тематско-стилским тенденцијама епохе.

Не треба пренебрегнути, такође, да је од *Смрти мајке Југовића* (1906) до *Лазаревог васкрсења* (1913), Војновић „цео у екстази националне обнове и српског херојског мита”,¹ те се и тим усмерењем умногоме подударио са националним тежњама младог југословенски оријентисаног нараштаја, али и српске (делом и хрватске) књижевне и политичке елите уочи Балканских и Првог светског рата.

Исто тако, статус дубровачког господара био је врло престижан у Београду у време успона српске грађанске класе. Дучићеве симпатије за дело конта Ива Војновића биле су управо подстакнуте отменошћу и племенитошћу пишчевог духа и његовим господским осећањем пролазности.² Не од малог значаја била је и чињеница да је део српског јавног мњења у Војновићевом боравку у Београду, његовој привржености идеји националне обнове и ослобођења, био склон да види оживљавање сна о „српском Дубровнику”: „Г. Војновић је извршио као неко духовно уједињење Дубровника са српством, ”³ писао је усхићено Павле Маринковић у *Звезди* приказујући невероватан успех вечери на којима је писац читао своју драму *Госпођа са сунцокретом*.

¹ П. Палавестра, „Покретачке идеје српског модернизма”, *Историја модерне српске књижевности*, СКЗ, Београд, 1986, стр. 76.

² „О песнику”, *Благо цара Радована*, Сабрана дела, књ. VI, 1932, стр. 305.

³ Spectator, „Иво Војновић”, *Звезда*, 1912, I, 5, стр. 315.

У време настанка и извођења *Смрти мајке Југовића* и касније *Госпође са сунцокретом* на београдској сцени, Војновић је већ био призната и неоспорна књижевна величина, а његов драмски опус је умногоме узиман као парадигма модерног драмског стваралаштва на српскохрватском језичком подручју.

На Војновића као на једног од корифеја модерне уметности указивао је и Стеван Христић у програмском чланку „О националној музици”⁴. Будући велики српски композитор Војновића и Мештровића видео је као ретке домаће ствараоце који су успели да остваре идеалан спој уметничког и националног.

Средином прве деценије 20. века Сима Пандуровић је у оштро интонираном критичком осврту „О представницима данашње српске књижевности” прихватио само Војновића као аутентичног драмског писца: „Једина драма за сада у нас је Војновићева *Дубровачка трилогија*, поетско дело, импресивно и епско у својој приличној скучености, писано отменним стилем”⁵.

Та аура великог писца остаће и неће бити озбиљније нарушена ни пријемом код публике и критике драма *Смрт мајке Југовића* и *Госпође са сунцокретом*. Б. Лазаревић ће у *Српском књижевном гласнику*, упркос бројних замерки драми *Госпођа са сунцокретом*, истаћи да она „сценариски и режијски има више позоришног интереса него све наше драме скупа”, а да је њен аутор „највећма позоришни човек на Словенском Југу”⁶. Слично ће се поновити и у Ује-

⁴ *Звезда*, 1912, I, 5, стр. 315.

⁵ *Књижевна недеља*, 1905, II, 15, стр. 23.

⁶ *Српски књижевни гласник*, 1912, XVIII, 6, стр. 940–941.

вићевој критици исте драме у *Босанској вили*. Уз озбиљне критичке опаске млади песник ће закључити како „Војновић није само најбољи него и најмодернији од наших драматичара”.⁷

Наглашена респектабилност писца обојиће већину критичких приказа, ублажити, не ретко и маргинализовати примедбе о недостацима његових драмских остварења и њихову рецепцију учинити убедљивијом и снажнијом но што је објективно била.

Извођење *Смрти мајке Југовића* на сцени београдског Народног позоришта подударило се са општим националним заносом и обновљеном вером у сопствену виталност и стваралачку снагу. Публика је емотивно хрлила да на позоришним даскама види јунаке своје најсветије историје, а критичари су као вид пожељне равнотеже, страним узорима и савременим темама поздрављали тематско окретање националној историји.

Неспоразуми и отпори настали су у тренутку када су публика и део критике схватили да није реч о стилизацији народне песме, односно њеној пукој транспозицији у медиј и језик драмског дела. Показало се да ни гледаоци ни критичари неће бити баш спремни да прихвате пишчево изразитије одступање од мотива преузетог из усменог предања и народне песме, а недостајаће им и слух за новине у изражајно-стилској равни дела.

Врло карактеристичан за ту врсту критичког становишта и просуђивања био је приказ *Смрти мајке Југовића* у *Делу*. Критичар овог часописа (Александар Митровић) замера Војновићу „што је искривио и покварио народно вјеровање и народне пјесме” и ти-

⁷ *Босанска вила*, 1912, XXVII, 7 и 8, стр. 248.

ме „изневерио народно осјећање”.⁸ У *Срђу*⁹, пак, капиталне примедбе биће упућене језику дела који није примерен ни српској лексици ни епском тону народне песме, којом је дело инспирисано. Изразито оштар биће и критичар *Политике* Јефто Угричић.¹⁰

С друге стране, *Летопис Матице српске*, иако окренут традиционалним књижевним токовима, показује више наклоности за Војновићеву драму и њен особен приступ теми из српске историје и епике. „То је дјело одличне љепоте и слатке појезије”¹¹, писао је Милан Будисављевић, али је оцену о модерном осећању и композицији овог драмског дела морао да додатно и образложи: „Ово је пјесма осећаја какви се рађају у пјесничком срцу с помисли на косовску катастрофу, у његовом схватању и разумевању самих оних догађаја и њихових пошледица”¹².

Једну од ређих позитивних оцена драме дао је Драгутин Илић. За овог песника, прозаисту и драмског писца, који ће 1912. написати збирку *Освећено Косово* у маниру епске десетерачке поезије, била је пресудна Војновићева опредељеност за косовску тематику: „Ако је песнику драме била то сврха, да нас опије дахом наше тужне прошлости, он је успео. Баш кад бих и хтео да покушам ма какав атентат на драмску технику, можда и на форму песникових стихова, то ми не би било могуће”¹³.

⁸ *Дело*, 1907, XI, књ. 43, 6, стр. 26.

⁹ Ђорђе Вучетић, „И. Војновић, *Смрт Мајке Југовића*” *Срђ*, 1906, V, 7, 593-596.

¹⁰ *Политика*, 8. IV 1906.

¹¹ *Летопис Матице српске*, 1907, књ. 243, 4, стр. 95.

¹² Исто, 99.

¹³ „Песник о песнику”, *Одјек*, 1906, 18. IV.

Одступање од традиције и присуство симбола који нарушавају класичну линију патријархалне херојске епопеје, по писању Милана Грола,¹⁴ тек на позоришној сцени у Прагу неће бити лимитирајући фактор. Представа ће доживети велики успех, пошто чешка публика, за разлику од београдске, није била оптерећена општим местима националног епа. Њено извођење у Пољској биће повод локалној критики да укаже на Ибзенев утицај на Војновића, а и извођење ове драме у Загребу проћи ће, такође, са мање неспоразума. Хрватска критика, имајући већу дистанцу према канонизованим облицима српске епске баштине, пажњу је углавном усмерила на драмску фактуру представе и густе сплетове њених симбола¹⁵.

Међутим, у време анексионе кризе 1908. године, када је национални тонус изнова подигнут, београдска публика је почела да пуни позоришну салу у којој је играна Војновићева драма *Смрт мајке Југовића*. Био је то тренутак када је дошло до „колективне размене и узајамног опчињавања”¹⁶ – друштвене енергије естетски преобликоване у Војновићевој драми и осећања националне угрожености њених гледалаца. Ипак, за нова књижевнокритичка читања била је потребна већа временска удаљеност и другачија поетичка и књижевнокритичка контекстуализација.

¹⁴ *Српски књижевни гласник*, 1912, XXVIII, 5, стр. 398–400.

¹⁵ Рашко Јовановић, „Стагнација и пад у драмском стваралаштву”, *Иво Војновић*, Живот и дело, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1974, стр. 266–284.

¹⁶ Stiven Grinblat, „Kolanje društvene energije”, *Novi istorizam i kulturni materijalizam*, Beograd, 2003, str. 85.

Станислав Винавер ће, тек 1924. године поводом поставке *Смрти мајке Југовића* на сцени београдског Народног позоришта у *Времену* објавити приказ индикативног наслова – „Кобни реализам”¹⁷. У складу са својим авангардним књижевнотеоријским и критичким опредељењима, он је у Војновићевој драми понајпре ишчитао „одгонетку неких тамних симбола из народне легенде” и уочио како је писац „несумњиво нашао тумачења снажна и видовита”¹⁸.

У том винаверски доживљеном миљеу бајковитости и легенде, ликови нису смели да делују стварно и реално: мајка Југовића је „чародејка”, „господарица над ноћним сабластима”, Дамјан је „авет, привид која хоће да постане плот, човек”, Анђелија „звездарка” и „месечарка”, а Косовска девојка, „трагична визионарка”. Отуда је режија која је нагињала реалистичким решењима била кобна по сценски успех дела: „Реализам је сузио све духовне видике, стегао их у један разумљив шаблон свакидашњице и помагло анзихкарте”,¹⁹ писао је разочарано Винавер.

Извесно, било је то радикално другачије тумачење Војновићеве драме које је изражавало нов поетички сензибилитет и снажан отпор према свим облицима рационалног, јасног, реалистичног.

У оквирима новог тумачења, биће Исидора Секулић и Милан Грол када крајем двадесетих година буду писали о драми *Смрт мајке Југовића*.

Пишући заправо о *Трилогији*, И. Секулић ће се више успут осврнути на ову Војновићеву драму инспирисану народном песмом. Међутим, њено виђе-

¹⁷ *Време*, 27. XII 1924.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто.

ње биће далеко од било каквог компарирања са знаменитом песмом, па према томе и било каквог истраживања пишчеве доследности мотиву, ликовима, језику и стилу народне песме. Ову списатељицу *Смрт мајке Југовића* је интересовала превасходно као једна од „драма из наше велике историје”, која је попримила облик „динамичке трагедије” и чији је драмски врхунац оличавала мајка Југовића: јер „она је имала да асимилије, редом, трагедије свога мужа и девет синова, а онда и она да умре. Од цара и његове војске до жене једног ратника и племића, све је представљало *један* хомогени трагизам, *једну* трагедију, *једну* смрт, тако да кажемо. Косово је чиста и пуна, велика историјска трагедија”.²⁰

У студији „Војновић на београдској позорници”²¹ Грол је у *Смрти мајке Југовића* истакао „нешто дубоко болно, ишчупано из утробе расе” и био је импресиониран „хомерским криком” и „крепким изразом класичне простоте”, те „мутним атавизмима националног”. Искушења трагања за коренима и дубинама бића и расе, за далеким и примитивним, које је снажно заокупљало међуратне српске модернисте (Растка Петровића, Светислава Стефановића, Момчила Настасијевића) прожело је и обојило и Гролово виђење. Поклапање „хоризоната очекивања” овде се одигривало већим делом на естетичкој равни и било је иницирано ширим духовним контекстом у коме су били истакнути више универзални, а мање национални аспекти.

Рецепцијска путања Војновићеве драме *Госпођа са сунцокретом* није била ништа мање динамична и занимљива.

²⁰ „Ива Војновића Орсат велики”, Сабрана дела, Исидора Секулић, књ. IV, Нови Сад, 1964, стр. 268.

²¹ М. Грол, *Позоришне критике*, Београд, 1931, стр. 39-53.

Ауторово читање ове драме у Београду и Загребу наишло је на леп пријем, а сценско извођење доживело велики успех код публике. Разлог томе, као што је уочено,²² био је вишеструк. Публици је дело било занимљиво колико сижеом преузетим из сензационалних криминалистичких новинских хроника толико и чудесном сликом Венеције, света високог, монденског друштва, декадентног, морално отупелог, духовно истањеног, а привлачило је и наглашеним лирским емфазама.

Реакција критике била је дисонантнија и изражавала је разнолика, међусобно доста удаљена поетолошка схватања, присутна у српској књижевности уочи Првог светског рата. Разлике су се читавале како у перцепцији тематских тако и формално-стилских особености дела.

Док је у овој Војновићевој драми критичар *Звезде* видео „сурови реализам правог живота”,²³ Винавер „најпростију драму”,²⁴ Милутин Бојић је у њој открио „топлу, заносну и поетску песму ванредног блеска.”²⁵ Бојићеве импресије делио је и критичар *Летописа*: „Оно што је код ове драме сјајно и лепо, то је поезија, уживање у ванредним описима, уметничким сликама, страсној песми”²⁶.

И оцене о успелости драмских ликова су изразито дивергентне – од схватања о њиховој реалистичности и животности (*Звезда*), психолошкој истини-

²² Р. Јовановић, „Стагнација и пад у драмском стваралаштву”, *Иво Војновић*, стр. 278–282.

²³ *Звезда*, 1912, II, 11, стр. 282.

²⁴ *Штампа*, 5. VIII 1912.

²⁵ *Пијемонт*, 3. III 1912.

²⁶ *Летопис Матице српске*, 1912, књ. 293, 4, стр. 382.

тости (М. Бојић) до доста честих судова о њиховој неуверљивости и папирнатости.

Ујевић је у *Босанској вили* нагласио да је писац *Гопође са сунцокретом* „врло много декоративац и врло мало психолог”,²⁷ те да његова драма „није друго него сјенка, додуше богата и скупо оденута сјенка [...] лијепа лаж занесене фантазије”²⁸. У сличном тону био је и приказ у *Летопису*: „Видите лица без крви и циља, празна, без психологије и стварности, без логичности и истине”²⁹. Војновићеви ликови личили су Б. Лазаревићу на калемове који се нису примили: „Кад говоре они личе на глумце који примају речи из шаптаонице и изговарају их не разумевајући им смисао.”³⁰

Насупрот њима, критичари модернијег уметничког слуха и опредељења, попут Ранка Младеновића или Станислава Винавера, тумачили су дело у новом кључу. Њихове критике, не случајно, прерастале су у својеврсне пролегомене за модерну драму. „Брутално прећи и прегазити стари култ традиционалне драме; повести борбу против прошлости и потражити једно уметнички дубље схватање; хтећи свој индивидуални изражај [...] дати нов ритам и технику – све то претежно одваја г. Војновића од наших осталих драматичара” писао је у *Делу* Ранко Младеновић.³¹

Још радикалнији, са набојем манифеста модерне уметности, биће написан Винаверов приказ *Гопође са сунцокретом*: „Ја предвиђам једну нову еру

²⁷ *Босанска вила*, 1912, XXVII, 17 и 18, стр. 248.

²⁸ Исто, стр. 249.

²⁹ *Летопис Матице српске*, 1912, књ. 293, 4, стр. 383.

³⁰ *Српски књижевни гласник*, 1912, XXVIII, 12, стр. 942.

³¹ *Дело*, 1912, књ. 53, 8, стр. 472.

у драмској уметности [...] Драма више неће бити звекет речи поређаних по једној примитивној логици, примитивној као топуз Краљевића Марка, искључивој логици смисла. Кад би се и њу у море могло бацити”.³² Насупрот Лазаревићу, који је чак и у „мистичном схватању” ове драме тражио јасност и логичност, Винавер ће се бесомучно окомити на „апостоле јасности” и тражити нејасно и „неморално као такво”.

Госпођу са сунцокретом Винавер доживљава „као једну велику пантомиму у најлепшом смислу”³³. Он истиче значај непосредног изражаја оличеног у мимици, гесту, симболу, покрету. Значај покрета у Војновићевој драми уочио је и Лазаревић, али је код њега он више имао негативан предзнак: „То није онај стваралачки покрет великих драма који значи живот и којим се анализирају, своде или рашчлањују поједини драмски проблеми. То је, напротив, физички покрет, покрет који драми даје леп физички и материјални израз. Тај покрет ништа не решава; али он лепо занима публику, што позоришно много значи”³⁴.

Уопште, композициона и изражајна иновативност Војновићеве драме акцептирана је у већем делу критике. О динамичности и необичној покретљивости драмских слика писали су бројни критичари. Кинематографску, изражајност примера ради, није помињао само Винавер. „Све као да трепери и дефиљује негде на биоскопском платну”, примећивао је позоришни критичар *Летописа*³⁵; Б. Лазаревића је ова драма асоцирала на „артистички филм”, М.

³² *Штампа*, 5. VIII 1912.

³³ Исто.

³⁴ *Српски књижевни гласник*, 1912, XXVIII, 12, стр. 943.

³⁵ *Летопис Матице српске*, 1912, књ. 293, 4, стр. 382.

Бојића на „фотографско снимање”, а М. Грола на „филмску сензацију”. Међутим, за разлику од Р. Младеновића или С. Винавера, који су у тој новој драмској техници видели суштински елеменат Војновићевог драмског поступка, други су били склони да је прихвате као једну од пишчевих особености, не ретко у функцији ефекта и књижевне моде. И док је за део традиционалистичке критике *Госпођа са сунцокретом* унеколико била и израз пишчеве екстраваганције, наглашене реторичности, затамњених и недовољно разјашњених симбола, дотле је за представнике авангардних схватања постајала једном од застава на тврђави нове уметности. Разарала је постојеће поетичке конвенције, наглашеном лиризаацијом и симболима замагљивала је смисао и логику, те наговештавала путеве којима ће значајан ток српске књижевности кренути после Првог светског рата. То је и једно од могућих објашњења присуства ове драме на београдској сцени двадесетих година прошлог века.

Међутим, када је крајем треће деценије 20. века ова врста књижевних сукоба била окончана, драж Војновићевих драма *Госпођа са сунцокретом* и *Смрт мајке Југовића* умногоме је ишчезла. Спласнуло је интересовање за националну тематику, уметнички индивидуализам био је већ опште место, а особен спој лирског и натуралистичког, склоност ка симболичким решењима, те негована језичка фраза нису више припадали доминантном дискурсу српске књижевности и културе. Дух ових Војновићевих драма и дух новог времена, заправо, више нису били у сагласју. На помолу су била нова прегруписивања књижевних снага и друштвених енергија.

Књижевноисторијске идеје Јована Скерлића и политички митови

Објашњавајући своја књижевноисторијска начела, Јован Скерлић је у предговору *Историје нове српске књижевности* написао: „И ја сам, схватајући књижевност као највиши израз народнога живота, у своме историјском детерминизму толико убеђен у потребу и корисност излагања културно-историјске средине, да бих томе само још више могао поклонити пажње”.¹ Да је то било ауторово темељно убеђење потврђује и исказ поводом рада на периодизацији националне литературе: „Ми у историји српске књижевности данас радимо са књижевним критеријумом, водећи више рачуна о историјско-културним и социјално-политичким појавама (истакла В. М.)”.² На овом месту, ипак, неће бити речи о Скерлићевим идеолошким и социјалним мотивима, који су брзо били уочени и о којима је писано. Интересује нас оно што је имагинарно у политици и култури, а што, како је писао француски историчар политичких идеја Раул Жирарде „измиче уобичајеном доказном поступку и дефиницијама, што извире из тајанствених дубина снажне уобразиље и остаје у зони сумрака”,³

¹ Предговор, *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1953, стр. XXVIII.

² „Подела нове српске књижевности на периоде”, *Сабрана дела Јована Скерлића*, књ. I, Београд, 1964, стр. 43.

³ R. Žirarde, *Politički mitovi i mitologije*, XX vek, Beograd, 200, str. 8.

али што значајно опредељује начин мишљења и понашања људи једне епохе. У светлу имагинарног, односно митског које настаје ван зоне чињеничног и логичног (а, пратило је и рационалистичку западну цивилизацију последња два века), могуће је, можда, на нов начин сагледати Скерлићеве критичке идеје и боље разумети неке апорије у његовом књижевно-историјском просуђивању.

Мит и митско нису само мистификације и фантазми који прекривају веродостојне чињенице и замагљују слику прошлости, они, указује Жирарде, стварају и искривљену и непоуздану слику актуелне стварности, истовремено пружајући одређен кључ за њено разумевање и уобличавање збуњујуће гомиле чињеница и догађаја у њој. Поред експликативне, мит и митско имају и покретачку функцију, јер сликама и порукама делују активирајуће на снаге промена.⁴

На размеђи 19. и 20. века Србија је, због динамичних друштвених и културних промена, представљала погодно тло за „митолошку узаврелост”: ратови и буне, те стална унутрашња политичка сукобљавања, чинили су је политички врло турбулентном; у сфери културе то је период смене патријархалног грађанским културним моделом, а у литератури време дезинтеграције реалистичке поетичке парадигме и заснивање модернистичке.

Пишући о политичким идејама свог времена, али и ранијих епоха, и доводећи их у везу са књижевним појавама, Скерлић је и сам залазио у просторе политичке митологије. Представе, веровања, убеђења песничких нараштаја или појединаца засноване на ирационалним, а не реалним претпоставкама, означавао је различитим појмовима: „култ”,

⁴ Исто, стр. 13.

„идол”, „фетиш”, „месијанство”, „религија”. Није, дакле, користио појмове „мит” и „митско”, али их је испуњавао тим значењем – држао их је за непоуздане, с оне стране реалног и логичног.⁵ Као позитивистички дух, надахнут активистичким идејама науке и напретка, Скерлић је имао углавном негативан однос према њима.

Писац *Историје нове српске књижевности* романтичарско песништво сагледавао је понајпре у светлу неколико култова – један од њих била је идеализација националне прошлости: „нови (романтичарски) нараштај се сав окренуо слављењу историјске прошлости, налазећи у њој не само утехе за садашњост но и снаге за борбе у садашњости и вере у бољу будућност”.⁶ Други је „култ простог народа”, коме се придају све могуће врлине – духовне и моралне. За српске романтичаре је, пише Скерлић, „српски народ најблагороднији, најјуначнији, најбољи народ на свету [...] Идеализује се народни живот, село, задруга, народна поезија, народна филозофија, устаје се против ’више класе’, истиче се идеал: бити што ближи народу, осећати, говорити као он, носити се, живети као он, једном речју бити чист сиров Србин, Србенда”⁷.

Није тешко да се у позадини ова два култа препознају митски обрасци „златног доба” и јединства, који се узајамно додирују, надопуњују и подстичу. У том „митолошком пејзажу” култ јединства као израз „воље за окупљањем и стапањем, визија снажног,

⁵ Ivan Čovović, „Skerlić i srpski politički mitovi”, *Zbornik Srbija u modernizacijskim procesima XX veka*, Beograd, 1994, str. 367.

⁶ *Историја нове српске књижевности*, стр. 212.

⁷ *Исто*, стр. 213.

чврсто повезаног друштва” и јединствене вере, реинкарнира идиличну слику прошлог времена и његових људи као својеврсних идола.

Заједно са идолима, у српској романтичарској књижевности постоје, наводи Скерлић, и анти-идоли: поред поменуте мржње на „вишу класу”, ту је и изразита одбојност према туђинским културама и обичајима, оличена у синтагми „трули Запад” и „мржња на Турке” као вековног непријатеља од кога долази све зло и несрећа. Иза ових појмова наслућују се обриси мита о злокобној завери и као његова противтежа – захтев за националном хомогенизацијом, која иначе прати историјска раздобља испуњена јаким друштвеним и културним превирањима.

Занимљиво је да је Скерлић у форми „идола”, „култа” и „фетиша” идентификовао поменуте митске обрасце и показао не само како функционишу стварајући измаштану, фатазмагоричну слику прошлости и садашњости, већ и како постају мобилишућа снага промена; оно што је за нашу тему најбитније, указао је на тематску, семантичку и морфолошку сродност националне романтичарске лирике са доминантним митским предлошцима.

Другу врсту политичких представа и веровања Скерлић је открио у српском реализму, пре свега у публицистичким списима Светозара Марковића. Утилитарна и „материјалистичка” критика 70-их година резултат је општег „култа науке”, надасве природних наука: „Сви ти људи су рационалисти, и они држе да сво зло долази отуда што је разум спутан и понижен, што човек још не зна и не сме да мисли, да ће срећа сама сићи на земљу оног тренутка када се све идеје и установе буду ставиле на један рационални основ [...] Ширење природних наука најбољи је начин да се поруше све предрасуде и свезе с про-

шлошћу, и да се људи оспособе за срећан и разуман живот.”⁸

У Србији је то учење добило израза у „природњачком материјализму” и атеизму младих социјалиста; негдашње „магловите идеале ’славјанског царства’ и снове о ’Душановом царству’” замениле су револуционарне идеје ослобођења српских земаља и пројекат савеза балканских земаља. Радикалне промене су и у приступу историји – „народна прошлост се више не поетизује, а историчар више није будитељ, који чува народне традиције и који својим делима хоће да окрепи и национално васпитава народ. Са Иларионом Руварцем српска историја престаје бити патриотска литература и постаје наука”.⁹

Скерлић је, заправо, настојао да и према једној и према другој врсти „култова” и „идола” има дистанциран, објективан став. Код романтичарских култова, попут оног о „идолу народности” или „патриотском мистицизму”, сметала му је не само њихова претераност, реторичка испразност и маниризам већ и њихова архаичност: „ми не волимо историјске фантоме, но живе људе”, писао је он.

Догматизам и антиестетизам, који су обојили критичку мисао Марковићева нараштаја, Скерлић је такође сматрао врстом „култа” и својеврсне „религије”, али је свој однос према њима изразио мекшим тоном и са знацима емпатије: „Али и антиестетизам Светозара Марковића и његовог покољења има још и прилично да се сведе. Пре свега он није ни довољно јасан, ни довољно одређен. У њему има више елемената: ту је и утилитарно схватање једног

⁸ „’Уништење естетике’ и демократизација уметности”, *Критички радови Јована Скерлића*, Н. Сад – Београд, 1977, стр. 63.

⁹ *Историја нове српске књижевности*, стр. 343.

доба кад је наука била свемоћно дохватила све активности и сјајем својих изналазака засенила све друге појаве човечијег духа; има ту тражења једне естетике живота, за коју је уметничко дело кондензовање реалности и његову вредност мери према количини живота који оно садржи, онако како је Гијо разумевао естетику. Има ту и једно политичко мишљење, жар борбе за напредак, жеље да се све стави у службу великих идеала, факат да човечанство има исто тако важних физичких потреба, да се људска активност мора трошити на уништење беде и неправде, и да је грешна она уметност која се затвара у апстрактне формуле и која је суверено немарна и презрива према људима”¹⁰.

Скерлићу је било посебно стало да своју позицију књижевног историчара и критичара прикаже непристрасном и објективном, ослобођеном робовања било каквим „култовима” и „идолима”. У полемици са Драгутином Илићем тврдио је да „слобода мисли потпуно влада на књижевном пољу” и да у савременој српској књижевности „нема ни догматичара ни јеретика, но само књижевних радника који по своме схватању и према својим способностима раде на једном заједничком послу”.¹¹ Да је себе сматрао једним од њих, у то не треба сумњати.

Ипак, ствари нису тако стајале. Идеје витализма и социјалне правде и солидарности, које је Скерлић баштинио од својих француских учитеља – Гијоа, Ренана и Ренара, те Доситејева просветитељско-рационалистичка и Марковићева реалистичка традиција, биле су координате у којима се кретала ње-

¹⁰ „’Уништење естетике’ и демократизација уметности”, стр. 77.

¹¹ „’Стари’ и ’млади’ у српској књижевности”, *Писци и књиге*, књ. V, Београд, 1964, стр. 206.

гова политичка и књижевна мисао. Склон органицистичком схватању литературе, он је с утопијским жаром призивао време свеопште слободе и правде: „Кад људи буду били једном слободни, љубав према човечанству испуниће сва срца и избиће у лепим и снажним делима уметничким. Уметност ће нићи из опште свести, из јаког осећања опште солидарности, из човечанства сједињеног, умиреног, као општи одјек општег склада”¹². Архетипске слике „златног доба” и јединства васкрсавале су у овим ишчекивањима. Реверзибилна снага мита је, како упозорава Жирарде, велика: „његово дејство се пружа и ка прошлости и ка будућности; он је вид осећања и жала за оним што је било, али и месијанског ишчекивања онога што ће бити”¹³.

И Скерлићева идеја националне обнове и потреба да и књижевност сагледа као њен активни део, у вези је са митом јединства и заједништва као вазда живом кохезионом снагом при стварању нација и држава или у кризним моментима њихове угрожености. Насупрот силама дезинтеграције и раскола, болести и пропадања и у политичком и у књижевном животу, ваља подржати здраве и свеже снаге окупљања и повезивања, што је Скерлић као национални вођа и књижевни историчар и критичар радио. То чини и разумљивијим и разлику у његовом приступу романтичарским и реалистичким митовима.

Скерлић је уочавао да Светозар Марковић социјалисте „лирски велича као свеце нове религије”, ствара од њих „проповеднике нове социјалне религије”, али је тај смер размишљања био ближи његовом револуционарном динамизму и идејама соци-

¹² „’Уништење естетике’ и демократизација уметности”, стр. 77.

¹³ *Политички митови и митологије*, стр. 120.

јалне правде него „култови и идоли прошлости” српских романтичара и њихова опчињеност народним легендама и предањима, који су замагљивали слику прошлости и могли да буду препрека у рационалном сагледавању садашњости.

Када је у делима савременика препознавао облике те традиције и „њене култове и идоле” био је посебно оштар и одбојан. Литерарно умеће, однеговану форму и стил Лазе Лазаревића, Скерлић је унеколико пренебрегао због пишчевог идеализовања патријархалног села и задруге: „Лазаревићеве моралне идеје нам изгледају архаичне; његов оптимизам нам изгледа наиван” и закључио како „његове приповетке не иду у прави, искрени реализам”.¹⁴ С обзиром да за овог критичара реализам има и вредносну, а не само типолошку назнаку, јасно је да та оцена није била афирмативна.

И критичарске идеје Љубомира Недића као „човека традиције и прошлости”, по Скерлићевом суду нису биле у сагласју са својим добом: „Има у њега (Недића) неки романтичарски, омладински култ прошлости из ’српске културе’, основан на прећутном презирању ’трулога Запада’ и европске културе”.¹⁵ Због тога су за Скерлића, који је обнову и напредак српског друштва и литературе видео у напуштању „култова” и „идола” омладинског доба и прихватању демократског и рационалистичког наслеђа Запада, Недићева схватања и са идејног и са естетичког становишта била неприхватљива.

Скерлић је и животне ставове и поетичка опредељења младог нараштаја модерниста сматрао у мно-

¹⁴ „Лазе К. Лазаревић”, *Критички радови Јована Скерлића*, стр. 349.

¹⁵ „Љубомир Недић”, *Критички радови Јована Скерлића*, стр. 371.

го чему контрапродуктивним. С. Пандуровић, И. Секулић или Дис нису били заточеници „култова прошлости”, али су својим наглашеним индивидуализмом, песимизмом и поетичким радикализмом, постали реметилачки фактор оне слике српског друштвеног и књижевног живота на чијем је утемељењу Скерлић здушно радио. Одбијање те уметности било је углавном засновано на идејним, а не естетичким постулатима – Пандуровића је сматрао „песником од талента, можда најбољим у свом нараштају”, а у Исидори је видео „потпуно изграђеног писца” који пише готово беспрекорним „београдским стилем”, али је у њима препознавао, и то је било пресудно, следбенике опасне „књижевне заразе” („која је у Европи била и прошла”) чије је пресађивање сматрао вишеструко штетним: како по „нашу младу књижевност, која је у пуном периоду стварања и у своме основу пуна здравља и живота” тако и „по нашу младу и свежу расу”.

Скерлићева повремено идеализована слика Србије и њене културе имала је елементе митске утопије; због остварења општег добра, требало је подстицати „свеже и здраве” снаге, а осујетити расколничке. Да би оснажио позитивне интегративне елементе, Скерлић је, парадоксално, и сам понекад прибегавао неким „фетишима” и „идолима” прошлости. Појам расног, који је преко Тена, Ренана али и Цвијића, био у оптицају, носио је такве могућности. Извесни национални и морални идеализам, који се може наћи у Цвијићевој антропогеографској теорији о динарском типу и патријархалној култури,¹⁶ пренео се и на Скерлића. Потребно да нова култура која се

¹⁶ Милан Радуловић, „Културолошка критика у српској књижевности”, *Критичка мисао филозофа и научника*, Српска књижевна критика, књ. 25, Н. Сад – Београд, 1995, стр. 40.

ствара буде и национална и космополитска, демократска и индивидуалистичка, отворена према новим утицајима, али и ослоњена на неке старије форме националне културе, била је у својој основи дуалистичка.

У тежњи да српски политички и културни живот отвори према прогресивним либералним и научним тековинама Запада као предуслову за стварање модерног друштва и културе, али и да покаже да његова концепција има упориште у реалности и да је пројектована из непосредног духовног и културног бића народа, Скерлић је често нове вредности препознавао као иманентне српском карактеру. „Либерализам у идејама, оштар дух и правилан суд”, „разуман критицизам и плодна позитивност”,¹⁷ били су неки од њих. Исто тако, да би учинио што уверљивијим утицај француске културе на српску, некритички је тврдио да је „то утицање олакшано великом духовном сличношћу између француског и српског менталитета и између духа француског и српског језика”¹⁸.

Међутим, када је код Скерлића превагу односио критички дух, слика српског друштва и расе била је другачија: „Ми смо принуђени да чинимо огроман интелектуални и нервни напор, да брутално кидамо са средином из које смо никли ... Наш духовни живот је ненормалан, и наше друштво је у пуној моралној кризи. Без владе над собом, у сталној борби са увек моћним нагонима који су нам од предака остали, и са тамним аспирацијама које су нам књиге оставиле, ми болујемо прилагођавање једне нове расе

¹⁷ „Србија, њена култура и њена књижевност”, *Критички радови Јована Скерлића*, стр. 504.

¹⁸ „Страни утицаји у српској књижевности”, *Историја нове српске књижевности*, стр. 430.

модерном животу”¹⁹. Тако Скерлић пише када приказује Ускоковићев роман *Дошљаци* (1910), отприлике у време када су изречени и претходни контрадикторни судови.

И обрнуто – Скерлић је свој витализам и свој национални оптимизам, који су, као и субјективизам и песимизам, обележили српску модерну, знао, такође, да темељи на узорима и обрасцима насталим у патријархалној култури. Насупрот „лажних модерниста”, песника болести, смрти и пропадања, истицао је „националну снагу и енергију Његошеву”²⁰, у Вуку је препознавао „природну бистрину и оштрумље србијанског сељака”²¹, а у прози Марка Миљанова су му импоновали „људи са животима као паламарима и са простим душевним животом који се састоји сав у вољи и делатности”²². Француски ђак и „Европејац”, који је веома држао до слободне личности и индивидуализма, јавља се овде као апологета колективистичких вредности и „природног стања”.

Афинитети овог критичара за неке од сувремених писаца – Кочића или Ћипика, на пример, делом ту имају своје исходиште. Кочић је био „човек од силне националне енергије, моћни изданак једне српске расе, која је много страдала и која се много борила”,²³ а Ћипико је Скерлићу био привлачан због свог витализам: „Он воли живот природан, једар, свеж, набрекао, све манифестације животнога наго-

¹⁹ „Милутин Ускоковић: *Дошљаци*”, *Критички радови Ј. Скерлића*, стр. 492.

²⁰ *Историја нове српске књижевности*, стр. 175.

²¹ Исто, стр. 259.

²² Исто, стр. 369.

²³ Исто, стр. 451.

на”.²⁴ Као и Лазаревић, и Ћипико је писао о сељаку, и то далматинском, „потомку старих ускока и хајдука”, али га није идеализовао већ га је „узимао у заштиту пишући социјалне, готово социјалистичке протесте”.

Овде није по среди само снажно изражена Скерлићева национална и социјална жица, већ и његова амбивалентна везаност за облике патријархалног живота. Одатле, могуће је, потиче и критичарево прихватање Анте Старчевића као „потомка старих ускока” и отелотворења „особина наше расе у примитивном стању”. Иако, углавном негативне – „дивља енергија, бунтовни дух, насртљивост, тврдоглавост, прекост, плаховитост, пасјалук”,²⁵ те особине код рационалног Скерлића добијале су некакву чежњиву, романтичарску ауру. Тако се и десило да неко ко се отворено подсмевао, као анахронизму и мистификацији, великосрпском култу Милоша Милојевића и Панте Срећковића, покаже, „скоро подсвесно саосећање са расним стремљењима вође Велике Хрватске”.²⁶

По тим противуречностима Јован Скерлић је сте репрезентативни представник модерне. Вишегласје, а не унисоност, прате стварање модерних покрета и идеја. „Радикални импулс модернизма коригује се у пракси (понекад и у теорији) кроз разне видове *реhabилитације традиције*”, пише А. Марино, и овако објашњава ту појаву: „У ствари, најчешће је расцеп привидан, јер се унутра успоставља трајна равнотежа. 'Ново' се може препородити само на разва-

²⁴ Исто, стр. 449.

²⁵ *Есеји о српско-хрватском питању*, Загреб, 1918, стр. 63.

²⁶ М. Грол, „Јован Скерлић”, *Из предратне Србије*, Београд, стр. 127.

линама 'старог', што је космички циклус који се може проверити и у књижевности, а то је истовремено револуционарна и конзервативна појава, недоследна и постојана"²⁷.

Дакле, иако је Јован Скерлић пројекат модерног друштва и литературе заснивао на тековинама либерално-грађанске и рационалистичке западне традиције да би их учинио прихватљивим и реализовао у пракси, морао је да уважи неке од облика колективистичких, патријархалних вредности и улогу митских образаца. Позитивиста који је рушио старе митове („култове”, „идоле”), вођен тежњом ка друштвеном напретку, уједињењу и духовној и културној обнови свога народа стварао је нову митску парадигму да би ојачао и учинио делотворним силе кохезије и заједништва. Оно што се у њу није уклопило, веровао је, требало је, да буде одстрањено. Ни књижевност ту није била, и није могла бити, изузетак.

²⁷ „Модернизам”, *Модерно, модернизам, модерност*, Београд, 1997, стр.102.

III

Часопис на размеђи епоха:
Звезда Јанка Веселиновића
(1894; 1898-1901)¹

Независно од тога што није непосредно утицао на обликовање поетичке доминанте српске модерне, књижевни часопис Јанка Веселиновића *Звезда*, парадигматичан је за епоху на размеђи 19. и 20. века. Овај часопис веома добро показује да прелом у књижевном животу не настаје одједном већ се промене одвијају неједнаким темпом и у различитим видовима међу ствараоцима различитих генерација, понекад и у оквиру једног покрета, па и у опусу једног писца.

Потреба за модернизацијом националне књижевности у смислу промене поетичког обрасца деведесетих година 19. века није била још јасно књижевнотеоријски ни критички формулисана. Ипак, у књижевним и критичким прилозима у *Звезди* уочавају се промене, али без интензитета нужног за радикални раскид са постојећим поетичким конвенцијама. Еволутивне су природе и више продукване свешћу о тематско-мотивској скучености и естетич-

¹ *Звезда*. Лист за забаву. Власник и уредник Јанко М. Веселиновић. Излази сваки дан. Београд, шт. Штампарија Петра К. Танасковића, I/1894; II, 1898 – V/1901.

Од бр. 1/1898: Породични лист. Од бр.1, књ.1/1900: Лист за забаву, поуку и књижевност.

Од бр.17, 1898. излази три пута недељно. Од бр. 41/1899. два пута недељно. Од априла 1900. излази месечно.

ким мањкавостима дотадашњег поетичког модела, заснованог претежно на фолклорној традицији, но што су резултат познавања и прихватања новог. Љубомир Недић ће у *Српском прегледу* (1895) антиципирати нови књижевнокритички образац који ће даље развити Богдан Поповић и Јован Скерлић у *Српском књижевном гласнику* (1901). Код њих ће он добити програмско обележје и теоријску утемељеност као и изразиту западноевропску оријентацију.

Тип књижевних часописа, попут Јанкове *Звезде*, у коме још нису раздвојене функције забаве и поуке од књижевности, чест је деведесетих година. Довољно је поменути сарајевску *Босанску вилу* (1885), мостарску *Зору* (1896) или карловачко *Бранково коло* (1895) и видети да сви они у поднаслову имају „лист за забаву, поуку и књижевност”. Њихову националну и културну мисију као посве иманентну српским књижевним часописима тога времена, готово да не треба ни спомињати.

Звезда, „лист за забаву”, појављује се 1894. године, али није била дугог века – изашло је свега 65 бројева. По трајању и утицају важније је друго појављивање часописа 1898. године као „породичног листа”, да би се тек 1900. у њеном поднаслову појавила и одредница књижевност („лист за забаву, поуку и књижевност”). Ако би се судило само по поднаслову, изгледало би да је *Звезда* прешла пут од забавног ка књижевном часопису и да је елеменат забавног остао трајно присутан у њој, што не одговара посве чињеничном стању.

Хибридни, забавно-поучни карактер и одсуство јасније визије уређивачке политике може се уочити само код првог излажења листа 1894. (говоримо о листу, јер је у то време *Звезда* излазила свакодневно). Ту је евидентно наслеђе забавно-поучног типа периодике, тако карактеристичног не само за срп-

ску већ и западноевропску, посебно немачку, књижевну периодику деветнаестог века. Када је 1898. године *Звезда* обновљена, као часопис дате су јасне назнаке њене књижевне политике и културне мисије. У „угледном броју” (5. септембар 1898), иако се часопис декларише као породични, намењен „дому српског грађанина”, приоритет уредништва је „да окупи све људе што знају и умеју перо држати”, а тежиште је на позоришној и књижевној критици и ваљаном избору превода из страних књижевности. Националну оријентацију часопис ће потврђивати објављивањем „народних умотворина”, а помињање поучних прилога више је формалног карактера, знак претрајавања неких елемената забавно-поучне периодике седамдесетих и осамдесетих година. Корисне и практичне савете у часопису све више ће потискивати књижевни и књижевнокритички прилози, па ће улазећи у четврту годину излагања уредништво наћи за потребно да истакне управо ту књижевну функцију: „*Звезда* опет излази. Она ће и даље вршити своју скромну службу на пољу српске књижевности, вршиће је мирно и савесно. Сваку лепшу мању ствар, која се јави у страним књижевностима, донеће она у лепом преводу [...] А, што је најглавније, доносиће и лепе и ваљане ствари из наше књижевности” (1900, IV, 2).

Усмереност на домаћу књижевну сцену, али и на критику и преводну књижевност, иако лишени програмског значаја који ће добити у Недићевом *Српском прегледу* и посебно *Српском књижевном гласнику*, били су у *Звезди* међу приоритетима и јасно дефинисани. Међутим, важна функција часописа, а то је његова политичка и друштвена ангажованост, били су прећутани. И док су радикалско *Дело* (1894) и *Српски преглед* имали у поднаслову, поред назнаке књижевност и наука и друштвени живот, *Звезда* се

јавно клонила таквог обележја. У њој није било чланака из области политичке и социјалне теорије, али је она имала изразито политичку боју и критички став према српској друштвеној стварности. Њено политичко опозиционарство било је официјелно маскирано и исказано метафоричким језиком. У програмској песми Драгомира Брзака – „Звезда”, објављеној у поменутом „угледном броју”, назначена је „густа тавнина” у којој се часопис појављује и исказује жеља да се она разagna, а ту метафоричну поруку ће Павле Маринковић парафразирати у божићњем броју *Звезде* (1899, III, 107-108): „Звезда бар ту заслугу има што својим треперењем показује свету да је ноћ. Ноћ глува и нема у којој не чујемо ни тихо куцање срца”.

Овај облик политичке и друштвене мимикрије последица је неповољних политичких прилика у Србији крајем деведесетих година, у време режима Александра Обреновића и конзервативне владе Владана Ђорђевића. Суспензија политичких слобода, гушење јавне речи, гашење многих листова и часописа били су резултат „политике чврсте руке”, па је и *Звезда* била принуђена да не манифестује отворено своје опозиционарство, иако је „нарочито после ивањданског атентата представљала стварно једино опозиционо јавно гласило у целој Србији и била својеврстан центар отпора реакционарној владавини и терору двора и бирократије”².

Политичку боју часопису давао је већ њен главни уредник Јанко Веселиновић, који је у радикалском *Делу* у наставцима објављивао роман *Јунак наших дана* у коме је изложио подсмеху баш министра председника Владана Ђорђевића. И већи број *Зве-*

² Димитрије Вученов, „Јанкова *Звезда*”, *О српским реалистима и њиховим претходницима*, Београд, 1970, стр. 118-119.

здиних сарадника, који су због политичких уверења и заузимања критичког односа према друштвеним и социјалним процесима у земљи остали без посла, објављивали су у овом часопису. Од прилога издвајају се понајвише хумористичко-сатирични текстови Радоја Домановића, Бранислава Нушића и Јефте Угричића, поезија Милорада Митровића, те позоришна критика Павла Маринковића у којој су беспштедно критиковани позоришне институције и културни живот у Србији. Све је ово допринело да овај часопис упоредо са књижевном, добије и запажену политичку улогу у јавном животу.

Међутим, када је *Звездин* стални сарадник Павле Маринковић ушао у тзв. „свадбену владу”, у књижевном кругу око часописа десиле су се значајне промене. Нова влада и млади краљевски пар (Александар Обреновић и Драга Машин), у жељи да придобију сараднике часописа прешли су, након прокламација и одликовања, и на њихово „збрињавање”: Јанко Веселиновић је постао драматург Народног позоришта, Бранислав Нушић његов управник, Милован Глишић, Стеван Сремац и Драгомир Брзак одборници у позоришној управи, а Јован Скерлић и Милан Грол добили су државне стипендије за школовање у иностранству. Нови „тон писања” у завршној фази *Звездиног* излагања, њено „уозбиљавање” на почетку новог века, о коме пише Павле Маринковић (1900, 1, VI, 5) израз су тих промењених спољних околности и „равнања” према њима. Домановић и Митровић који су важили за стубове политичког опозиционарста, све су се ређе појављивали у часопису (Митровић наставља да објављује баладе и приче). Домановићева сатира „Вођа” (1901, V, 1) је била моћни, али последњи изданак негдашњег *Звездиног* побуњеничког духа. Већ у марту 1901. часопис је престао да излази.

Поред политичког опозиционарства које је имало ширу основу од радикалске идеологије, јер је представљало неку врсту спонтаног отпора постојећем политичком систему, институцијама и личностима које су га оличавале, постојало је и својеврсно „боемско” опозиционарство које је било израз непристајања на идеје, мерила и вредности званичних ауторитета у сфери јавног живота, културе и уметности. Као представници те официјелне, академске критике наћи ће се на удару *Звездених* сарадника Андра Гавриловић, Момчило Иванић, Милан Савић и Љубомир Недић.

Политички и боемски бунт није резултирао конкретним политичким или књижевним програмом, више је представљао алтернативу официјеној политици и култури и омогућио је суживот различитих идеолошких и уметничких концепата. То је и објашњење како су у радикалски оријентисаној *Звезди* под уредништвом Јанка Веселиновића скупа објављивали Бранислав Нушић, Радоје Домановић, Стеван Сремац, Милован Глишић, Светозар Ђоровић, Павле Маринковић, Бора Станковић, Јефта Угричић, Милорад Митровић, Јован Скерлић, Милан Грол, Милош Цветић...

Политичко и друштвено опозиционарство имало је још једну последицу – часопис није имао материјалну потпору државе, а претплата читалаца је била недовољна за његово редовно издажење. И строга цензура (уредник је 1899. „због увреде нанете путем штампе”³ морао да неколико месеци проведе у затвору, а 23. број је 1900. због „богохулне песме” Љубомира Симића био забрањен) отежавала је из-

³ Реч је о увреди нанетој Пери Тодоровићу и Владану Ђорђевићу.

лажење часописа и посредно утицала на форму и облик исказивања друштвене критике.

Веселиновићева *Звезда* као часопис на размеђи два века и две епохе веома добро показује како је процес сегментирања претходних ствралачких искустава текао упоредо са асимилирањем нових, тако да границу и спојеве између старог и новог, традиционалног и модерног није могуће прецизно утврдити. Развојне етапе часописа и профилирање његове књижевне политике не представљају једносмерно и прогресивно удаљавање од старог и усвајање нових књижевних вредности и конвенција, већ пре изломљену линију у којој се различита искуства и тенденције укрштају, коегзистирају или сукобљавају. Распоред рубрика, њихово појављивање и ишчежавања речито говоре о томе.

После четворогодишњег прекида *Звезда* почиње да излази 1898. године као „породични лист”, што подразумева и бројне забавно-поучне рубрике и прилоге. Профил часописа то, међутим, не потврђује. Рубрике типа *Корисне забелешке* или *Занимљиве станице* потискују књижевна проза и поезија, који добијају челну позицију, а за њима следе рубрике: *Уметност*, *Књижевност*, *Белешке из књижевности и уметности*, а потом, као стална, уводи се и *Позоришна хроника*. Препознатљиву боју часопису даваће хумористичко-сатиричне рубрике попут *Мисли разнолике* или *Из старе корпе*, које је најчешће попуњавао Јефта Угричић. Од 1899. народна књижевност ће неколиким рубрикама (*Народне умотворине*, *Народно благо*) бити више заступљена.

Наглашенија оријентација на прилоге из савремене српске и стране књижевности и на књижевну критику, сврставају *Звезду* међу часописе модернијег усмерења, док увођење усменог наслеђа као трајног узора духовне, тематске и језичке обнове наци-

оналне литературе и њено конфронтирање са идејним и поетичким опредељењима књижевности модерне, указује на још нераскинуте везе са фолклорним књижевним наслеђем.

Извесно, Веселиновићева *Звезда* није била гласило конзистентног књижевног програма и формално-стилске доследности. Изузев *Српског прегледа*, који је био кратког века, и делимично мостарске *Зоре*, доследном програмском политиком није се могао похвалити ниједан тадашњи српски књижевни лист. *Српски књижевни гласник*, који је почео да излази исте године када се *Звезда* угасила, представљао је у том погледу заиста новину.

Идејно и тематско-стилско вишегласје *Звезде* веома се добро читује у часописној прози. Крајем 19. и почетком 20. века фолклорни реализам је у завршној фази, а поетски и психолошки су у успону, да би се нешто касније јавиле и знаке дезинтеграције реалистичког модела. Веселиновић као уредник часописа и низ његових сарадника (Милован Глишић, Светозар Ћоровић, Стеван Сремац, Милорад Петровић) припадају том старијем покољењу српских реалиста који су вишеструко били везани за усмено стваралаштво и његове говорне облике, а село и сеоски живот били су за њих један од главних тематско-мотивских извора. Међутим, сеоска приповетка и роман у *Звезди* ни обимом ни квалитетом не заузимају истакнуто место. Поред историјског романа *Хајдук Станко* (1894, I, 1) објављује Веселиновић и недовршени роман *Сељак* (1901, V, 2) и приповетку „Свекрва” (1899, III, 52), а Ћоровић идилу „Ђердан” (1899, III, 13). На фолклорној фантастици заснована је прича С. Ранковића „Ђавоља посла” (1900, I, IV, 1), а на источњачким мотивима Нушићева прича из *Рамазанских вечери* „Лале” (1900, I, IV, 1) или Ћоровићев „Ахмет-ага” (1900, 2, IV, 1).

Глишћева прича „Крв за крв” (1894, I, 1) је пародијског карактера и има фолклорну основу.

Не само оскудност сеоске већ и уочљиво окретање урбаној тематици били су сигнал да модел фолклорне прозе није био више стваралачки продуктиван. Веселиновићеве приповетке из београдског живота „Циганче” (1898, II, 13) и „Море без приморја” (1900, I, IV, 5), у којима има натуралистичких елемената, или приче „Сирочићи” (1900, 2, IV, 1), „Чудан човек” (1899, III, 107), „Боже помози” (1900, I, IV, 1) које носе социјалну или моралистичку ноту, иако не спадају у успелија пишчева остварења, покушај су да се прошире тематски простори, пронађу нови мотиви и јунаци.

Потврда нових трагања у часопису су и паланачке приче Р. Домановића „Позориште у паланци” (1898, II, 31) и „Идеалисти” (1899, III, 26), М. Петровића „За столом” (1899, III, 25), Р. Одавића „Прва љубав” (1899, III, 3), Бранковинског „Све за један дан” (1898, II, 9), Ћоровићева „Швабица” (1899, III, 30). Прозни прилози Пере Талетова – „Свирач”, „Смрт”, „Удовица”, објављени 1899 (III, 69, 91, 92), посебно су интересантни као наговештаји аутентичнијег осећања за стварност града и јединку која се у њему осећа изгубљеном.

Скерлићева критика Веселиновићеве урбане прозе као израза помодности⁴ сагледана у овом контексту, чини се стога престрогом. Више но мода био је то развојни пут српске приповедне прозе која није одмах остварила високе домете. Тамне стране градског и паланачког живота, указивање на друштвене, социјалне и моралне узроке пропадања јединке и растакање породице, опозит *село – град* у коме град има

⁴ Ј. Скерлић, „Јанко Веселиновић”, *Писци и књиге*, књ. IV, Београд, 1964, стр. 180-211.

наглашен негативан предзнак, постаће доминатно тематско опредељење у српској модерној прози почетком 20. века. Међутим, за слојевитију урбану приповетку са развијенијом социјално-психолошком мотивацијом, наглашеним субјективизмом, са елементима рефлексивног, лирског и интроспективног, што је модерна доносила, још није била стасала већина *Звездиних* сарадника. Јака колективистичка свест и патријархални етички нормативизам као и сентиментално-мелодрамско наслеђе претходног поетичког модела нису представљали плодно тло за субјективизам и осветљавање унутарње психолошке и моралне драме јединке, а с друге стране спречавали су снажнији продор натуралистичких и симболистичких елемената, карактеристичних за западноевропску књижевност тога времена.⁵ Поднаслови у функцији жанровског одређења – прича, скица, слика, идила, цртица, са додатком „из живота” упућивали су на реалистички, а не на модернистички модел приповедања.

Случај Боре Станковића, чије су приповетке: „У виногради” (1899, III, 92), „Наш Божић” (1900, I, IV, 1) и „Стари дани” (1900, 2, IV, 2) штампане у *Звезди*, веома је илустративан. Иако уметнички надмашују друге прозне прилоге (изузетак су Домановићеве алегоричне приповетке), ове приче остају некако по страни, стога што не настављају ниједан тип прозног говора који се негује у Веселиновићевом часопису. Није било уочено да је та проза отварала нове могућности, јер је у њој живот био фокусиран на интимну драму појединца, чији су психолошки и нагонски аспекти били посредовани доживљеним го-

⁵ Радован Вучковић, „Превазилажење неоромантизма и неонатурализма”, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд, 1990, стр. 376.

вором, који је разарао дотадашње језичке каноне. Станковић се није уклапао у постојећи хоризонт очекивања, па се у часопису о њему говори тек као о младом писцу специфичне осећајности који обећава, а не као о творцу новог прозног модела.⁶

За разлику од Станковићевих прича, Домановићева сатирична проза се у већој мери поклопила са „хоризонтом очекивања” и програмским усмерењем *Звезде*. Пишчеве алегоричне приповетке „Данга” (1899, III, 107) и „Вођа” (1901, 3, V, 1) представљале су врхунац друштвенополитичког опозиционарског деловања Веселиновићевог часописа и истовремено биле су његова жанровска новина. Оцене Ј. Скерлића да су ове алегоричне приче „имале значај манифеста и политичког догађаја”⁷ (овде се има у виду и „Страдија” у *Српском књижевном гласнику*) и Б. Поповића да су представљале „нов књижевни облик у нашој књижевности”,⁸ потврђивале су да су неке од битних поставки програмског, Марковићевог, а потом и Скерлићевог концепта реализма, баш на страницама *Звезде*, били успешно реализовани.

Домановићеви пародични књижевнокритички текстови „Озбиљне научне ствари” (1899, III, 72-87) и „Хајдук Станко по критичарском рецепту Момчила Иванића” (1900, IV, 13) представљају још један вид опозиционарског деловања Веселиновићеве *Звезде*. У питању је побуна против академске, официјелне критике, сукоб писаца и критичара нимало ре-

⁶ Spectator, „Из стараг јеванђеља” Борисава Станковића”, *Звезда*, 1899, III, 47, стр. 276.

⁷ Ј. Скерлић, „Радоје Домановић”, *Српски књижевни гласник*, 1908, VIII, 4, стр. 317.

⁸ Б. Поповић, „Алегорична сатирична прича”, *Критички радови Богдана Поповића*, прир. Фрањо Грчевић, Српска књижевна критка, књ.8, Нови Сад – Београд, 1977, стр.178.

дак у књижевном животу. Вредност Домановићевих текстова више но сам садржај био је њихов пародично-гротескни облик који је, доследно спроведен, добијао чисто литерарно обележје. За разлику од Виनावерових пародично-ироничних критичких текстова уочи Првог светског рата, у којима је деструкција општеприхваћеног књижевног и критичког обрасца била праћена постулирањем новог поетичког система, овде то није био случај. Домановићево оспоравање филолошке критике и указивање на њену квазинаучну утемељеност и нормативизам⁹, не уводи нове естетичке и критичке параметре. Напротив, као што је примећено,¹⁰ Домановићева побуна почива на традиционалистичким мерилима, ослоњена је још увек на патријархални поглед на свет и етички кодекс, склона је идеализовању прошлости и њених вредности и не искорачује из оквира зацртаних реалистичких критичких начела.

И пародично-сатирични прилози Јефте Угричића у рубрикама „Фотографисане мисли разних душа по туђем мотиву”, „Заборављени списи 'непризнатог песника’”, „Из записака 'народне академије’” или Нушићеве хумореске „Максим” (1900, IV, 3), „Шопенхауер” (1900, IV, 4), *Општинско дете*, у поднаслову „роман једног одојчета” (1901, V, 2) били су

⁹ У „Озбиљним научним стварима” Домановић између осталог пише: „Критике се лађају у нас сви могући умни инвалиди, који су пропали на свим осталим пољима књижевног рада [...] пишу по једном вековном шаблону, исто онако као што сеоски ћата пише тапије, облигације, па чак и писма” (1899, III, 75).

¹⁰ Д. Вученов, Предговор *Сабраним делима Радоја Домановића*, Београд, 1964, стр.11; Д. Вукићевић, „Књижевнокритичке теме Радоја Домановића”, *Огледи о српском реализму*, Краљево, 2003, стр. 50-55.

израз сличних настојања и жанровске хибридности: фељтонско се преплитало са елементима пародичног, хумористичког, сатиричног и гротескног. Ипак, иако није постулирао нову поетичку парадигму, овај тип прилога пародичним отклоном према постојећим прозним конвенцијама посредно јој је утирао пут, а супротстављајући се кодификованим вредностима друштвеног и јавног живота, утицао је на обликовање опозиционо-бунтовничког духа Веселиновићевог часописа.

Ако се изузму Становићева приповетке и Домановићеве алегоричне приче, проза у *Звезди* није остварила високе уметничке домете. Био је то тренутак затишја када су стари облици претрајавали, а нови се тек помањали и нису још поседовали снагу да се, отварајући се према новим уметничким поступцима и техникама, наметну и преузму водећу позицију.

*

У песничком корпусу Веселиновићевог часописа још је очигледнија стваралачка осека. Након смрти Војислава Илића 1894, када је *Звезда* и почела да излази, на страницама овог књижевног гласила не појављује се песник прекретничке снаге и утицаја. Преовлађујући је познороматичарски ток ослоњен на усмено наслеђе са јаком националном бојом. Његови представници су Милорад Петровић-Сељанчица („Нагазила”, 1989, II, 4, „О јесенске дуге ноћи”, 1899, III, 45), Авдо Карабеговић („Ноћи мила”, 1898, II, 9) Димитрије Глигорић-Сокољанин („У осами”, 1898, II, 4), Драгутин Илић („Не срди се”, 1894, I, 30), Осман Ђикић („Сјетно поје булбул мали”, 1898, II, 3; „Дилбер Есма и јабанџија, 1898, II, 77; Од кад

виђех очи твоје”, 1899, III, 69), Драгомир Брзак („Скромна жеља” и „Лепа и лепша”, 1894, I, 19, 20), Јелена Димитријевић („Од севдије”, 1898, II, 10; „Дигни вео”, 1900, IV, 2, „Кад погледам”, 1900, IV, 22).

Када се као сарадник часописа појавио Јован Јовановић Змај, представљен је песмом на народну „Фатима” (1899, III, 53) из *Снохватица*. И Милорад Митровић је за неке од песама објављених у *Звезди* („Али-бег и Ајка Атлагић” 1899, III, 65; „Млади пастир и царева ћерка”, 1901, V, 1) инспирацију потражио у усменом стваралаштву. Песма Алексе Шантића „Не куни ме” (1899, III, 45) као и постхумно објављена песма Јефтана Шантића „Башта мала” (1899, III, 33), такође, су мотивски, лексиком, фактуром стиха још у фолклорној традицији, а тај ток, унеколико симболично, у последњем броју часописа засвођује Јелена Димитријевић „опојном” химничком песмом „дивном граду Истамбулу” („Дивно ти је”, 1901, V, 3).

Национална тематика је, такође, веома присутна – она је не само део романтичарског наслеђа и инерције старог, њу чине актуелном и минули ратови са Турском и Бугарском као и очекивање националног ослобођења и уједињења. Косово као национални и песнички симбол, и још неослобођени део земље, носио је најјачи значењски потенцијал. Већ први број обновљене *Звезде* 1898. посвећен је Косову, а за дух и боју времена веома је карактеристичан еп Николе Ћорића о Косовском боју (1900, IV, 13). Ову епску поему Уредништво је видело као „монументално дело” и није без значаја да ће се неки њени делови наћи и на страницама Нушићеве *Звезде* 1912. у време Балканских ратова и њима подстакнутог оштег националног заноса.

Романтичарска реторика је значајно обележила родољубиву поезију у Веселиновићевом часопису –

култ славне прошлости, идеал јунаштва наспрам суморне и прозаичне свакодневице, мотив освећења Косова, нада у духовни и морални препород нације постали су тематско-семантичка тежишта ове врсте поезије. Том кругу припадају песме: „Бог да прости” (198, II, 1) Милорада Петровића, „Душманима” (1898, II, 3) и „Опроштај” (1898, II, 23) Османа Ђикића, „Витез” (1899, IV, 1) Алексе Шантића, „Развалине Херцег Новог” (1894, I, 1) Светозара Ђоровића.

Социјална тематика која поступно продире у *Звезду* потискује родољубиву поезију. Постхумно се објављују песме младог Косте Абрашевића („Младост”, 1899, III, 23; „Грбови”, 1899, III, 23), а и неке од Шантићевих социјалних песама („Ноћ”, 1900, IV, 49).

Ипак, у вредносном смислу песнички пандан Домановићевој сатиричној прози штампаној у *Звезди* биле су сатиричне песме Милорада Митровића „Пас и његова судба” (1898, II, 6), „Свиња реформатор” (1898, II, 12), као и пародична „Незнану Незнановићу, дичном српском песнику и књижевнику” (1900, IV, 10). Такође, не само као критичар и преводилац, већ и као писац сатиричне песме „Fuit” (1899, III, 4), под псеудонимом Андрија Ивановић, јавиће се у Веселиновићевом часопису и Јован Скерлић. Тако је и сатирична поезија појачавала критичку усмереност часописа спрам центара друштвене моћи.

Иако Војислав Ј. Илић није био међу живима када је *Звезда* покренута, у часопису је објављено неколико његових песама: „Моме Милораду” (1894, I, 18), „У спомен једној госпођици” (1899, III, 30), „Повратак” (1899, III, 74), „Зимско вече” (1899, III, 98). Међутим, ништа мање од присуства није значајан ни Војислављев утицај на круг *Звездиних* песника. Нов тематски и метрички репертоар, мотиви, лексика, песничке слике, мелодијско-интонациона фраза

коју је у српску поезију он унео, могу се препознати код песника различитих песничких школа – од романтичарског Сокољанина до младог Дучића.

Сокољанин, примера ради, објављује песме „Фантазија”, 1898, II, 34, „Бајадера” и „Јесења песма”, 1899, III, 102), у којима је видно угледање на В. Илића, Драгутин Павловић „Пролећну елегију” (1898, II, 68), Драгутин Илић „Трубадура” (1894, I, 33), а Светозар Ђоровић, у препознатљивом Војислављевом маниру, пише песму која почиње стиховима:

„О, кад бих и ја мого с тобом да пођем тамо,
Где вали бурног Нила обале плаве цвјетне”

(*без наслова, 1894, I, 44)

Илићеви следбеници и дужници били су и Алекса и Јаков Шантић, који објављују песме под истоветним насловом као и Војислав: „У ноћи” – Алекса 1898 (II, 36), а Јаков 1899 (III, 25). Милета Јакшић се јавља песмом „На гробљу” (1901, V, 2), а Милорад Митровић, поред сатиричних и оних инспирисаних народном поезијом, под непосредним Војислављевим утицајем пише песме као што су „Сонет” (1898, II, 28), „Стари мач” (1900, IV, 1) и „Ненаписана песма” (1900, IV, 4). Посебно је интересантна „Ненаписана песма”, јер се у њој Митровић приближава просторима неухватљивог и тајанственог које ће В. Петковић *Dis* најснажније исказати крајем прве декаде 20. века .

У *Звезди* ће две своје песме објавити и Ј. Дучић: „На починку” (1898, II, 32) и „Сонет” (1899, III, 25). То су ране Дучићеве песме и обе носе печат прелазног периода. У првој су видни трагови војислављевске реалистичке дескриптивности, а друга са мотивом далеке или непостојеће драге већ доноси

атмосферу неодређености, флуидности, карактеристичну за Дучићеву модернистичку фазу:

„Јадна моја драга! Залуд поглед блуди
Она никад није на том небу сјала.
Једно небо бјеше поред твојих груди,
Ал' занавјек она с тог неба је пала .”

(„Сонет”)

Тако је у песничком корпусу *Звезде* стално присутно двојство старог и новог – једним делом ствараоци су још у традиционалном тематско-мотивском простору не успевајући да превладају његову песничку реторику, а с друге стране нису посве затворени и неосетљиви према новим тематско-садржајним комплексима и формално-стилским иновацијама. О правом расцепу или расколу тешко се може говорити, јер иако постоје различита поетичка усмерења (од „песама на народну” до парнасовских слика и мотива), не постоје и супротстављене групе или струје. Није реткост да један песник оптира различитим поетичким моделима – песме Сокољанина, М. Митровића, А. Шантића, Јелене Димитријевић, Д. Брзака добра су илустрација тих тенденција. Изузетак је песничка појава Војислава Илића која је значила прекретницу и трасирала путеве модернизму у националној литератури деведесетих година.

Израз прелазног стања и амбивалентних стремљења епохе на размеђи два века је и значај који се у *Звезди* придавао усменом стваралашву. Јанко Веселиновић је 1895. објавио антологију народних песама *Севдалинке*, а не мали број *Звездених* књижевних сарадника је у фолклорном наслеђу налазио инспиративни извор.

Још у првим бројевима часописа 1894. године објављују се лирске народне песме („Драга се ср-

ди”, I, 14, „Чежња”, I, 17), а 1899. уводи се стална рубрика *Народно благо*. Њу ће прибележеним народним песмама „Пироћанкама”, већма попуњавати учитељ Мил. Ђ. Станојевић („Опклада, ” „Девојачке чини”, „Граорасте очи”, 1899, III, 15; „Милош и Милица”, 1899, III, 100; „Тодор везир и Јевреји”, 1899, III, 104), а као сакупљачи јавиће се и Вељко М. песмом из околине Враћа „Непослушна Мара” (1899, III, 74) и М. Митровић песмом „Праведни кадија” (1900, IV, 1). И народне приче, попут оних забележених у околини Ниша – „Груба и мрза” (1899, III, 91) и „Завидљиве сестре” (1899, III, 103) наћи ће се, такође, на страницама Веселиновићевог часописа.

Прикупљеним народним лирским песамама, баладама и причама уредништво ће придружити и краће говорне форме (изреке, пословице, узречице), а настојаће исто тако да у оквиру рубрике *Српско народно благо* више пажње посвети очувању лексичког и фразеолошког фонда народног језика. *Звездин* позоришни критичар Павле Маринковић (*Spektator*) је управо с том намером под насловом „Скупљање слика из српског језика” почео да из броја у број објављује језичку грађу. Образложење које је дато имало је унеколико програмско обележје:

„[...] Спазили смо да ниједан језик није тако пун слика и лепих поређења као српски. Што је најлепше то је да су ове слике и поређења самоникли у самом народу, а да се он њима највише и најлепше служи и да их у највећма броју зна. Може се рећи да је то нарочита врста усмене књижевности нашега народа [...] Ово ће бити по нашу књижевност веома драгоцено окно, јер ће српски књижевни језик одакле моћи поцрпсти најлепше и најразноврсније своје представе” (1899, III, 17).

Програмско значење, али и прикривен полемички тон, могу се ишчитати из ширег културно-књи-

жевног контекста. Приврженост фолкорној традицији и народном језику су не само део романтичарског и реалистичког наслеђа већ и облик отклона према процесу „европеизације” националне књижевности, наговештеног у критичким идејама Љубомира Недића и Богдана Поповића. Нов поетски сензибилитет, значај форме, култ лепоте, које је крајем осамдесетих и почетком деведесетих година у српску литературу унео Војислав Илић, захтевали су и нов песнички језик. Народни језик тим потребама више није могао посве да одговори, а удаљавање од њега и њиме омеђеног тематско-мотивског круга будило је страх од губљење националног и културног идентитета.

Близак тим схватањима, Милорад Митровић је, поводом превода гласовите Ришпенове песме „Материно срце”, понесено објашњавао у *Звезди* како наша народна поезија има боље песничке варијанте истог мотива и као пример наводио песме „Мила материна” и „Женидба Мусић Стевана” (1899, III, 107-108), обе штампане у *Јавору*, прва 1882, а друга 1887.

И Павле Маринковић је у књижевној беседи одржаној у београдској Касини, коју под насловом „Србинова вила” у два наставка објављује *Звезда* (1900, IV, 20, 21), истицао како се „геније српског народа показао образованом свету посредством народне поезије” и излагање поентирао тврдњом „да је српска књига просто метаморфоза Србинове виле”.

Коначно, у последњем броју часописа, непосредно је исказан став о народном језику и стваралаштву као брани националном отуђењу: Милићевићев *Поменик* је похваљен „због најчистијег српског језика”, а дело је, уз Вуково и Даничићево, наведено као узор „богатства и обилности српских речи и израза” и као противтежа „опасној моди германског и страног стила” (1901, V, 3-4).

Жеља да се кроз неговање народног језика, али и путем подсећања на значајне личности новије српске историје, очува национални идентитет, подстакла је уредништво да 1900. покрене истоимену рубрику (*Из српске историје*) у којој је Миленко Вукићевић писао о истакнутим устаничким вођама и важним културним прегаоцима – Кочи капетану, Хаци Рувиму, Стевану Јовановићу, архимандриту манастира Троноша и другим.

Међутим, упредо са отпорима страним књижевним утицајима и идејама, текао је у *Звезди*, као и у националној литератури и култури, процес њиховог прихватања и усвајања. Преводна књижевност и критичка мисао у часопису били су у највећој мери медијатори процеса који су савременици претежно подводили под појам „европеизација”, и они ће постати доминанта уређивачке политике *Српског књижевног гласника*.

*

Књижевна критика у Веселиновићевом часопису имала је запажено место, иако још није била изградила програмска начела нити досегла ону врсту арбитарности каква је остварена у *Гласнику*. Поред Јована Адамовића, Павла Маринковића, Јаше Продановића, Милорада Митовића, били су ту још млади, касније афирмисани критичари: Јован Скерлић, Урош Петровић и Милан Грол.

Мада је био почетник (тек што је завршио студије књижевности у Београду и кренуо у Лозану и Париз на усвршавање), Јован Скерлић се већ у *Звезди* исказао као критичар препознатљиве боје и темперамента. Пишући о Џону Раскину (1900, 1, IV, 2), он је као битне естетичке параметре назначио исти-

нитост, искреност и осећајност и нагласио је значај етичке и социјалне функције уметности. Од Жоржа Ренара („О научном методу књижевне историје”, 1900, 2, IV, 3) прихватио је дистинкцију критичког чина као субјективистичког облика просуђивања и импресинизма као његове методе у односу на историју књижевности као научну област засновану на објективним чињеницама.

У *Звезди* међу првима на удару Скерлићевих критичких начела формираних под утицајем сувремених западноевропских естетичких и социјалних идеја, али и књижевнокритичке традиције Светозара Марковића и руских социјалдемократа, нашао се један од водећих критичара деведесетих година – Милан Савић, секретар Матице српске и уредник *Летописа Матице српске*. Аутора књиге студија и расправа *Из српске књижевности* (1898, II, 21) Скерлић је сврстао међу „највеће књижевне анархисте у нас”, замерио му да „нема књижевних начела и система”, да му недостају „живост духа” и „осећање лепог стила”, да своја истраживања заснива на другоразредним и трећеразредним писцима. Не без цинизма, закључио је да оно „што је најбоље, готово једино добро у целој књизи, то су библиографски и биографски подаци”. Иза оштрог полемичког тона оцртавао се нови модел критичког мишљења, чврстих мерила и јасних начела, који ће имати претензија да много активније суделује у књижевном животу; не само да вреднује оно што је написано већ и да снажније утиче на развојне токове националне књижевности.

Скерлићев критички глас у *Звезди*, није имао још тежину коју ће имати у *Гласнику* у време модерне, али је он већ сасвим препознатљив у приказима *Приповедака* Лазе Лазаревића (1899, III, 44) или Змајевог песничког дела (1899, III, 47).

Захваљујући критичаревом позитивистичком духу Лазаревићеве приповетке су, упркос „кућног конзервативизма”, због „супрематiji разума и култа истине и стварности” биле високо вредноване, а писац виђен као личност „новог покољења”. Наклоност према барду српског романтизма имала је нешто другачије исходиште. Као „песник лирског интермеца нашег и малог јеванђеља вечито младе љубави”, Змај је одговарао Скерлићевим виталистичким и субјективистичким идејама, а као песник „јувенилског духа”, „народни колико и национални”, био је у складу са критичаревим утилитаристичким начелима о националној и друштвеној мисији уметности.

Скерлићева критичка мерила о писцима и критичарима у Веселиновићевом часопису (од којих није одступио ни у *Писцима и књигама* ни у *Историји нове српске књижевности*) били су израз критичке свести која се мењала под утицајем позитивистичких схватања француских естетичара и филозофа (Ренара, Ренана, Гијоа), али и суочавања са новинама у националној литератури. Те промене су се могле уочити и код других *Звездиних* критичара.

Под карактеристичним насловом „Један нов приповедач” (1899, III, 75) Урош Петровић је указао на иновативност Ћипикове приповедне прозе *Приморске душе* као на последицу измењене друштвене и духовне климе: „Стари лук, лук Лазаревићев и Јанков описао се ... Доста је слатко маштање гушило горку истину ... Одавно трају кићени јелеци и везени фермани, одавно трају, морали су и њих једном заменити похабани гуњеви са испалим лактовима. Дошла су нова времена где је ђаво црњи но што се црта” (истакла В. М).

Тих промена је био свестан и писац и уредник Јанко Веселиновић и покушао је да их изрази у сво-

јим приповеткама из градског живота, а потом и у „Писмима са села”. Али, Веселиновићу и старијем покољењу српских реалиста није пошло за руком да као Типико дубље спознају и опишу „дисхармонију живота и идеала” и испричају „историју људи без историје, бедних и увређених”. Млади Урош Петровић није код Типика само препознао нов прозни модел већ га је дефинисао и афирмисао.

У приказу друге Типикове књиге прича *Са јадранских обала* (1900, 1, IV, 1) Милан Грол се, такође, позабавио особеношћу пишчеве нарације. Међутим, поступак лиризације прозе, импресионистичка дескриптивност, пишчев интимистички тон, видно су нарушавали поетичка начела реалистичог модела и у недоумицу доводили критичара: „сувише се дише атмосфером пишчевом”, а „потези су искидани, испресеци, неповезани”, биле су основне замерке делу. Грол још није уочавао да су то били знаци нових модернистичких токова, као уосталом ни Павле Маринковић када је писао о Станковићевој првој прозној књизи *Из старог јеванђеља* (1899, III, 71).

Упркос флексибилности и уношењу нових естетичких мерила, оквири реалистичке критике још нису били доведени у питање. Референтност дела према стварности, објективност приповедања, типичност и психолошка мотивисаност ликова, чврста фабула и композиција, чистота језика – реалистичка су начела која су код *Звезе* критичара и даље сматрана неприкосновеним.

Тако Урош Петровић, у некрологу Светолику Ранковићу (1899, III, 35), остаје и даље у координатама реалистичке поетике када инсистира на „сувремености обрађених мотива, једром и силном реализму, дубоком и правилном схватању и суђењу животним појавама, дубокој психолошкој анализи”. У том кругу критичких идеја је и Павле Маринковић

са константацијом да је Сремац тек у *Поп Тири и поп Спири* (1898, II, 22) „прави реалиста”, јер је заинтересован „за генус”, а не за „конкретан случај, па ма како он интересантан био”.

Превага реалистичког критичког метода уочљива је у вредновању поезије. Иако је Војислав Илић култом лепоте и форме, увођењем симбола и нове песничке лексике, усмерио националну поезију новим правцем, критичка мисао у *Звезди* је спорије пратиле те промене. То се јасно уочава у приказу песничких збирки Милорада Митровића (*Књиге о љубави*, Баладе и романсе, 1900, I, IV, 1) и једног од претеча модернизма, Милете Јакшића (*Песме*, 1900, I, IV, 2). Аутори критика Павле Маринковић и Милорад Митровић руководе се традиционалистичким мерилима када истичу „чист и јасан језик” и „слике песничке које имају много рељефа”, односно „топла осећања, живахну машту и пластично описивање”. Митровић је као посебну вредност Јакшићевих песама навео још њихову спонтаност и изворност: „оне нису плод доколице и литерарног домишљања”, а такав суд био је потпуно у раскораку са артистичким карактером модерног песништва. Разлика постаје још видљивија када се овај приказ упореди са Дучићевим програмским текстом „Споменик Војиславу”, објављеном већ 1902. у *Делу*, који је похвала „чистој незаинтересованој Љепоти” и „божанству Форме” као неприкосновеним књижевним вредностима.

Ако се на једној страни критичка мисао у *Звезди* отварала према новим књижевним идејама и супротстављала претходним критичким методама (филолошкој, биографској), она, с друге стране, још није била довољно припремљена за модернистички модел књижевности и њен вредносни регистар. Урош Петровић није имао разумевања за „грозничаву расу-

тост модерног живота” и усредсређеност сувремених писаца „на једну тачку, душу личности, а у овој души на један појав – неспособност за љубав” (*Disjuncta*, Д. Омчикуса,” 1900, 2, IV, 3); Скерлић је осуђивао хипертрофирани индивидуализам модерних уметника и „проблематичног натчовека Ничеовог” („Џон Раскин”, 1900, 1, IV, 2) као што је био и против „грешне уметности ради уметности” и „мутних симбола” („Змајева педестогодишњица”, 1900, III, 47). Ту врсту отпора Скерлић ће задржати и у *Српском књижевном гласнику* и њиме ће бити мотивисани напади на писце другог таласа српске модерне – В. Петковића Disa, С. Пандуровића и И. Секулић.

Запажено место у *Звезди* имала је позоришна критика, а стални критичар био је Павле Маринковић. Изузев мањих прекида, све до 1900. када је постао министар, Маринковић је редовно писао о позоришном животу у Београду, укључујући ту и рад управе Народног позоришта, његову репертоарску политику, редитељске поставке и глумачка остварења. Он није само оштар критичар актуелног стања у позоришном животу већ и неко ко то чини имајући другачији поглед на улогу позоришта у националном и културном животу и на задатке позоришне критике.

Са негативном и прилично неутемљеном оценом да „у Србији позоришне критике нема ... и да никад никакве позоришне критике није ни било” (1898, II, 29), Маринковић већ у почетку излагања обновљене *Звезде* као основне циљеве националног позоришта назначава „гајење народног језика” и „развијање народне драмске књижевности” (1898, II, 8). Биће доследан у том опредељењу и са пуно духа, ироније и сарказма писаће о извођењу страних, али и домаћих драмских дела на београдској позоришној сцени. Најчешће с правом, јер је реч била углавном

о другоразредним и трећеразредним писцима, лошим преводима, редитељском несналажењу или повлађивању недовољно изграђеном укусу публике. С обзиром на такву врсту програмског усмерења, не случајно, само ће три домаћа драмска класика – Лаза Костић са *Горданом*, Ђура Јакшић са *Сеобом Србаља* и Стерија са *Покондиреном тиквом* успети да задовоље критичарева очекивања.

Репутацију озбиљног драмског писца Костић је, по Маринковићу, сачувао и у *Гордани*, независно од тога што предмет ове романтичарске драме није „тако трагичан као у *Максиму Црнојевићу*”, али је „бар обрађен на начин великих трагедија” (1898, II, 32). Поред естетичко-формалне стране, од значаја је била и тематска веза са усменим наслеђем које је имало повлашћено место у часопису.

У критичком приказу извођења Јакшићеве драме *Сеоба Србаља* (1899, III, 19), Маринковић је непосредно указао на факторе који су омогућили нову рецепцију: на „либералнији” дух времена које се „врло мало обазире на облик и сићушне вештине, него гледа како је изражена главна мисао и колико има душе човекове у једном књижевном створу” и на историјску тематику дела као фактор националне самосвести. Извесно је да су то реалистички критички параметри и они ће бити пресудни и у критичаревој оцени Стеријине *Покондирене тикве* (1899, III, 26) „као аристофанске комедије” са критичким односом према друштвеној збиљи.

Да је у Веселиновићевој *Звезди* реалистичка критичка визура била доминатна, указује и вредновање Нушићеве драме из савременог живота *Тако је морало бити* (1900, 2, IV, 4). Аутор приказа, највероватније Милан Предић, сматрао је Нушићеву драму преломном за заснивање националне грађанске драме, а своје образложење темељио на реалистич-

ком начелу подударања стварности и дела: „Истински живот у драми толико је фрапантан, да нам се покатакд почиње причињати да простор што је пред нама, не представља позорницу”.

Тако, иако без унапред прокламованих програмских начела, упркос разлици у критичарским индивидуалностима, у *Звезди* се оцртавао један заједнички критички хоризонт који су омеђивали национална и друштвена мисија часописа и степен модернизације, односно „европеизације”, који није угрожавао те циљеве.

*

И у преводној књижевности, чији је значај за развој националне књижевности и васпитање укуса публике, у више наврат истицан, заступљена су слична мерила. Похвала настојањима Српске књижевне задруге да преко библиотеке Забавник „пружи српским читаоцима по које значајно дело из модерне светске књижевности” („О сензационим романима”, 1898, II, 7) комплементарна је са неоствареном намером уредништа да *Звезда* покрене своју библиотеку пробраних, „класичних дела” светске литературе. Несумњиво да се у томе може препознати идеја „књиге за народ”¹¹, која је већ имала традицију у српском културном животу. Потреба да се превођењем „лепих и одабраних ствари из стране књижев-

¹¹ Ђ. П. „Књига за народ”, 1900, 2, V, стр.163. Препричана анкета *Revue des Revues* у којој, између осталог, стоји: „Подићи сву народну масу на ону висину, на којој стоји данас само одабрана мањина, способност је да се наслађава делима генија – то је задатак сувремених књижевних и друштвених трудбеника”.

ности” и у часопису попуни „осетна празнина” у националној култури и литератури чини овај концепт унеколико блиским програмском усмерењу *Српског књижевног гласника*. Али, као и када је реч о књижевној критици, нису постављена јасна програмска начела, не преводи се систематично и циљано и не постоји онај степен доследности и компетентности, какав су Богдан Поповић и Јован Скерлић остварили касније у *Гласнику*. Поетичке и генерацијске разлике код *Звездиних* сарадника имале су, ван сумње, значајног удела у томе. Па, ипак, преводна књижевност је била важан фактор у културном и књижевном деловању Веселиновићевог часописа и активно је суделовала у процесу „европеизације” националне литературе.

Руска и француска књижевност имају превагу у *Звезди* (као и у већини ондашњих српских часописа), а доста је и писаца са немачког говорног подручја; нешто мање су заступљени енглеска и америчка књижевност, а новину у односу на дотадашњу рецепцију страних књижевности представљала је изузетно добра заступљеност италијанске и скандинавских књижевности.

Од Руса се понајвише преводе Пушкин и Чехов, али и Љермонтов, Тургеев, Толстој, Достојевски, Шчедрин, Гончаров, Љејкин, Гаршин, Буњин, Горки. Пушкину је посвећен и тематски број (1899, III, 55) у коме су, поред Љермонтовљеве песме „На смрт Пушкину”, објављени и обимна студија Д. П. Поповића о песниковој реформаторској улози у руској поезији као и библиографија његових дела. Занимљиво је, такође, да се роман Достојевског *Идиот* преводи у *Звезди* већ 1894. године и то у наставцима, упоредо са Веселиновићевим *Хајдук Станком*. То потврђује тематско-стилско вишегласје часописа и његову програмску дисперзивност.

Интересовање за француску књижевност врло је уочљиво, а распон иде од романтичара: Ига, Ламартина и Мисеа, преко реалиста: Мопасана, Копеа, Додеа, Превоа, П. Лотија, Ж. Симона, натуралисте Золе, до парнасовца С. Придома.

Иако немачка књижевност по обимом није заступљена у мери у којој је била током друге половине 19. века, избор писаца је веома добар: Хајне, Уланд, Ленау, Клајст, али и савременици Хауптман и Х. Бар. Од Енглеза у *Звезди* се преводе Стерн, Бајрон, Киплинг, а од Американаца Е. А. По и М. Твен.

Када су по среди остале стране књижевности, преусмеравање рецепцијских токова је највидљивије код италијанске (Верга, Монтегаца, М. Сера, Каstellнуово, Стакети) и скандинавских књижевности (Стринберг, Хамсун, Е. Алгрена, П. Нанзен). Италијански веризам и модерна драма и проза скандинавских писаца побудили су велико интересовање и у западноевропским књижевностима, њихово присуство на страницама *Звезде* потврђивало је да је у неким сегментима српска књижевност на размеђи два века успевала да прати сувремене књижевне токове.

Мада је тешко говорити о чврстој програмској концепцији у избору онога што се преводило, може се ипак запазити премоћ реалистичког књижевног модела или дела која су му садржајно-формалним својствима била блиска. Амблематична је у том смислу похвала *Звездиног* критичара Пушкиновој „музи” која „износи слике из чисто народног живота, не облачећи у плашт фантастичности природност и истинитост тог живота” (1899, III, 5). Не мање индикативни за програмску усмереност часописа били су и вредносни судови Уроша Петровића о Игу, Золи и Додеу: Иго је „романтик-политичар”, Зола сувише радикалан „натуралист-моралист”, а тек Доде

има „карактере који су с природе живи, пластични и логични у свом развоју” (1899, III, 22).

У прилог тезе о реалистичком као општеприхваћеном поетичком моделу у *Звезди* говоре и три дужа преведена Брандесова есеја о Толстоју (1899, III, 77), Достојевском (1899, III, 82) и о светској књижевности (1899, III, 102), као и аутопоетички интонирани искази Гончарова („Боље икад него никад”, 1899, III, 95-96).

Иако је реалистичка парадигма неприкосновена, романтичарска се још не оспорава и не доводи у питање – Пушкину и Змају били су посвећени тематски бројеви (1899, III, 60), а европска (као и национална) романтичарска књижевност у *Звезди* је била добро прихваћена. Озбиљније тешкоће јављале су се у рецепцији натуралистичких дела, посебно Емила Золе. И док су осамдесетих година 19. века у социјалистичкој периодици, код следбеника Светозара Марковића, Зола и „експериментални роман” били виђени као нека врста „продубљеног” реализма заснованог на „принципима научних истраживања, чулног опажања и експериментисања”,¹² у Веселиновићевом часопису они изазивају подозрење. Роман словеначке књижевнице Зофке Кведер *Мистериј жене*, објављен 1900, жестоко је нападнут управо зато што је ауторка „не држећи се никакве мере ... износила с насладом најмрачније, најпрљавије стране људске природе” (1900, I, IV, 3). То је и био повод за оштрији критички осврт на „модерни реализам, натурализам, разне изме и декаденцу у литератури”. Зола и Флобер као писци нису оспоравани у *Звезди*, али њихов књижевни поступак није наилазио на допадање, а доследније примењен код других изазивао је и осуду.

¹² „Експериментални роман”, *Мусао*, 1882, I, 7, стр. 107.

Сличан однос у часопису постојао је и према делима изразитије модернистичке оријентације. Суздржаност, па и неразумевање, као што се видело, показивали су чак и млади, западњачки усмерени Скерлић и Урош Петровић, који су поседовали нову критичку самосвест и умели боље да препознају промене у развојним токовима националне литературе.

Разлоге томе треба, чини се, тражити у чињеници да се патријархални културни модел са својим системом вредности, етичким нормама и обичајним правом није могао ни брзо ни једноставно надићи. И либерални грађански модел који се стварао, афирмисао је, такође, вредности (разум, напредак, рад, ред, меру, енергију) које су биле у опозиту са оним које су модернисти постулирали (ирационално, деструктивно, субјективизам, осећање немоћи и бесмисла). Супротна модернистичкој концепцији чисте уметности била је и просветитељска и етичка мисија књижевности, од које нису знатније одступала ни водећа критичка имена епохе српске модерне – Скерлић и Б. Поповић.

Све те чињенице иду у прилог тезе Д. Вученова о *Звезди* „као последњем гласилу епохе српског реализма”¹³, гласилу које се почетком 20. века нашло на трусном тлу свеколиких промена: политичких, културних, идејних, уметничких и не мање – генерацијских.

Престајући да буде опозиционо гласило, *Звезда* се лишила препознатљивог бунтовничког духа који је попут катализатора држао на окупу припаднике различитих генерација, политичких опција, социјалног порекла, степена образовања, књижевне репу-

¹³ Д. Вученов, „Јанкова *Звезда*”, *О српским реалистима и њиховим претходницима*, стр. 117.

тације. Из отпора званичном режиму, његовим институционалним вредностима, посебно оним у култури и литератури, настали су и бројни сатирични, хумористички и пародични прилози од којих су неки у свом жанру представљали највеће домете у националној литератури (Доманићеве сатире).

Са уредником и старијом генерацијом сарадника који су у миметичком односу према стварности видели једину ваљану естетичку опцију, часопис није био у могућности да прихвати нове поетичке конвенције. Ситуацију је чинио сложенијом проток различитих, не ретко и опозитних идеја и уметничких концепата (декаденца, парнасизам, симболизам, импресионизам, неоромантизам, неонатурализам). Слика света и вредности које су они доносили најчешће су били у супротности са животним и уметничким идеалима који су у часопису били прокламовани. Ту атмосферу духовних и идејних превирања на размеђи два века веома упечатљиво је баш у *Звезди*, у „Мостарским писмима” (1899, III, 47), описао Јаша Продановић:

„Све се изопачило. Онда се уздисало по књигама и умирало од туге, данас се све карикира и умире од смеха. Где је некад кандило горело, данас су полице са Золиним романима ... Ово је фељтонско доба: брзо лако, кратко насмешљиво, а уз то непрестано звиждућући рефрен најновијег орфеумског куплета.”

Ова слика и доживљај у којима су садашњост и прошлост оштро контрастиране, типични су за прелазне епохе. „Нови стил и укус имају сопствену еволуцију и историју, њихово се настајање подудара са декаденцијом ’старог’ стила и укуса”, пише А. Марино¹⁴ и указује како су прелазни периоди „пуни ин-

¹⁴ А. Marino, „Moderno”, *Moderno, modernizam, modernost*, Beograd, 1997, str. 75.

терфереција и конфузија”. Искључивост и непомирљивост супротстављених снага утичу да се учињени међукораци не препознају и не признају. Био је то случај и са Веселиновићевим часописом.

Звездин отпор академској критици имао је карактер антидогматске побуне, јер је чињен у одбрану песничке слободе, што је била једна од темељних претпоставки модернистичке парадигме. (Исти поступак ће непуну деценију касније бити обновљен, с тим што ће сада предмет оспоравања бити водећи критички ауторитети епохе националне модерне – Ј. Скерлић и Б. Поповић). Нова струја националне поезије, чији је зачетник Војислав Илић, добила је баш у *Звезди* бројне следбенике, али је за даљи развој неким од њих, пре свега Дучићу, овај часопис постао препрека. Слично је било и са Станковићевом раном прозом у *Звезди*, али то није могло да промени чињеницу да је она ту била објављена и критички доста добро прихваћена. Дела европских реалиста била су најзаступљенија у овом часопису, али се спорадично преводе и она која припадају модернијим струјама: дела С. Придома, Х. Бара, Г. Хауптмана, као што се критички приказују и Шницлерове, Стринбегове или Метерлинкове драме. Захваљујући младим сарадницима, који су се школовали у иностранству, часопис се отварао и према оним токовима сувремене европске књижевности који нису били у складу са његовим програмским усмерењем.

Српски књижевни гласник, чије се покретање готово симболично поклопило са *Звездиним* гашењем, у неким сегментима уређивачке политике значио је раскид са дотадашњом традицијом (нема рубрика и прилога забавно-поучног карактера, изостаје сакупљачки рад у домену усмене поезије, романтичарски образац се сматра анахронизмом, а националне вредности се не прихватају више као једина

основа даљег културног и књижевног развоја); у другим сегментима, пак, *Гласник* је ишао трагом Веселиновићевог часописа (изразита опозиција режиму Обреновића, истицања значаја националног и просветитељског, нагласак на књижевнокритичом деловању и схватање важне улоге преводне књижевности). Све то је, у основи, потврђивало да „етапе историје књижевности нису непробојне, лишене сваке осмозе и континуитета”.¹⁵

У књижевној историји сви књижевни часописи немају подједнако значајну улогу, а врло мали број је прекретничког значаја. Ни *Звезда* није била часопис те врсте, али траг који је оставила чини је незаобилазном у сваком озбиљном истраживању историје српске књижевне периодике, посебно епохе реализма и модерне. Нимало случајно, један од *Звездиних* сарадника из тог периода – Бранислав Нушић, позивао се управо на светли траг „Јанкове *Звезде*” када је 1912. покренуо истоимени часопис.

¹⁵ Исто, стр. 76-77.

Идеолошка и естетичка тежишта *Српског књижевног гласника* (1901-1914)

Једно од општих места, која нису била никада спорна када је у питању *Српски књижевни гласник* јесу поред књижевне и идеолошка природа и политички утицај овога часописа. Његови уредници и сарадници оставили су о томе бројне исказе. „Када се стварао *Српски књижевни гласник* и организовао његов први уређивачки одбор, и пријатељи и противници су знали да се ту не ради само о књижевности”¹, писао је Јаша Продановић. Његов први уредник, Богдан Поповић², признавао је да је у политику ушао само два пута – у време оснивања *Гласника* и у Првом светском рату. О политичком пореклу СКГ писао је највише Слободан Јовановић³, члан старе редакције и један од уредника у његовој новој серији, а Јован Скерлић је, осврћући се на програмске циљеве гласила у време његовог покретања, истицао поред културног напретка и „моралне обнове” нације и „знатан утицај на унутрашњу политику”⁴.

¹ „Двадесетпетогодишњица *Српског књижевног гласника*”, у Д. Витошевић, *Српски књижевни гласник, 1901-1914*, Београд, 1990, стр. 57.

² Иво Тартаља, „Последња казивања Богдана Поповића”, *Књижевне новине*, 1999, 1002, 1, XII.

³ „Политичко порекло С. К.Гласника”, *Српски књижевни гласник*, н.с, 1931, XXXXII, св. 2, 129-131.

⁴ „Светислав Симић”, *Српски књижевни гласник*, 1911, XXVI, св. 5, стр. 415.

Ако се има у виду суд теоретичара културног материјализма да „ниједна културна активост није никада без политичког значења”, односно да се битке које се ту воде не тичу само креирања књижевне и културе политике, већ се посредством њих непосредно утиче на однос друштвених снага и центара моћи⁵, онда постаје јасније зашто је СКГ био тако снажно оспораван од традиционалиста (Данила Живаљевића, Драгутина Илића) као и другог и трећег таласа модерниста (Светислава Стефановића, Станислава Винавера, Тодора Манојловића, Исидоре Секулић).

Проучаваоци и историчари српске књижевности истицали су често тај политички аспект СКГ-а (Драгиша Витошевић, Предраг Протић, Јован Деретић), а П. Палавестра га је прецизније формулисао управо у раду посвећеном „идеологији и мисији књижевних часописа”: „Гласник је био главни носилац једног идејног става, тумач јасно оцртаног националног и социјалног схватања културе, подигнута застава грађанског либерализма и демократског покрета за духовну и моралну обнову српског народа”⁶. Након династичких промена 1903. године, утицај *Гласника* на политички и друштвени живот био је још снажнији, будући да је од опозиционог постао део доминатног друштвеног дискурса.

У сфери књижевности, уредништво СКГ-а држало се доста високих европских естетичких и критичких мерила и пажљиво је неговало култ форме,

⁵ Z. Lešić, „Kulturni materijalizam”, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Beograd, 2003, str. 57.

⁶ Предраг Палавестра, „Идеологија и мисија књижевних часописа”, *Традиционално и модерно у српским часописима 1895–1914*, Нови Сад – Београд, 1992, стр. 18.

реда и писмености. Младој грађанској елити, оку-
пљеној око *Српског књижевног гласника*, најближи
је био неокласицистички (Б. Поповић), односно по-
зитивистички модел литературе (Ј. Скерлић). Сви по-
менути аспекти допринели су да *Гласник* буде не са-
мо часопис књижевног већ и општег културног зао-
крета.

Ми смо се определили да у овом раду пратимо
сложени однос идеолошких и естетичких опција уре-
ђивачке политике часописа и њихове различите мо-
далитете на примеру **путописне прозе и преводне
књижевности**, у овом случају **немачке**, јер ти
односи се показују како у суптилнијој тако и у ого-
љенијој форми.

I

Путописна проза као гранични жанр у коме се
преплићу, или се могу преплитати, фикционално и
нефикционално, и чија ваљаност не мора бити само
у књижевним својствима већ и у врсти означавају-
ћег и његовој веродостојности, чинила нам се стога
погодном за наша истраживања. Наиме, у складу са
тезом да „класични реализам ... врши идеолошку де-
латност, не само приказивањем света конзистентних
субјеката који су извор знања, већ и постављањем
читаоца као позиције с које је текст најбоље разу-
мљив, позиције субјекта као извора тог разумевања,
као и акције која је у складу с тим разумевањем”⁷,
интересантно је упоредити да ли је више заступље-
на путописна проза реалистичког усмерења у којој

⁷ Ketrin Belzi, „Konstruisanje subjekta – dekonstruisanje teksta”, u Z. Lešić, *Novi Istoricismam i kulturni materijalizam*, str. 203-204.

преовлађује фактографско или је то тип импресионистичке прозе у којој је свет који се посматра тек повод за показивање и исказивање ауторског „ја“? Да ли се и колико у путописима временом мењао прозни говор и да ли су његови облици били више идеолошки маркирани? Коначно, у каквој су сразмери преведени и путописи домаћих аутора у *Гласнику* с обзиром на важну улогу преводне књижевности у овом часопису?

У *Гласнику* у периоду од 1901. до 1914. године објављено је тринаест путописа, од којих су само три преведена – један је Хајнеов (из *Путовања по Италији*), а друга два су енглеских путописаца који се баве Његошем и Црном Гором.

Од домаћих писаца ту су значајна имена оновремене српске књижевности: Јован Дучић, Симо Матавуљ, Иво Ћипико, Марко Цар и Јелена Димитријевић. Уз њих су и мало познати Светозар Зарић, који путописом из Шпаније (1904) отвара путописну прозу у *Гласнику* и Милан Прибићевић, који је „Ратним писмима” (1913) затвара.

Ако предност имају домаћи аутори, њихови погледи су превасходно окренути Европи: Шпанија, Грчка, Швајцарска, Северно море, Рим – одредишта су њихових путовања, места нових спознаја и надахнућа, што је у пуном сагласју са културном и духовном климом времена и уређивачком политиком стожерног часописа. Само Ћипико и Прибићевић ходају завичајним тлом, па и они помало као странци – један као Србин из Далмације, а други пореклом из Хрватске.

Уочљиво је да највећи број путописа у *Српском књижевном гласнику* има епистоларну форму или је бар у наслову користи. Дучић пише „Писма” из Женева, са Алпа, Јонског мора, Димитријевићева из Со-

луна, Марко Цар из Рима, а Прибићевић своја ратна писма са ратишта на југу Србије и Косова.

Епистоларну форму привидно доследније користе Јелена Димитријевић и Марко Цар. „Писма из Солуна” Ј. Димитријевић (1908, XXI, 11–12; 1909, XXII, 1–8) прожета су тоном женске присности и упућена су пријатељици Лујзи Јакшић, учитељици Више женске школе у Београду, а Марко Цар са дозом благе сентименталности и сете шаље „Естетичка писма из Рима” (1913, XXX, 12; XXXI, 1–3, 5–12) својој дружбеници са ранијег путовања по Италији. Па, ипак, тај вид персонализма више је формалног но суштинског карактера.

Јелена Димитријевић, заправо, користећи се епистоларном формом, осцилира између путописног и репортажног док описује историјски важне догађаје у Солуну након Младотурске револуције. У њеном обзору су, пре свега, турске жене, степен и могућности њихове стварне еманципације након револуције. „Писма” Јеленина, с благом примесом феминизма, непрекидан су низ сусрета и разговора који често имају облик интервјуа. При том, сусрети и дијалози нису толико у функцији динамизирања наратива колико њене веродостојности и аутентичности. Тек у другом плану ауторка описује атмосферу општег полета и одушевљења које је револуција пробудила у душама и срцима људи, даје назнаке промена у животу и архитектури овог медитеранског града. Млада списатељка, не без болне разочараности, казује како у баштама солунских ресторана још увек седе само мушкарци и тек понека од Европљанки које су пристигле, а Туркиње стоје и даље унаоколо, изван зидова башта „у црним чаршавима као домино, у сенци као сенка, без лица или као ноћне авети” (1909, XXII, 3). При том не примећује како и она сама спушта својеврстан застор преко своје ду-

ше и унутрашњег живота, и свесно или несвесно прекрива их ћутњом. Јелена Димитријевић, заправо, пажњу усмерава према људима и догађајима који су изван простора интимних преживљавања. Мужа, са којим путује и проводи више од два месеца у Солуну, једва да и помиње, а тон више интелектуалне но личне блискости са пријатељицом којој пише назира се само у уводним реченицама „Писама” и више је део конвенције него потребе исповедања. Остаје отворено питање колико у свему томе има удела ауторкина апсолутна посвећеност проблему женског ослобођења, колико патријархално васпитање које простор личног и породичног живота сматра још увек неприкладним за јавно експонирање, а колико је опет превладао тип реалистичког казивања који је фиксиран за спољашње манифестације. Оно што је ван сумње, то је да су се еманципаторске и демократске тежње *Гласника* и младе ауторке сусрели, мада су њен традиционализам и патријархална суздржаност били мање у сагласју са књижевном и културном оријентацијом часописа. Даница Марковић, као и Лепосава Мијушковић, па и Милица Јанковић, на страницама *Српског књижевног гласника* већ су биле начиниле значајне тематске и формално-стилске продоре. О Исидориној интимистичкој и контемплативној прози да и не говоримо.

Ако су „Писма из Солуна” Јелене Димитријевић имала публицистичко обележје, „Естетичка писма из Рима” Марка Цара, дата као занимљива размишљања љубитеља и znalца класичне старине, била су најближа форми есеја, чији су оквир и везивно ткиво представљала епистоларна „пријатна ћаскања” са драгом пријатељицом.

По уметничким и животним схватањима вазда традиционалист и конзервативац, како сам, не без ироније, истиче, „вјеран својим архаистичким сим-

патијама”, Марко Цар је и у Риму окренут превасходно класичној уметности и њеним врхунским остварењима. „Естетичка писма” су тако и врста есејистичког штива са видним васпитно-просветитељским амбицијама (јер за Цара Рим је „умјетничка школа над школама, оваплоћење умјетничка предања у Европи”), али и имплицитна полемика са модерностима и модерном уметношћу, облик доследног отпора свим радикалним променама које дух новог времена и уметности неумитно доноси.

Да ли се уочи Првог светског рата Царев конзервативизам преклопио са *Гласниковим* критичким традиционализмом? Неопрезно је тако нешто категорички тврдити. Засигурно, водећи часопис епохе српског модернизма при крају првог периода излажења није више имао ону полетност, естетичку и духовну свежину, слух за ново, што је била његова одлика почетком века. Академизам, чак и извесни облици догматизма присутни су у овом књижевном гласнику, а његови уредници, надасве Скерлић, показују неразумевање и одбојност према свим облицима надолazeће авангарде. У том сегменту Царева „Естетичка писма” кореспондирају са уметничким, али и идеолошким назорима гласниковаца. Путописчева оцена да „футуризам” и „кубизам”, са којима се у вечном граду неминовно сусреће, „само дрски шарлатани и захуктали снобови могу видети као озбиљан уметнички правац” (1913, XXXI, 7), његов сарказам у опису Маринетијевог предавања као „шалавива соареа”, а самог футуризма као „подгрејане чорбе у коју је ушло много паприке и знатна доза шарлатанства” (1913, XXXI, 11), могли су пријати *Гласниковим* уредницима.

Па, ипак, да су то биле различите врсте естетичких и политичких опција види се по томе што је за старовременског Цара већ и Скерлићев Гијо „ул-

трамодерни естетичар”, а Скерлићева омиљена песникиња Ада Негри, код аристократе и антидемократе Цара изазива отпор као „бесполетна песникиња егалитаризма која ни у погледу садржине ни форме не може да задовољи висока уметничка мерила” (1913, XXXI, 6).

Ако у „Естетичким писмима” не долазе до изражаја локални колорит и менталитет, а пулсација свакодневног живота се пригушује или остаје ван ауторовог видног поља, дух лепоте и уметности вечно је жив и делујући. Према њему се путописац непосредно одмерава, он је смисао и мера његовог постојања. Међу најдрагоценије странице Царевих „Писама”, можда спадају оне посвећене великој Римској изложби (1911) и српском павиљону, односно критички поглед на дело Ивана Мештровића, у том тренутку, у оквиру расправе о националном изразу у уметности, једне од кључних личности и српске и јужнословенске културе и уметности.

Марко Цар не прихвата Мештровића. За њега је велики скулптор „бизарном концепцијом”, произвољном „до крајности сецесионистичком [...] у директној опреци са народним предањем и народном психом”, а својом естетиком, што је за Цара такође битно, Мештровић се „виолетно одмиче од грчке традиције” и свој идеал тражи „у изражавању настраности и ружноће” (1913, XXXI, 7).

У свом схватању Цар је био доста усамљен. *Гласников* критичар и Скерлићев ђак Бранко Лазаревић сматрао је Мештровића, поред народне песме и Његоша, највећом националном вредношћу. Такође и неки други сарадници овог часописа – Исидора Секулић и Димитрије Митриновић у Мештровићевим скулптурама били су склони да виде највиши израз расног и националног генија. Две године раније (1911) *Гласник* је објавио управо Митриновићев оп-

ширан приказ Римске изложбе, посве другачије интониран у коме је млади авангардиста антиципаторски афирмисао све оно што је Цар, као човек старог кова, оспоравао и чему се супротстављао. Могла би то бити потврда коегзистенције различитих уметничких схватања једног времена, односно, по Лотману⁸, упоредног постојања еволутивних и експлозивних процеса у уметности и њихових енергија које су подстицајно деловале на књижевни развој. Извесно, и *Гласникова* доминатна позиција у националном књижевном и културном животу и жеља да обједини, усмеравајући и држећи под контролом, различите идејне и уметничке опције, остављала је простор таквом суживоту.

Ништа мање индикативна за плуралистичку оријентацију часописа нису „Ратна писма” Милана Прибићевића (1913, XXX, 11; XXX, 1) која се објављују упоредо са „Естетичким писмима из Рима” Марка Цара. Две опције часописа – национална и естетичка, биле су тако подједнако заступљене.

„Ратна писма”, у поднаслову „Наш највећи јунак”, пише Милан Прибићевић, тада капетан, инспирисан великим херојством и кључном улогом српског сељака у Балканским ратовима. У односу на осталу путописну прозу објављену у *Гласнику*, ова „Писма” имају најмање класичних путописних елемената. По тематским, семантичким и формалним својствима, Прибићевићева проза је жанровски ближе социјално-антрополошком огледу но путописној прози. У њој нема фактографије, као што нема нарације или дескрипције, али зато има анализа, рефлексивна и националног патоса. Ратне слике или призори права су реткост, па и када се јаве, по својој драма-

⁸ „Diskontinuirano i kontinuirano”, *Kultura kao eksplozija*, Beograd, 2004, str. 25.

тичној ускомешаности ближа су књижевном крокију или скици но ратном запису: „Као вихор и олуја, дошла је војска српских сељака на Арнаутлук. Око пуних кућа, које су напуштене биле пре сахат-два, трчале су мачке, шуњали се пси, бежали чопори коња, блејале овце и рикала говеда, а јата кокошака прелетала преко плотова. На путевима стајала су сло-мљена кола пуна ствари, на њивама у још свежим браздама, плугови из којих се једва стигло испрег-нути волове” (1913, XXX, 11). Опис ту престаје, оно што следи је разлагање важности ратног подвига: „Увече су таласи људи, што су надирали са севера после борбе, застајали на брдима да дахну душом, огреју се и заложу хлебом, главу наслоне на камен како би сутра устали свежи да наставе орање, сејање, стварање нове српске државе” (истакла В. М.).

За *Српски књижевни гласник* и време када су објављена, „Ратна писма” су вишеструко референтна. Балкански ратови су у средиште пажње ставили српског сељака и безименог човека из народа. „По-хвале сељаку и народу постаће опште место наше (и не само наше) ондашње штампе и свих ратних извештача”⁹, примећује Драгиша Витошевић, који се темељно бавио овим периодом српске књижевности. О српском сељаку пишу Јаша Томић, Вељко Петровић (у *Бранику*), касније Бранко Лазаревић у крфском *Забавнику*; ни песници му нису остали дужни, а Живан Живановић у Лиону држи предавања о њему¹⁰. Часопис који је веома држао до националне самосвести и етике, није могао да превиди и занемари ову појаву, чак и када је њено истицање ишло на уштрб „европејске” оријентације гласила. Предста-

⁹ Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901–1914*, књ. I, Београд, 1975, 304.

¹⁰ Исто, 305

ва о српском сељаку била је једна од упоришних тачака колективног идентитета чија се моћ увек актуелизовала у време угрожености националне заједнице.

У драматичном ратном окружењу Прибићевић је, отуда, с дозом прекора и горчине, упозоравао да су европска култура и цивилизација заправо „наше очи заслепиле да не виде свој народ”, а *Гласник*, располућен између идеје „европејства” и непосредних националних потреба све се више удаљавао од модерних токова европске културе и уметности или је бар имао све мање слуха за њих. Традиционалистичка „Естетичка писма” Марка Цара била су, могуће је, једна од потврда те врсте скретања уређивачке политике часописа као што су пола деценије раније Дучићева „Писма из Швајцарске” („Писмо из Алпа”, 1906, XVIII, 2; „Писмо из Женева”, 1908, XX, 9; „Писмо с Јонског мора, 1911, XXVII, 5) била најизразитији пример и највиша тачка њиховог уклапања. У корпусу часописне путописне прозе она се и издвајају као њен књижевно најуспелији израз.

За разлику од других путописаца, Дучић наративни поступак не подређује спољашњем и фактичком распореду ствари и појава, за њега је оно што је видљиво само повод за асоцијацију и рефлексiju; унутрашњи доживљај је истинита мера опажајног. „Ми утичемо на ствари преиначујући их, и ствари преиначују нас једним наметљивим и неодољивим утицајем и мењају нас”, записује Дучић већ на почетку првог „Писма из Алпа” објављеног у *Српском књижевном гласнику* (1906, XVII, 1). Тај перманентни процес међусобног прожимања и трансформација и даје ону особену чар ауторовом путописном исказу.

Ако је Јелену Димитријевић у Солуну носила бујица постреволуционарних догађања, ако је Марко Цар у Риму био опчињен класичном лепотом

античке уметности, Дучић се хедонистички препуштао уживању у лепоти коју је на пределе и градове, сапутнике и случајне знанце пројектовао из себе. Његова путописна ходочашћа, касније обједињена и објављена под насловом *Градови и химере*, најадекватније изражавају природу ове прозе. Више но стварни градови, реални предели, истински сусрети – то су визије, сновиђења, химере: „Када би Женева имала душу, она би била плаветна као њено језеро или њено модро цвеће поред великих друмова по околини”, пише Дучић у свом другом путопису из Женеви (1908, XX, 9), те радикализујући свој поетски доживљај, Леманско језеро покрај града раствара до граница чисте светлости, етеричности, непостојања.

Своја „Писма” Дучић не упућује никоме конкретно, пише их, како је већ примећено (С. Пековић)¹¹, „као једно дугачко јавно, отворено писмо”, као дуго монолошко казивање у коме се показују сопствена личност, знање, елоквенција, духовитост, извесна ноншалантна лакоћа постојања и спознавања, која није лишена маниризма и површности.

У *Српском књижевном гласнику*, можда изнећајујуће, Дучићева путописна проза је, по немиметичком односу према референтној стварности, најближа Хајнеовом путописном исказу, његовом „Путовању од Минхена до Ђенове” (1910, XXV, 2–7) објављеном 1908. у шест наставака. Тон личног у дочаравању изгледа и суштине ствари, стално смењивање иронијског и меланхоличног, козерски дух, склоност ка парадоксу повезују ова два временски и поетички удаљена писца¹². Превласт нефикционал-

¹¹ Слободанка Пековић, „Путописи Јована Дучића”, *О Јовану Дучићу*, САНУ, књ. LXXXV, Београд, 1996, стр. 238.

¹² Хајнеов путопис је написан 1828.

ног, поетизованог, резигнирано-горко спознање о пролазности ствари и привиду истине, били су, поред несумњивих разлика, тачке где су се два значајна путописца и уметника сусрела.

И заиста, Дучић није радикално доводио у питање класичну структуру путописа, али ју је трансформисао увођењем лирског и медитативног, густом симболиком и артистичким рафинманом ју је преображавао и ослобађао свих облика фактографског и појавног. Његови пејзажи никада не прерастају у класичне описе већ постају вид самоисповедања или универзалних исказа: „У овој пустоши изгледа да звезде силазе из својих усијаних сфера и мешају се с водом, остављајући за собом дуга ватрена влакна као запаљену паучину која се непрестано лелуја, док се не дотакне воде и не угаси на таласима. *Нигде се јединство свега не осећа као на морској празнини, где нема ништа друго до њих двоје: душа и бесконачност* (истакла В. М.). Оне се утапају једна у другу, и изгуби се свака међа која их раздваја” (1911, XVII, 5).

Тематски, семантички и језичко-стилски степен иновативности Дучићевог путописног дискурса постаје још видљивији на фону путописних записа друга два значајна српска приповедача: Симе Матавуља и Ива Ћипика објављених, такође, у *Гласнику*.

Приморац Матавуљ, навикао на обиље сунца и раскошно плаветнило јужног мора, мрзовољно и готово фактографски чисто описује хладњикаве летње дане на Северном мору у путописној прози „Три недеље по мору”: „Пробудих се рано, те изађох из кабине на кров. Видех најружнији освит дана што се може замислити [...] Небо се натуштило, а из њега сипи ситна студена киша. Мала река Герста, која ту утиче у море, разлива се у пустој пустошици, те из жућкасте локве струји барски смрад.” (1908, XX, 5)

Врстан пејзажиста Ћипико показује више поетичности у путописном запису „У Шумадији”: „Свјежина, угодна и блага. Сунчеве зраке мирно по путелцима леже, а плаветне сјене од кренутих грана, једнако к себи зову” (1912, XXIX, 3).

Па, ипак, изузев јаке визуелне пријемчивости за родно медитеранско поднебље и душевне озрачености њиме, ова три значајна српска писца и савременика, бар у путописној прози, мало шта повезује.

Матавуљ, угледни *Гласников* сарадник, чија је приповетка „Поварета” отворила стару серију, а остале често објављиване у празничним бројевима, пише краћу путописну репортажу са севера Европе без већег стваралачког полета и са изразитом превагом стварносног и нефикционалног. Пажњу више усмерава ка спољашњим догађајима, описује прозаична лица и понашање туриста, изглед брода, храну и атмосферу на њему, и не настоји, попут Дучића, да допре до душе ствари и открије их у новом светлу.

Иво Ћипико, који се већ 1903. као млад писац јавља у *Гласнику* и постаје његов редован сарадник, пише као и Матавуљ краћу путописну импресију, али не из иностранства. За разлику од понешто смркнутог Матавуља, Ћипико екстатично ходи Тополом као „завјетним мјестом” великог Вожда и ужива у валовитом шумадијском крајолику који доживљава као „ускомешано немирно море чији се обли таласи дижу и спуштају, и губе се у зараслим драгама, доловима и гудурама”.

Писца познатог по реалистичкој прози се јаким социјалним елементима из приморског живота, више од необичне пиктуралности, привлачи идилична слика србијанског села. Ћипико, који у *Гласнику* објављује одломке из *Паука*, приче „Антица” (где даје лик нове жене од крви и меса) и антиклерикалну причу „У семинарију”, у путописној

прози нуди улепшану, готово идиличну слику шумадијског краја и човека: „Види се у кући све сито и одевено. И све то у обичног шумадијског сељака [...] Пода мном између густих бујних стабала вире кућице под црвеним црепом села Буковика, а изгледају као господски мали замци и дају јаку илузију мира и среће” (1912, XXIX, 3).

Путописна импресија „У Шумадији” превасходно је израз пишчеве патриотске понесености у време Балканских ратова, писана је као апологија националним идеалима и бићу чији је истински израз (опет) био (шумадијски) сељак.

С друге стране, Матавуљева путописна проза, без њему својствене високе мере артизма, у елитистичком *Гласнику* добија место више због пишчевог укупног књижевног реномеа него због сопствене естетичке или документаристичке вредности.

Посматрани скупа, и Матавуљев и Ћипков путописни исказ, уз не мале разлике, показују традиционалну природу. Дучићев путописни дискурс ту природу и функцију озбиљно доводи у питање и показује се као нов прозни исказ. Али, његова новина је више у поетичкој равни, она не нарушава озбиљније *Гласникове* идеолошке премисе, или бар то не чини на Дисов, Пандуровићев или Исидорин начин. И зато је и било могуће да се појави на страницама овог академског елитистичког часописа.

У путописној прози „Из Шпаније” (Аликантеа и Севиле) Светозара Зорића, штампаној у *Гласнику* 1904 (VII, 1–3) и 1905 (XIV 9–10; XI 2, 3, 9, 11 и 12), поетичко двојство садржано је у самом тексту. Мало познати аутор, иначе машински инжењер, који је у *Гласнику* објавио расправу урбанистичког карактера („Лепа варош”), у оквиру класичне путописне наративе даје примере новог поетског говора и модерног сензибилитета.

Наиме, Зорићев путопис има изразиту фактографску подлогу. Прецизно и исцрпно описани су положај, архитектура и клима Севиље и Аликантеа. Аутор знатну пажњу поклања обичајима и менталитету становника, а многе странице путописа посвећене су шпанском вину, фламенку и незаобилазној кориди.

Па, ипак, несумњиву доминацију чињеничне грађе и публицистичког тона повремено пресецају лирски пасажи у којима се описује неухватљива лепота боја и нејасних обриса, тако својствена импресионизму и песничком симболизму: „Игра светлости која се опажа на води, зградама и блиским брдима личи на непрекидно треперење из кога се контуре појединих предмета једва распознају [...] Хоризонт који предваја море и небо није више приметан [...] Лађе које из далека долазе изгледају као фантоми који лећу по ваздуху, и ви са страхом ишчекујете шта ће са њима бити ако вам падну пред ноге” (1904, VII, 3).

Да то није само тренутно ауторско надахнуће види се и по томе што је специфична игра боја, сенки и одраза вешто варирана и у неким другим наративним секвенцама. Када путописац и мрку боју на платнима Веласкеза и Муриља препозна као одсјај „магловите атмосфере” пригушене медитеранске светлости, која све растаче, стварајући опсену, онда постаје јасно како ту има не само доживљеног и виђеног већ и наученог и траженог.

И корпус преведених путописа указује на иманентну дихотомичност *Српског књижевног гласника* као последицу распетости између различитих интересних полова часописа (националних, политичких и естетичких): у избору Вл. Јовановића Марамбоа објављени су путописи о Црној Гори два енглеска аутора, а Хајнеов путопис „Пут из Минхена у Ђенову” превела је Паулина Лебл.

Сведочењем о горостасној Његошевој личности прва два путописа у функцији су јачања националне самосвести, док је Хајнеов путопис раскошна манифестација духа, имагинације и ироније и класично дело европске путописне литературе.

Енглески путописи о Црној Гори не само да су хронолошки блиски – потичу из 1839. односно 1843. године, већ су подударни и по исказаним утисцима и слици коју обликују.¹³ И код археолога и дипломате Хенрија Лејарда, који борави на Цетињу, као и код анонимног енглеског путописца који неколико година касније среће владику на бојном пољу, ишчитава се исти стереотип о Црногорцима као полудивљем народу и њиховом вођи – личности изразите духовне и физичке лепоте и велике ерудиције. Ту антиномију енглеских путописаца запажа и приређивач В. Јовановић: „Оно што је разнолике путнике нарочито привлачило међу овим примитивним брђанима је личност њихова владара, песника – Владике, углађеног центлмена циновског раста, женских отмених руку, сјајног дара за конверзацију, 'варварина међу Европљанима, Европљанина међу варварима', како се са одвећ скромности и нешто меланхоличне горчине, он сам представљао безбрижним медиокритетима, које је ветар наносио са четири стране на Цетиње” (1912, XXIV, 7).

И, доиста, оба енглеска путописца с мешавином неразумевања, изненађености и с нескривеним осећањем надмоћи пишу о Црногорцима као „варварском народу, крволочном и вероломном који презире странце”. Потоњи енглески амбасадор у Цариграду и велики туркофил Лејард, остаје запањен ка-

¹³ Хенри Лејард, „На Цетињу августа 1839”, 1907, XVIII, 6 – 7 ; „С Његошем на бојном пољу. Белешке једног енглеског путника”, 1912, XXIX, 7.

да пред владичиним двором на округлој кули угледа „на кратким моткама поређане одсечене главе с дугим перчинима које лепршају на ветру”. Суровост Црногораца појачава приказ који следи након ратног похода, када се у разапетом платну носе одсечене главе не само одраслих већ и дечије: „Умрљане крвљу, оне беху гнусобан и одвратан приказ. Оне беху прво спуштене пред црногорског господара, па онда однете уз друге главе на округлу кулу манастира” (1907, XVII, 6).

Насупрот том мрачном и дивљачком фону, енглески путописци уздижу личност црногорског владике и државног поглавара. Његова физичка појава као и духовност и интелигенција побуђују Лејардово дивљење: „Он је тада имао око 27 година и изгледао ми је највиши човек кога сам икада видео, прави цин ... Али, он беше правилно развијен, леп и достојанствен” (1907, XVII, 6). И други енглески путописац препознаје Његоша у маси по његовом „гигантском статусу”: „Обучен у скерлет и злато, он је силазио с брега са правим арбанашким поноситим ходом” (1912, XXIX, 7).

Физичкој лепоти владичиној оба аутора су додала префињену духовност, ученост, али и витештво и личну храброст. Напомињући како је Његоша народ веома поштовао и волео, Лејард не пропушта да каже како је он „држао у руци пушку исто онако добро као и епископску штаку” и увелико подсећао „на ратоборне бискупе из средњег века [...] који сједињавају са религиозним карактером особине и таленат војника и једног разбојника” (1907, XVIII, 7).

Његошеву витешко-ратничку природу апострофира и други енглески путописац: „По повратку из Петрограда имао је изглед једног европског центлмена и његова одећа била је свештеничка; али је убрзо увидео да одело његових родних планина боље при-

личи његовом мушком стасу, док су спољне неприлике у којима се Црна Гора стално налазила, за кратко време учиниле да своју епископску штаку замени мачем. Постао је исто онако ватрен ратник као његов претходник” (1912, XXIX, 7).

И тако, Његош не само да је стожерна личност оба путописа, већ има и обележје романескног јунака – владика и ратник, песник и државни поглавар, демократа и поносни чувар националне самобитности. На сличан начин, дакле, као и стереотип о дивљим и егзотичним Црногорцима, међу странцима је делатан и мит о њиховом владици. Сваки на свој начин, оба енглеска путописца га развијају, потврђујући моћ лектире, обликотворну снагу јавног мњења и значај социјалног и културног контекста из кога се људи и појаве сагледавају.

Ако су енглески путописи били драгоцен *Гласнику* „због оскудице домаћих извора за познавање Његоша и његове Црне Горе”¹⁴, објављивање Хајнеовог путописа мотивисано је сасвим другим разлозима. Лица и предели ту увелико надилазе реалност, субјективна су пројекција аутора и говор скривеног и невидљивог. Неконвенционалан до провокативности, Хајне је био гласник модерног духа, „раскрсница између старог и новог света”, како је писао немачки историчар књижевности Фриц Мартини.¹⁵

Овај закасниели романтичар неукротивог темперамента и великог стваралачког потенцијала, сматрао је индивидуалност и скепсу суштинским одредни-

¹⁴ Војислав Јовановић Марамбо у напомени уз путопис Х. Лејарда, „На Цетињу...”, *Српски књижевни гласник*, 1907, XVIII, 6, 440.

¹⁵ Фриц Мартини, *Историја немачке књижевности*, Београд, 1971, 375.

цама „модерне књижевности” и жестоко је оспоравао ауторитете. Слободоумна духа и демократских убеђења, Хајне се иронично поигравао са свим што постоји не штедећи ни себе ни своја осећања. Такав је и у „Путу из Минхена у Ђенову” који *Гласник* објављује.

Пародирањем академског духа, ругањем малограђанском моралу и стереотипима, препуштајући се необузданој имагинацији, Хајне је постао застава грађанских и уметничких слобода. Од Христа и за Немце неприкосновеног Гетеа, до обичних грађана и туристичких ходочасника – све је постајало предмет пишчеве ироније и духовитих опаски. Његовој очаравајућој фантазији биле су подвргнуте и знамените грађевине и споменици.

Пролећни крајолик северне Италије, испуњен медитеранском светлошћу и старим градовима, само је декор у коме се вртоглаво смењују песникова расположења која иду од потиштености до еуфоричне радости живљења, открива се тајанствена привлачност смрти и слави љубав, нижу аутопоетичке рефлексije и епифанијски тренуци спознања о свејединству.

Позитивистички описи и егзактне чињенице устукнули су пред силином унутрашњих доживљаја и продуковали нови облик реалности, по богатству информација и емоционалности супериорнији од оног фактографског.

Стилски разиграна, пуна парадокса и вешто извучених поенти, Хајнеова путописна проза потврђивала је, с једне стране *Гласникову* „европејску” оријентацију и била сведочанство високо постављених естетичких мерила часописа. С друге стране, иако уметник најчистијег кова, Хајне је био и ангажовани интелектуалац и хуманиста. „Песништво, ма колико да сам га волео, било је за ме само света играч-

ка, освећено средство за небеске смерове”, исповедао се он у „Путу из Минхена у Ђенову” и тражио да се, кад умре, на његов ковчег стави мач, а не књига – „јер ја бејах ваљан војник у рату за ослобођење човечанства” (1910, XXV, 6). Та друштвена и социјална димензија Хајнеова дела, исто колико и она уметничка, подударала се са другом значајном мисијом *Српског књижевног гласника* – његовим либералним духом и политичким ангажманом. Немачки песник је тако објединио оба битна *Гласникова* послања: заједно са Дучићевим путописима из Швајцарске представљао је несумњиво врхунац његове путописне прозе, али је био и парадигма идејних стремљења овог часописа.

II

Преводна књижевност у *Српском књижевном гласнику*, као и путописна проза, на свој начин захвална је за истраживање идеолошких и естетичких опција часописа, односно његових претензија да утиче на доминатне облике дискурзивне праксе. Трагање за „обрасцима” и узорима у развијеним европски књижевностима¹⁶, односно установљавање књижевних канона чији се систем вредности не може довести у сумњу, подразумевао је и проскрибовање других, тј. указивао на потребу контроле и регулације читавог једног сегмента културе, а посредством њега и битних токова друштвене праксе.

Избор дела из страних књижевности у првој серији *СКГ* има програмску тежину, док је у новој, ме-

¹⁶ „Кад обрасци постоје готови, кад тако рећи имамо само руку да пружимо, па да их имамо, онда треба пружити руку и имати их.”, Б. Поповић, „Књижевни листови”, *Критички радови Б. Поповића*, стр. 60.

ђуратној серији, пригушенији и део је опште тежње уредништва ка „променама и разноврсности у књижевности и уметности”.¹⁷ Разлог томе је што је после рата дошло до значајних промена у политичком, духовном и књижевном животу. *Гласник* је у томе имао запажену улогу, али не више и средишњу, а његова начела била су и мање идеолошки мотивисана.

Избор и вредновање дела из немачке књижевности, и то баш у старој серији, заслужује посебну пажњу, јер поред естетичког и етичког, стално имлицира и присуство политичког дискурса, обележеног економским и територијалним аспирацијама Аустроугарске и Немачке према овдашњим просторима.

Како је у *Гласнику* посредована слика о култури и литератури немачког говорног подручја? Идејна и уметничка зрачења са тих простора која су у српској култури и књижевности, посебно у Војводини, била веома присутна током 19. века, већ седамдесетих година слабе, а на размеђу два века српска књижевност се, као и друге европске, више окреће француској литератури. То је и време када се национална књижевност нашла пред изазовом – модернизовати се отварајући се према новим европским духовним и поетичким струјањима и сачувати свој идентитет. Томе треба додати да су модерна струјања била веома разнолика и не ретко имала снагу шокантне новине која је одбијала традиционалистичку средину каква је била српска почетком 20. века. Али, ни то није била особеност само српске већ и развијенијих европских литература. Одсуство доминантног уметничког правца, идејни и стилски плурализам (превладавања натурализма, југендстил, импресионизам, симболизам, неоромантика, рани експре-

¹⁷ Б. Поповић, С. Јовановић, „Читаоцима нове серије *Српског књижевног гласника*”, *СКГ*, 1920, н.с, I, 1, стр. 1–4.

сионизам) одлика су и немачког књижевног живота и извор сталних сукоба и спорења у њему.

Прва деценија прошлог века у Немачкој у знаку је декаденције, осећања „умора од Европе” и чежње за древним и егзотичним културама (афричка уметност, Индија), а упоредо с тим и у знаку националне духовне обнове, култа лепоте и вечне младости. Индикативни су и наслови књижевних часописа: *Jugend* (1896), *Jung Deutschland* (1900), *Die Moderne* (1891), *Die Fackel* (1899), *Die Aktion* (1912) ... Јавља се нови тип периодике изразито артистичке оријентације, која је неговала ексклузивност – од опреме до малобројне публике којој је намењена: *Pan* (1895), *Ver sacrum* (1898), *Die Insel* (1899), *Hyperion* (1908), *Blätter für die Kunst* (1892); свој часопис су имали и Хофманстал – *Morgen* (1907) и Томас Ман – *Der Frühlingssturm* (1907), али су та гласила била кратког века и представљала су израз наглашене персоналности и различитих стваралачких енергија. Насупрот њима стајали су традиционалнији часописи попут минхенског *Die Gesellschaft* (1885), који је представљао својеврсну „критичку трибину модерне књижевности” и био прожет реформистичким схватањима либералне грађанске елите и берлински *Freie Bühne für modernes Leben* (1890), који је под новим насловом *Die neue Rundschau* наставио да излази све до данас.¹⁸ Извесно је да је *Гласник* био ближи овој другој групи гласила.

Упоредно постојање и брзо смењивање различитих идејних и стилских праваца у сувременој немачкој књижевности спречавало је формирање јединствених књижевних норми и преовлађујућег укуса. Широка је лука стваралачких индивидуалности. По-

¹⁸ Fritz Schlawe, *Literarische Zeitschriften 1885–1910*, Stuttgart, 1965, str. 110.

чев од натурализма раног Герхарда Хауптмана, Арна Холца или браће Харт, па преко импресионизма Детлефа Лилијенкрона и Петера Алтенберга, неоромантичара Хуга Хофманстала, те симболисте Штефана Георга, или Рихарада Демела и Алфреда Момберта, који својом склоношћу ка екстатичном претходе експресионизму, све до Рајнер Марије Рилкеа, Франца Кафке, Хајнриха и Томаса Мана. „Токови културе су били толико згуснути и силовити, неочекивани и непредвидиви, да су најугледнији критичари у Берлину и Бечу: Максимилијан Харден, Алфред Кер и Карл Краус, оштрореки и брзореки, били сагласни само у томе да су најблиставији тренуци културе управо они у којима се најтеже дише”, писао је у *Историји немачке културе* Слободан Грубачић.¹⁹

Осећање хаотичности, несналажења, често и згранутости, те речи „ружно” и „одвратно” пратили су појаву нове уметности и у немачком књижевном и јавном животу. И однос домаће критике према новој уметности био је амбивалентан. „Идеолог бечке модерне” Херман Бар већ је деведесетих година писао о неопходности превазилажења натурализма и подржавао модернистичка струјања, а завршио је као апологета конзервативизма.²⁰ Макс Нордау је, опет, у својој студији „Изопаченост”, посвећеној Ломброзу, увео појам дегенерације и применио га и на уметност. Декаденца као болест је тако идентификована и у немачкој књижевности и управо ове идеје су постале блиске Јовану Скерлићу. Он ће их и пренети на странице *СКГ*: у студији „Макс Нордау о дана-

¹⁹ *Историја немачке културе*, Сремски Карловци – Нови Сад, 2001, стр. 421.

²⁰ Viktor Žmegač, *Književnost njemačkog jezičkog izraza*, *Povijest svjetske književnosti*, knj. 5, Zagreb, 1974, str. 192.

шњој француској књижевности”: „Оно што се у овој књизи истиче, то је снажан, безобзиран напад на модернисте, на младу школу, декаденте, симболисте, верлибристе, естете, и како се још не зове та ’света гомила идиота коју младост не штеди од мекшања мозга’. Њихову естетику ’уметност ради уметности’ сматра Нордау за теорију људи недовољно умно развијених, неспособних за шире идеје и трајан и редован рад; то су људи антисоцијални у својим нагонима, који проводе животе у неком детињастом брбљању које они називају уметношћу. Они озбиљно тврде да је ’свет створен да заврши једном лепом књигом’, и да једна виша душа не треба да се предаје гомили. То су слабоумни мистичари, за које је нејасност синоним дубине, а јасност значи вулгарност” (1903, X, 5).

Иако познавалац модерног француског песništва, Скерлић неће узети у одбрану декаденте Верлена, Рембоа и Малармеа, а изложену тезу о декаденти као болести и опасности за друштво прихватиће и активираће кад буде писао о новим песничким књигама српских декадената – Диса, Исидоре Секулић и Пандуровића. „Нејасност” и „мистичност” постаће прокажени појмови и код најутицајнијег српског критичара епохе модерне.

Ни други *Гласников* уредник – Богдан Поповић, није био претерано отворен према новинама, посебно не оним које су стизале из немачког културног простора. Замерајући Мештровићу што поједине његове скулптуре „носе на себи трагове оне, узгред буди речено, несимпатичне и плитке разметљивости и врло јефтине филозофије извесних мотива тзв. немачке и бечке сецесије”, Поповић је упозоравао да је „мода свуда, и у уметности, оно што је најмање битно [...] Ићи за модом значи подражавати; међутим, битни услов праве и велике уметности, то је би-

ти искрен, то јест бити самоникао, бити свој”.²¹ Опрезност према „новини” и „напретку” обојила је и критичарев и *Гласников* програмски текст „О књижевним листовима” објављен у првом броју: „Напредак у књижевности и уметности је често везан са стварним опадањем моралности, дисциплине и вештине”,²² и та поставка је илустрована и примером „претенциозног и антипатичног надрифилозофа Ибзена”.²³

Чини се парадоксалним да су два уредника која су понајвише давала тон и боју *СКГ* и настојали да у српску књижевност унесу модеран европски дух умногоме били затворени баш према битним модерним, односно авангардним и превратничким струјањима у њој.

Неприхватање песничке декаденце, која је постала основ модерне европске поезије, или Ибзена, који је са Стриндбергом највише утицао на европску драму на прелому векова, говорили су о традиционализму *Гласникових* уредника, о томе да је њихов концепт обнове и развоја српске књижевности претежно био утемељен на класичним вредностима европске културе и уметности: на њеној просветитељско-рационалистичкој традицији и на естетичким и социјалним теоријама Конта, Спенсера, Гијоа, Ренара, Ренана, Тена. Нормативизам Богдана Поповића, његов култ разума, реда и правилности облика, те национални и социјални прагматизам и витализам Јована Скерлића имали су *реформски*, а не

²¹ „Прва југословенска уметничка изложба”, *СКГ*, 1905, XIV, бр. 1, стр. 271.

²² „Књижевни листови”, *Критички радови Б. Поповића*, стр. 59.

²³ „О књижевности”, *Критички радови Богдана Поповића*, стр. 137.

превратнички карактер. Њихов циљ био је да се поставе стабилни темељи националној литератури, али и шире култури, да се у њих „уведе ред”, па се отуда као узор нису могли прихватити страни писци и дела који су доводили у питање тек установљене вредности и мерила.

Како су сувремена немачка и аустријска књижевност биле под јаким упливом француске декаденце, а Ибзен једно време живео и веома утицао на модерну немачку драму – јасно је зашто је рецепција немачке књижевности наишла на озбиљне препреке.

Отклон према тој страни књижевности у *Гласнику* био је још појачан због територијалних претензија Аустроугарске и Немачке, прикривених идеолошком синтагмом о „цивилизаторској мисији”, која је почивала на раније утврђеним поделама на „развијене”, „неразвијене”, „цивилизоване и нецивилизоване”, „оријенталне” и „западне” народе. Почетак те „цивилизаторске мисије” био је улазак Аустроугарске у Босну и Херцеговину 1878. године, а даље етапе су били анексија ових територија и царински рат са Србијом²⁴.

Имајући у виду да је намера грађанске елите окупљене око *Гласника*, поред књижевне и „моралне обнове”, била и темељна промена у начину мишљења и систему вредновања, узор се нису смели тражити на страни где су постајале освајачке намере према Србији. У заоштреном виду и са далекосежним импликацијама које је доносио ауторитарни глас Богдана Поповића, тај став је исказан у приказу Шантићеве *Антологије немачке лирике*: „Модерна немачка лирика је тако слаба, усиљена, наивна и не-

²⁴ Милош Ковић, „Политичка улога Српског књижевног гласника”, *Зборник Сто година Српског књижевног гласника*, Београд, 2003, стр. 363-377.

књижевна да је ни најбољи превод не може подићи и спасити ... Та књига (антологија) је у исти мах *нов доказ да српски писци немају шта да траже и не могу ништа да нађу у модерној немачкој књижевности*” (1910, XXV, 10) (истакла В. М.). Извесно, поред естетичких, и политички мотиви су имали удела у овом одсечном књижевнокритичком суду.

Један од базичних митова *СКГ* био је онај о европској култури и уметности заснован на њеној рационалистичкој, моралистичкој и класицистичкој традицији – на идејама напретка и хуманости и идеалу мере, јасности и реда. Стога су у овом часопису, као и у случају других западноевропских, и у немачкој књижевности, предност добили класици и писци чија су дела била формално-стилски узорна или су постулирала битне етичке вредности.

Пада у очи да се у првим годиштима преводи Артур Шопенхауер: „О читању и књигама” (1901, IV, 5), „Самостално мишљење” (1902, V, 1-2), те у једанаест наставака „Паренезе и максиме” (1903, VIII, 5-8; IX, 1-8). *Гласникова* склоност ка моралистичкој литератури, утицај Шопенхауерових идеја на сувремену литературу, те однегован и језгровит стил били су разлози да овај филозоф буде представљен домаћој јавности.

Од Фридриха Ничеа су у *Гласнику* преведене само две песме: „Сунце залази” и „Осамљен” (1910, XXIV, 8), али се средином прве деценије преводе поједини фрагменти Хефтингове студије о њему, док Бранислав Петронијевић пише о Ничеовој преписци, а Милан Ђурчин о његовом односу са Лу Саломе.

У односу главног часописа српске модерне према Ничеу и Шопенхауеру ваља указати на неколике чињенице. Посреди су аутори чије су идеје увелико превазилазиле оквире једне националне културе и

снажно утицале на западноевропску философску мисао и на сензибилитет европских модерниста, те је требало да нађу своје место у елитном часопису каквим је сматран *Гласник*. Ипак, изостале су темељније студије или полемичка сучељавања (попут Велимировићеве студије о Ничеу и Достојевском у *Делу*, Петронијевићеве о Ничеу, Шопенхауеру и Спенсеру, те Слијепчевићеве о Шопенхауеру у сарајевском *Народу*). Шопенхауеров песимизам и Ничеов аристократски дух скепсе и нихилизма нису били посве примерени културном моделу које је часопис преферирао. У поратној *Гласниковој* серији њихово присуство ће бити уочљивије и о њима ће се темељније писати (К. Атанасијевић, Б. Лазаревић, И. Секулић).

Ствари су другачије стајале када су посредни била друга два немачка класика – Гете и Хајне, чије су идеје и дела умногоме били у сагласју са естетичким, етичким и грађанско-либералним концептом часописа. М. Ђурчин, А. Шантић и В. Живојиновић Massuka преводе Гетеову поезију,²⁵ П. Поповић „Пролог на небу” (1909, XXIII, 10) из првог дела *Фауста*, а заједно са М. Ивковићем и делове из Екерманових разговора са Гетеом; коначно млади Н. Антула са француског преводи Бозеров *Гетеов дневник*, а Паулина Лебл одломак о Хамлету из *Вилхелма Мајстера* (1909, XXIII, 5).

Није без значаја податак да је почетком прошлог столећа и немачка либерална грађанска мисао насто-

²⁵ Ј. В. Гете, „Мињон” (прев. М. Ђурчин), *СКГ*, 1903, IX, бр. 4, стр. 271.

Ј. В. Гете, „Морска тишина” (прев. А. Шантић), *СКГ*, 1907, XIX, бр. 6, стр. 44.

Ј. В. Гете, „Песме (Из *Вилхелма Мајстера*)” (прев. В. Живојиновић-Massuka), *СКГ*, 1910, бр. 8, стр. 583–584.

јала да на традицији Гетеовог космополитизма покуша да успостави складан однос културе и државе, националног и универзалног, но безуспешно: „национална идеја све више се удаљавала од свести о културној и општечовечанској мисији, и све више приближавала политичкој вољи за моћ”²⁶.

Имајући блиске везе и са француском и са немачком културом, идеалиста и скептик, рафинирани лиричар и оштар сатиричар, мајстор језика и стила, Хајнрих Хајне је, у себи сједињавао најлепше особине европског духа и могао је да представља онај образац за којим је, по речима Б. Поповића, требало само посегнути. Слободарска и социјална жица Хајнеова посебно је годила Скерлићу, а формално-стиљска виртуозност могла је да задовољи строга мерила естетике Б. Поповића. П. Поповић трећи *Гласников* уредник – онај „у сенци”, након Шантића, по други пут у *Гласнику* преводи гласовиту Хајнеову баладу „Лорелај” (1909, XXII, 9). Ипак, више но лирика преводи се Хајнеова путописна проза: *Нордернеј* (1906, XVI, 4, 6, 10), *Флорентинске ноћи* (1904, XIII, 1-6), *Путовање из Минхена за Ђенову* (1910, XXV, 2-7).

Занимљиво је да је *СКГ*, који је устајао против романтичарских рецидива у савременој српској литератури, посветио знатан простор немачким романтичарима. Поред песника Николауса Ленауа и Лудвига Уланда, које препевавају, такође, два песника – А. Шантић и М. Митровић,²⁷ заступљена су репрезентативним делима и двојица прозаиста – Адалберт Шамисо и Фридрих Фуке. Шамисова *Чудновата повест Петера Шлемила* (1904, XII, 6-8; XIII, 1-4), не-

²⁶ С. Грубачић, *Историја немачке културе*, стр. 419.

²⁷ Н. Ленау, „Тројица” (прев. М. Митровић), *СКГ*, 1901, IV, 6, стр. 474–475; Ј. Л. Уланд, „Крчмаричина шћерка” (прев. А. Шантић), *СКГ*, 1909, XXIII, 3, стр. 189.

ка врста бајковите прозе о продатој сенци, много је превођена и тумачена, а и Фукеова *Ундине* (1905, XIV, 1-9), прича о нимфи која боравећи међу људима доживљава разочарење, поред шире књижевне репутације придобила је и симпатије уредника Б. Поповића²⁸. То показује како гласниковци нису лутали када је требало изабрати праве и потврђене вредности. И присуство реалисте Готфрида Келера то на одређени начин потврђује. Иако није у питању нека од пишчевих реалистичких прича већ једна из циклуса *Седм легенди* – „Евгенија” (римска хришћанка-светитељка) (1910, XXIV, 7, 8), илустративна је за епоху у којој постоји видно интересовање за теме из претхришћанског и хришћанског времена. Да критеријум није био само естетска вредност дела и књижевноисторијски значај већ и социјална ангажованост и слободарство, потврђују присуство бунтовних песничких гласова Георга Хервега и Анастасијуса Грина (1909, XXII, 6) – који су вероватно били Скерлићев избор по сродности.

Када су се нашли на терену сувремене немачке литературе, Гласниковци су се, а о томе је већ било речи, суочили са другачијом врстом проблема. Не само што су поетичко вишегласје и стилска дисперзивност отежавали идентификацију кључних песничких токова већ ни њихов смер није одговарао српском часопису.

За разлику од *Гласникових* уредника, бечки модернисти су истину проглашавали за „највећу културну лаж епохе”,²⁹ а немачки се осећали као изгна-

²⁸ Б. Поповић, „Књижевни листови”, *Критички радови Богдана Поповића*, стр. 136.

²⁹ Истоветне ставове изнела је И. Секулић у полемичком тексту „О песницима који лажу” 1911. у *Босанској вили*.

ници из стварности, те су се окретали мистичним и езотеричним искуствима, подвргавали мучним интроспекцијама, излаз тражили у ексклузивности чисте лепоте, искушавали могућности језика разарајући његову семантику и синтаксу и бежали у нејасно и двосмислено. Све то је било супротно *Гласниковом* концепту обнове националне литературе у коме је била наглашена потреба за витализмом и националним оптимизмом и који је, како је то иронично писао Т. Манојловић, стално „прозрачавао дух француског класицизма и парнасизма”.

Сагледано у том контексту запаженије присуство Детлефа фон Лилијенкрона није изненађујуће. Импресионизам овог песника, испуњен чулношћу, хумором или сетом због пролазности, био је прихватљив уредницима *СКГ-а*. Није занемарљива ни чињеница да је Лилиенкрон већ имао истакнуто место у немачкој књижевности, а избор његове поезије (1909, XXIII, 4) појављује се постхумно када је стваралачки опус завршен. Исти случај је и са О. Јулијусом Бирнбаумом, прозаистом, аутором политичких шансона, издавачем и повремено уредником часописа *Ran* и *Insel*, сарадником берлинских и минхенских кабареа: његова песма „Црна лаута” (1910, XXIV, 2) појављује се на *Гласниковим* странама у години песникове смрти.

Од сувремених немачких писаца са по једном приповетком у *СКГ* заступљени су бунтовни левицар Ото Ернст („Смрт и девојка” – 1912, XXVIII, 2) и социјални и политички сатиричар Лудвиг Тома („Чворак” – 1912, XXVIII, 8) чија су, иначе, омиљена тема били баварски сељаци. Контровверзна Лу Саломе, пријатељица Ничеова и Рилкеова, представљена је са две песме („Молитва животу”, „Болу” – 1910, XXV, 1) а један од најсвестранијих бечких модерниста Хуго фон Хофманстал само са једном, али зна-

лачки одабраном песмом у прози – „Баладом о спољашњим стварима” (1912, XXVIII, 12). Хофманстал ће бити више заступљен у послератној *Гласниковој* серији, а у њој ће се појавити још и симболиста Штефан Георге, Рихард Демел, Рилке – они ће тада имати своје потврђено место у немачкој, а Рилке и у европској литератури. Слично ће бити и са Хауптманом, Кафком, браћом Хајнрихом и Томасом Маном.

Гласникова селективност у представљању писца и дела из немачке књижевности имала је еквивалент у избору преводаца и квалитету превода: „Наш лист обраћа велику пажњу на преводе, на избор и начин превођења ... Ни једна српска редакција јамачно не прегледа тако брижљиво преводе које има да донесе у свом листу колико наша” (1905, XV, 7), стоји у полемичком одговору уредништва упућеног *Бранковом* колу поводом превода Светислава Предића Шамисове приповетке *Чудновата повест Петера Шлемила*. У *Гласнику* ће с поносом истицати и да се Хајнеова „Нордернеј” (превод Мите Ракића) „доноси тачно како у рукопису гласи” (1906, XVI, 4).

Не само уредништво, већ су и преводиоци и критичари *Гласника* сматрали да превођење има шири културни и уметнички значај за националну књижевност, јер је обогаћује ваљаним писцима и делима, посредством којих ће моћи да се формирају адекватни естетички параметри и дају ваљани књижевни обрасци.

Ту свест о националним културним потребама исказује и Исидора Секулић насловом приказа Ћурчиновог превода Ничеовог филозофског списка *Тако је говорио Заратустра* („Један датум у нашој преводној књижевности”) и потврђује га екстатичним уводним тоном: „Тако је нама пружено велико уживање и створена велика радост, и уливена велика на-

да, велики део оне жеље, да српски преводилац и српски издавач не малакшу док српска преводна литература не добије једну од оних целокупности, које поред јаког репутационог ефекта представљају и јаку књижевну вредност” (1914, XXXI, 11).

Преводилац М. Ђурчин, чији се превод Ничеовог дела нашао у жижи интересовања културне и књижевне јавности и изазвао противуречне оцене, налазио је разлоге отпору свом преводилачком подухвату у сукобу „стarih” и „нових” у српској књижевности: „Ако многи знаци не варају, ми смо на путу да добијемо нову књижевност. Она још није ту, али су на послу они који је стварају. То је борба из које ће се она родити ... Брзо је ишло: тако рећи преко ноћи освојили су наше књижевно поље они који су донели собом *европски начин писања, други дух и други дах* [...] Данас се већ врши селекција [...] Ко хоће да иде напред и стане у предње редове, не може то више постићи без правих књижевних способности”³⁰. Да је себе и часопис у коме је објављивао преводе, критике и песме убрајао у творце новог „европског начина писања” и мишљења, не треба сумњати.

Том програмски назначеном циљу био је примерен и избор преводилаца у *Гласнику*: од песника Алексе Шантића, Милорада Митровића, Стевана Луковића, В. Живојиновића-Massuke, философа Бранислава Петронијевића, писаца и критичара Мите Ракића, Светислава Предића, Милоша Ивковића, Паулине Лебл, Николе Стајића све до уредника Богдана и Павла Поповића.

Настојање да превод буде не само веран и тачан већ да што је могуће у већој мери изрази дух оригинала и пренесе лепоту и звучност његова језика, било

³⁰ „Око превода *Заратустре*”, *СКГ*, 1912, XXVIII, 8, стр. 610–611.

је темељно начело којим су се руководили *Гласници* уредници и преводиоци. Пажња која је посвећивана како језику и стилу оригинала тако и превода, сведочила је о зрелости домаће литературе и њеном видном напредовању. Исидора Секулић је, примера ради, да би објаснила тешкоће са којим се суочава преводилац *Заратустре*, најпре указала на полиморфност Ничеова стила: „Као што је Ниче, у духу своме, у исти мах филозоф, музичар и песник, тако је и његов стил у исти мах одређена језичка архитектура која мисли зида, и уметнички разуздан каприс који драгоцене речи котрља као шарени шљунак” (1914, XXXI, 11). Тек из те аналитичке перспективе, она је исказала свој суд о Ћурчинову преводу који је „не-сравњиво јачи на научном плану него у уметничком чарању”.

О сложености и захтевности преводилачког рада на гласовитом Ничеовом спису пише и Ћурчин: „Ја сам свесно ковао речи и стварао изразе за извесне прилике, било у невољи, зато што их у српском нема, било у уверењу да поступах у духу народног језика. Ја знам да добар део тих нових речи и необичнијих облика неће наићи на срдчан дочек, јер ново у језику изазива редовно отпор; али то још не значи да није добро и да се неће одржати” (1912, XXVIII, 10). Исказ је врло индикативан, јер потврђује отклон од позитивизма филолошке школе и постулира нове вредности. Не само значењска већ и формална раван оригинала требало је да добију еквивалент у преводу и буду у њему стваралачки валоризовани.

И два превода Хајнеове баладе „Лорелај” (А. Шантића и П. Поповића), изашла у размаку од само две године, прилог су тим настојањима: не само упознати читаоце са вредним делима из стране књижевности већ то учинити најоптималније, понудити уметнички образац.

Гласников дух естетичизма и позитивизма, који су преко часописа, али и катедри, „пропагирали” његови уредници провејавао је и кроз књижевно-историјске студије и критичке приказе писаца и дела немачке књижевности. То је и очекивано с обзиром да су њихови аутори углавном били Скерлићеви и Ђаци Богдана и Павла Поповића. Милош Тривунац и Милан Ћурчин, који су у *Гласнику* највише и писали о немачкој књижевности, били су доценти на тек основаној германистичкој катедри Филозофског факултета, што је још једна потврда академског духа уредништва.

У *Гласниковим* студијама и приказима немачке књижевности (као и у преводима) највише пажње је посвећено класицима Гетеу и Хајнеу (знатно мање Шилеру), а од савременика је само Лилијенкрон постао предмет озбиљније анализе.

Милош Тривунац, који је прво докторирао на француској књижевности (што је оставило трага на његова естетичка начела) понајвише је био заокупљен Гетеом и Хајнеом. Настојао је да великана Гетеа приближи домаћим читаоцима – писао је о његовом роману првенцу *Јадима младог Вертера* (1905, XV, 6), драмама *Гвозденишака Геџ од Берлихингена* и *Егмонта* (1910, XXIV, 3), те о женским ликовима у песниковој поезији (1908, XX, 1-11). Комбинујући књижевноисторијску и биографску методу са критичко-есејистичким елементима, Тривунац је откривао уметничку слојевитост и универзалност Гетеова дела, указивао на његово место и улогу у развојним процесима немачке књижевности и на препреке које су постојале у рецепцији Гетеовог дела у српској књижевној средини. Биле су то узорите академске расправе, засноване на добром познавању грађе и писане објективним тоном.

Са Хајнеом су ствари стајале мало другачије. Ни личност ни дело овог песника нису се дали лако подвести под *Гласникову* нормативистичку естетику. На Хајнеовом примеру, она је показала своје мањкавости. Неокласицистички и просветитељско-моралистички дух Поповићевог „Васпитања укуса” и „Теорије реда-по-ред”, пробијали су из Тривунчевих критичких похвала и примедби. Аутентичан лиризам, духовитост, плодотворан утицај француске културе на Хајнеов космополитизам и стилско мајсторство као врлине, стајали су упоредо са манама: претераним песничким слободама, сензуалношћу којом је песник „понекад прелазио границе уметности”, фрагментарношћу и недостатком целине „као битне особине уметничког дела” (1906, XVI, 6).

Лилијенкронова поезија са оптимистичким и виталистичким тоном и богатим језиком посве се уклапала у *Гласникове* „хоризонте очекивања”, што је било лако уочљиво и из Тривунчеве критичке оцене: „У Лилиенкроновој лирици има одиста нечег свежег, неусиљеног и непосредног што изгледа као спонтани, готово несвесни излив једне здраве и чиле природе. Он у збијеним, једрим песмама даје потпуно конкретне слике, било својих доживљаја, било природе – обично једног и другог у исти мах [...] Уза све то долази снажан, звучан језик, нарочито богат у изразитим фигурама, који у лаким, обично елиптичним реченицама дејствује као жуборење потока” (1909, XXIII, 4) Тамо где је песников импресионизам прекорачио зацртане естетичке оквири – било да је реч о одсуству рефлексивности и моралног става или напуштању „појавних облика ствари” и приближавању апстракцији, доћи ће критичареви прекори.

У већој мери још но Тривунчеви, Ђурчинови написи о немачкој књижевности и његова укупна сарадња у *СКГ*, оцртавали су књижевне координате ча-

сописа и његове лимите. Наиме, као и Тривунац, и Ћурчин је у *Гласнику* претежно заокупљен немачким писцима 18. и 19. века (Гетеом, Коцебуом, Халмом). Са бечким докторатом о српској народној поезији у немачкој литератури он се, као и многи писци и критичари тога времена, бавио проблемима народне књижевности настојећи да их компаративном методом разреши. Између осталог, писао је о „Форијелу и његовим претечама у Немачкој” (1911, XXVII, 9-10). Компаративног карактера су и Ћурчинове студије о Фридриху Халму и Војиславу Илићу (1906, XVI, 14), као и о Константину Поповићу – „Каме-рашу” и његовим преводима Коцебуа (1909, XXIII, 4-5). У тим расправама ауторово перо је акрибично и објективно и остаје у оквирима књижевноисторијске школе Павла Поповића и естетичких идеја Богдана Поповића.

Међутим, као преводац и песник, Ћурчин се у *Гласнику* појављује у другачијем светлу: из њега пробија неспутани индивидуализам новог стваралачког сензибилитета коме су задати књижевни оквири тесни. Јак полемички набој нема само његова одбрана превода Ничеовог *Заратустре*, већ и сопствених песама: „Код лирске песме има највише да каже субјективност; зато је њена лепота сасвим релативна [...] Узалудно је и неправо прописивати лиричару законе и мерити песме усиљеним правилима поетике (истакла В. М.)”³¹. Тиме је Ћурчин непосредно противуречио естетичким начелима Богдана Поповића и ова ауторова дихотомичност у *Гласнику* указивала је на постојање два различита дискурса – једног који се подударао са естетичким и књижевнокритичким начелима часописа и оног другог који му се супротстављао. Могућност да се и он нађе на страни-

³¹ „О мојим песмама”, *СКГ*, 1903, X, бр. 3, стр. 200.

цама часописа није морала нужно да сведочи о идеолошкој и критичкој толерантности уредника већ више о спознаји да се дисидентски дискурс лакше држи под контролом, а његов утицај неутралише кад је „присвојен” од стране владућег дискурса и укључен у њега.

Наиме, *СКГ* је програмским начелима и брижљиво усмеравањем уређивачком политиком достачинио да се прошире културни и књижевни видци, уметнички укус изоштри, утврде битни естетички параметри. Свест о променама у сопственој епохи и новим песничким тежњама била је и те како присутна. Та свест је, с једне стране, водила превредновању књижевне традиције и „постављању ствари на своје место”. „Како се ствари страховито брзо мењају и преиначују, како брзо падају величине”, писао је Бранко Лазаревић поводом извођења Фрајтагове комедије *Новинари* и поносно закључивао: „Нико више данас не прави грубу паралелу између Лесинга и Фрајтага, између *Мине од Бархелма* и *Новинара*” (1911, XXVI, 9).

С друге стране, та естетичка свест и њена мерила, прокламована као једино исправна и непроменљива, били су у раскораку са динамичном природом нових књижевних збивања и поетичким вишегласјем. Суд о делима немачке модерне и њен избор потврђивали су ту дисонацу.

Гласников отпор према појединим видовима модерне уметности испољио се баш у негативном суду о немачкој сецесионистичкој лирици. С пуно разлога може се веровати да је тај текст написао сам Богдан Поповић. Доста резервисан према модерним поетичким струјањима у француској књижевности, Б. Поповић је у односу на немачку био непријатно (и неправедно) оштар: „По угледу на француске декаденте, симболисте, инструменталисте, сексуалисте,

које погрешно разумеју и незграпно имитирају – немачки модерни лиричари пишу још непрестано оне час детињасте, час детињасто чудне, час немоћне, час надражене, час бесмислене, час празно дубоке и увек претенциозне песме своје. У необичном, неправилном ритму, у стиховима разне дужине, с рђавим или претерано богатим сликовима, с неправилним, на силу траженим алитерацијама и асонанцијама, они певају предмете исто тако бизарне и вредне као и облик у који их облаче. Све то, наравно, стилем који одговара оваквом певању и који је пун чудних израза, назови духовит, назови модеран, назови суптилан, напрегнут, пун свакојакних ачења, диспарантне фразеологије, усклика, смешних ономатопеја – апсолутно благогласан и такмац музици и сликарству’.”³²

Посве другачији критички приказ модерне немачке лирике у *СКГ*-у дошао је из пера Милоша Ивковића. То је осврт на *Антологију модерне немачке лирике*, којој је предговор написао Ханс Бецман, а Ивковић преузима његове оцене. Развојна линија модерне немачке поезије настоји се приказати у свој различитости песничких гласова и поетичкој и стилској дисперзивности: од браће Харт „као песника који су први устали за еманципацију немачког песништва од сентименталних фраза и болесног песимизма у којима се оно тада давило”, па преко Лилиенкрона и Демела, све до Георга, Хофманстала, Моргенштерна, Момберта, Рикарде Хух. У овом, најпотпунијем приказу сувременог немачког песништва у *Гласнику*, пренет је и Бецманов синтетички суд у коме су назначена дистинктивна обележја модерне поезије: „Цела данашња немачка лирика, према старој,

³² „Немачка ’сецесионистичка’ лирика”, *СКГ*, 1902, V, 5, стр. 392–395.

индивидуална је и прегнантна. Осећаји и језик постали су не само субјективнији него и уметнички финији. Поред стилистичке многостраности важан је код модерних немачких лиричара и универзализам у осећајима који се оснива на резултатима филозофије и природних наука, и на етичким и социјалним тековинама, тако да су они постали истински представници модерних погледа на свет” (1904, XII, 3).

Сличан поглед на модерну поезију изнео и Сима Пандуровић у осврту на сувремену српску књижевност³³, а били су му блиски и Светислав Стефановић, Исидора Секулић, Јован Дучић. Ипак, иако ће у *Гласнику* објављивати своје песме и прозу, њихови програмски и критички текстови, објављивани су у другим књижевним гласилима. Чини се да су обе стране биле посве свесне разлика у књижевним концептима³⁴.

Та разлика, поред политичког момента, пресудно је утицала на то да се о сувременој немачкој литератури у *Гласнику* писало спорадично, успутно и претежно негативно. Тако се о Херману Бару, једном од најутицајнијих критичара бечке модерне, писцу и новинару, пише тек поводом његовог путовања по Далмацији. Приказ Марка Цара Баровог путописа мотивисан је националним колико и уметничким разлозима: овај писац „саркастично говори о аустријској управи у Далмацији”, а своје импреси-

³³ „О представницима данашње српске књижевности”, *Књижевна недеља*, 1904, II, бр. 14, 15, 16; стр. 1–2; 13–14; 37–38.

³⁴ Субверзивнији аспекти песничких дела могли су критичким тумачењем бити унеколико неутралисани или приказани као универзални и вечни, тј. без ближе везе са актуелном друштвеном збиљом.

је са путовања исказује „бриљантним и оригиналним стилем” (1909, XXIII, 8). Такође, у предратном *Гласнику* није преведено ниједно дело нобеловца Г. Хауптмана, док је о њему посредно било речи само у два критичка осврта. Један од њих је Ђурчинова критика Одавићева превода Хауптманове драмске бајке *Утопљено звоно* (1905, XIV, 7), и у њој ће, више узгредно, бити указано да немачки аутор ни у сопственој литератури не заузима место које му по вредности припада. Други текст је одбрана Хауптманове драме *Бедни Хајнрих* (1903, VIII, 4) од „горопадних нападаја” бечке критике, пре свега од круга око Макса Нордауа, чију је студију о савременој француској књижевности Скерлић у *Гласнику* похвално приказао.

Езотеричност, непрозирност, одсуство логике и смисла, биле су најчешће замерке упућиване модерним немачким песницима, док су епигонство, тривијалност, површност и сентиментализам, биле најфреквентније одреднице за савремене немачке драмске комаде извођене на сцени београдског Народног позоришта. Тако је за угледног *Гласниковог* позоришног критичара Милана Грола комедија *Морал* Лудвига Томе оличење прозаичности, дело „које идејама и физиономијом не излази из оквира сатиричних листова”, а уз то „поседује и несварљиву смесу Ибзена, Октава Мирбоа и Судермана у исти мах” (1910, XXV, 11). Као и комика и хумор Б. Нушића у *СКГ* – и Томина комика се сматрала комиком ниже врсте, а његовим драмским комадима недостајао је прави трагични набој. Већина немачких позоришних комада, такође, нису били боље прихваћени.

Када страни писци и дела нису били у складу са *Гласниковим* естетичким или етичким узусима, један од начина њихове дисквалификације био је и преузимање негативних критика домицилне среди-

не. Такве врсте је рецепција новеле „Поручник Густл” Артура Шницлера (1902, V, 3), једног од значајних представника аустријске модерне. Шницлерова прича је тананом, дубинском анализом преживљавања главног јунака израженом посредством унутрашњег монолога, представљала новину, па је и у сопственој средини код дела публике и критике наишла на неразумевање и отпор. Управо тој, негативној критичкој опцији, приклонио се српски часопис, преносећи из бечке штампе ироничне коментаре о Шницлеровој „даровитости” и „модерности”.

Тим образцем послужиће се и Б. Поповић, у већ поменутом приказу немачке сецесионистичке лирике, када појединачно представља њене припаднике. Да би подупро сопствено негативно мишљење о Алфреду Момберту и његовој новоизашлој збирци *Мислилац*, Поповић цитира песниковог немачког „референта” Бергера: „Оно што Шницлеров *Мислилац* говори, праве су бесмислице. Сви закони ума, људског мишљења и људских погледа, закони људских осећања, све је овде уништено; влада необуздане фантастике не само да је прокламована, већ је и изведена: *разум постаје безумље!*” (1902, V, 5) (истакла М. В.)

Овим поступком Поповићев критички став је добијао на убедљивости и оштрини, а потврђивана су (привидно) и његова „европска” мерила и вредности. Да ствари нису баш тако стајале показује студија Димитрија Митриновића „Из лирске Германије”, објављена у *Босанској вили* нешто више од пола деценије касније. О Момберту је млади авангардиста Митриновић писао из посве друге књижевнокритичке перспективе. „Алфред Момберт је најлуђи и најмекши од свих лиричара у модерној Германији, и најтоплији је, начињен од душе; зато и осваја највише [...] Душевни живот Момбертов ве-

ома је сложен и дубок, претрпан интензивним догађајима и растрзан отуда, сав кључајући и пјенушећи се од сенсуалне динамике, сав замагљен и узрујан од безброја фантастичних слика, које се појављују и нестају очаравајући душу и мучећи је визијама. Богатство метафорике Момбертове је енормно као и богатство срећних, спонтаних, често веома бизарних компарација; он сав гори, и читати његову поезију, то је као губити се у мирисним и отровним плиновима, који омамљују и дочаравају најфантастичније гротеске, најњежније приказе, пуне живог дрхтања и јаких боја” (1909, XXIV, 33-35).

Митриновићева студија је имала програмски карактер назначен не само идентификовањем нове духовне и поетичке позиције. „Момберт је изнио сву болесну сложеност модерне душе стилем исто тако болесним и сложеним”, већ и њеним прегнантним одређењем: „То је caos садржаја свијести умјетнички схваћен и изнесен, догађаји душе у сумрачју и мраку на прагу несвијести; то је сама садржина душе без активног, слободног центра у њој.” Песнички простори Диса, И. Секулић, С. Пандуровића или Д. Срезојевића, према којима су уредници *Гласници* резервисани, били су овим формулацијама јасно оцртани и ојачани.

Чињеница је да је од немачких песника, као себи блиске, Митриновић издвојио још Арна Холца и Рихарда Демела, који у *Гласнику* једва да су и поменути, потврђује отклон уредника Богдана Поповић и Јована Скерлића према свим облицима књижевног експеримента, посебно авангардистичког. Авангардну струју нису могли да прихвате, јер је нарушавала њихова темељна уверења, између осталих и оно о неприкосновеној објективности критичког суђења. Не случајно, на крају приказа модерног немачког песништва, Митриновић је иронично апо-

строфирао произвољност својих критичарских „импресија” убеђен да „објективност припада импотентним политичарима, који пазе свој посао, и литерарним репортерима, који су причајући садржину дјела или њихову судбину, заједно са пишчевом биографијом, способни да буду објективни. Ми ћемо се задовољити са посматрањима, *сасвим произвољним*, и по могућности *необјективним* (истакла В. М.).” Био је то изазов доминантној критичкој струји епохе српске модерне оличеној у *СКГ* и начелима његових уредника. У светлу тих начела – естетике лепог, објективности, логичног, етички и социјално пожељног, биле су представљене и друге стране књижевности.³⁵

Митриновићево појављивање у *Гласнику* имало је своје упориште више у идеолошкој но у естетичкој сфери: наиме, одлучност младог револуционарног књижевног нараштаја окупљеног око Митриновића „да обнови дух националне књижевности и да патријархалној традицији рационалног објективизма супротстави либерални индивидуализам модерног доба [...] као један од основних принципа модерне уметности истиче идеал новог човека, грађанина света, слободног и моћног свечовека једне будућности која се тек рађа”.³⁶ Национални културни и морални препород био је и циљ *Гласникових* уредника, а идеал новог човека, грађанина света био је легитимни део Скерлићевог социо-

³⁵ У раду о немачкој књижевности је коришћена библиографија Олге Бекић: „Немачка књижевност у *Српском књижевном гласнику* (1901–1914)”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, 1971, књ. XIV/2, стр. 751–761.

³⁶ П. Палавестра, „Програм српског футуризма”, *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, Београд, 1979, стр. 206.

културног пројекта. Зато је у *Гласнику* Митриновић и могао да пише о Ивану Мештровићу као „расном генију”, а у *Босанској вили* афирмативно о модерној немачкој књижевности.

Часопис као огледало књижевног живота Нушићева *Звезда* (1912)

Процеси раслојавања књижевних стилова и поступака и раздвајање традиционалног од модерног били су у српској књижевности 1912. године, када се појавио часопис *Звезда*, у завршној фази. Главни часопис епохе модерне – *Српски књижевни гласник*, након почетног полета и несумњивих резултата у „европеизацији” националне књижевности, улазио је већ у традиционалистичке токове, а *Бранково коло* са Драгутином Илићем као уредником 1912. ступа поново у своју антимодернистичку фазу, док *Босанска вила*, захваљујући пре свега Димитрију Митриновићу, промовише авангардне идеје. Књижевни часопис *Звезда*, чији је власник био Павле Маринковић, а главни уредник Бранислав Нушић, иако није био дуговечан¹ представљао је занимљиву појаву у националном културном и уметничком животу. Не одређујући се изричито као модернистичко, али ни као традиционалистичко гласило, уредништво *Звезде* није јасније дефинисало ни своју позицију према истоименом часопису који је крајем деведесетих година основао и уређивао Јанко Веселиновић и који је престао са излажењем 1901. када се појавио *Српски књижевни гласник*.

¹ *Звезда*. Излази два пута месечно. Власник Павле Маринковић. Главни уредник Бранислав Нушић. Београд, 1912. (Ћир.) Штампарија „Меркур”, Милорада Стефановића, Београд, Краља Петра 45. Са бр.17/1912. престао да излази.

У огледном броју Нушићевог часописа не постоји програмски текст у коме би била изложена основна начела уређивачке политике и прецизно назначени циљеви његовог покретања. На уводном месту објављено је писмо ћерке Јанка Веселиновића у коме је поздрављена обнова часописа. Од номиналне везе ова два часописа важнија је чињеница да су власник Павле Маринковић и уредник Бранислав Нушић били стални сарадници у првој *Звезди*. Ипак, током нешто више од деценије, значајно су се променили друштвени амбијент и културна и књижевна клима, тако да се поред старих сарадника – Боре Станковића, Пере Талетова, Алексе Шантића, Николе Ћорића, Јелене Димтријевић, Драгутина Илића, Димитрија Глигорића Сокољанина, јављају нова имена. Са њима се уводе нови жанровски облици, мења тематика, иновирају уметнички поступци.

Имајући у виду суд Богдана Поповића о вишеструкој мисији књижевних часописи у јавном животу: да буду огледало књижевног живота, његов регулатор или промотер нових уметничких идеја и поступака, могло би се рећи да је *Звезда* из 1912. била најближа првој опцији. У једном од ретких уредничких текстова са програмским елементима та намера је и назначена: „*Звезда* је успела да у досадашњим свескама [...] прибере све угледне и најугледније српске књижевнике и даде највећи број радова из лепе књижевности” са циљем „да се створи највећи и најугледнији српски књижевни лист” (II, 14). Успутна напомена њеног власника и позоришног и књижевног критичара Павла Маринковића, изречена у приказу Пандуровићеве песничке књиге, да *Звезда* „од свог постанка никада није имала потребу да буде лист за поуку”², указивала је да је забавно-поучни тип

² Spectator, „Дани и ноћи, песме Симе Пандуровића”, I, 6, 375.

периодике почетком 20. био превазиђен и да је представљао периферну појаву. Средишње место припало је књижевности, позоришту, ликовним и уметничким догађањима, али нису била занемарена ни друштвена и политичка збивања. По томе је Нушићева *Звезда* била типичан књижевни часопис свога времена.

Звездин уредник Бранислав Нушић био је позната јавна и књижевна личност: драмски писац, приповедач, путописац, хумориста, управник позоришта, уредник књижевних листова, српски посланик у Скопљу, Битољу и Приштини. Ипак, он и власник часописа Павле Маринковић нису припадали политички ни књижевно утицајном кругу око *Српског књижевног гласника*. Антиобреновићевски *Гласник* ни Нушића ни Маринковића никада није прихватио као своје сараднике, могуће због њихових веза са Обреновићима, а Скерлић ни у својим књижевно-критичким судовима није имао слуха за Нушићево дело. Наговештена намера уредништва да од *Звезде* створи „највећи и најугледнији српски књижевни лист” могла је и у тој врсти дистанце имати мотивацију, али лишена *Гласникове* друштвене моћи *Звезда* није могла да постане гласило таквог значаја и утицаја.

Иако традиционалиста по књижевним опредељењима, Бранислав Нушић није показивао отпор према новим идејним струјањима и поетичким схватањима. Заједно са Павлом Маринковићем, који је био човек завидног образовања и културе, успео је да од *Звезде* створи часопис изразитог стилског вишегласја и југословенске и свесловенске оријентације. По тој словенској и југословенској оријентацији, овај часопис је био близак *Гласнику* и *Босанској вили*. Одсуство чврстог уређивачког програмског начела свакако није допринело садржинској и

естетичкој уједначености прилога, али је омогућило критичку и песничку разноврсност и избегло арбитрарност и нормативизам *Гласниковог* типа.

Звезда је била часопис прецизно утврђеног реда и стабилних рубрика. Уводно место заузима ла је поезија, потом су следили прозни и драмски прилози и преводна књижевност. Одељак *Политички преглед* испуњавали су осврти и аналитички чланци о међународним и домаћим збивањима, а рубрика *Друштвена хроника* представљала је њихово иронично-хуморно огледало. Критички прикази из домена књижевног, позоришног, ликовног и музичког живота објављивани су у *Књижевном*, *Позоришном* и *Уметничком прегледу*, док су у рубрици *Белешке* доношене кратке информације о актуелним културним и друштвеним збивањима. Треба поменути и да је *Звезда* имала своје сталне књижевне и позоришне критичаре као и аналитичаре политичких збивања и да су то била истакнута имена тога времена, што говори о угледу овог књижевног часописа.

Теза о почетку 20. века као „златном добу” српске **поезије** не потврђује се у Нушићевој *Звезди* у оној мери као у *Српском књижевном гласнику*. Песници су припадали различитим генерацијама и школама: било је оних код којих веза са националним романтичарским наслеђем није била окончана, али и оних који су снажно хватали корак са модерним европским уметничким токовима.

Песме „на народну”, попут оних Радивоја Карацића („Драга моја санак спије”, I, 8), посве су ретке и припадају периферном току националне поезије. Највећи број песама написаних у неоромантичарском маниру окренуте су националној прошлости и косовском миту, што није изненађујуће с обзиром да је то време Балканских ратова и наглашених родољубивих осећања. Том корпусу припадају песме

Стевана Бешевића („Марков сан”, II, 16), Милосава Јелића („Јунаци мрки”, I, 5), Драгутина Илића („Последњи мејдан”, I, 7), као и делови епске поеме о Косовском боју Николе Ћорића („Косовка девојка”, I, 4 и „Цар Лазар”, I, 5).³

Старијем песничком поколењу, генерацијски или по својим поетичким опредељењима, припадали су и Милета Јакшић („Наш пораз”, I, 3), Алекса Шантић („Вече на хумкама убогих”, I, 5), Јелена Димитријевић („После живота”, I, 9), Јела Спасић („Моје сину”, I, 3), Милутин Јовановић („Једне априлске вечери”, I, 9). Међутим, границе између „стarih” и „нових” нису неминовно биле строго омеђене и чврсте, чак ни у опусу истог аутора. Стеван Бешевић, песник, прозаиста и новинар, иако је припадао млађем поколењу, био је традиционалиста, но дах модерне запљуснуо је и њега, тако да су са родољубивом песмом „Марков сан”, у *Звезди* објављене и песме чији наслови („Резигнација” II, 10 и „Stella pouva”, I, 2) указују на ауторову потребу да се прилагоди модерним поетичким струјањима.

Дух новог и превратничког у Нушићевом часопису у највећој мери донеле су песме Владислава Петковића Disa („Први пољубац” I, 3, „Тајна”, I, 8, „Роб”, II, 11, „Наши дани”, II, 17), Симе Пандуровића („Кад јесен дође”, I, 2, „Болесно пролеће”, I, 6) и Светислава Стефановића („Очи”, II, 13, „Нова љубав”, II, 14). Особен сензибилитет, нова сликовност и звучност, песимизам, рефлексивност, елементи ирационалног и оностраног битна су одлика ове поезије.

³ Ваља подсетити да је још Јанко Веселиновић у својој *Звезди* објављивао одломке из Ћорићеве епске поеме, која је представљала покушај да стожерни догађај националне историје, који је имао и митско обележје, добије свој литерарни еквивалент.

Песнички прилози Душана Срезојевића („У пролазу”, I, 4), Станислава Винавера („Зимска прича”, I, 8) или Нестора Жучног („Људски пут”, II, 13), у којима се осећао дух космизма и екстатичности, својствен предратној европској авангарди, сведочили су и о присуству експресионистичких елемената на страницама овог београдског књижевног часописа.

Јован Дучић и Милан Ракић, елитни *Гласници* песници, не сарађују у *Звезди*, али је њихово песничко зрачење и те како видно. Однегованом песничком формом, тематско-стилским и лексичким својствима своје поезије утицали су на низ *Звездених* песника: Божицара Веснића („Рађање вечерњег облака”, II, 12), Војислава Илића-Млађег („Једно лепо вече”, II, 12), Драгослава Илића („На растанку”, I, 6), Илију Петровића („Божанство”, II, 13), Милутина Јовановића („Једне априлске вечери” II, 9). Посебно је занимљива, јер је на трагу ракићевског витализма и чулности, Јовановићева песма „Преображење” (II, 12), док је песма Стевана Бешевићева „Резигнација” у свом модернистичком изразу посве маниристичка:

Јер ти си врхунац мира и Нирване,
Одрицање ствари, измирење с гробом.
Ти си мени дошла сред јесени ране,

Кад мру полако све земљине снаге,
Под кошуљом магле паучином ткане. (II, 10)

Приметан је и утицај једног другог песника, који није добио место на страницама *Српског књижевног гласника*, али јесте на страницама *Звезде* – Владислава Петковића *Disa*. Његова песничка збирка *Утопљене душе*, упркос Скерлићевој оштрој крити-

ци, извесно је оставила значајног трага у националној поезији с почетка друге деценије 20. века. „Непозната песма” Тодора Ђукића, на пример, и мотивом и песничком дикцијом доста дугује чувеној Дисовој песни „Можда спава”:

Чујем једну песму што ме вечно прати,
Као реку горску непрекидни шум;
Њој ни реч ни мисо не зна облик дати;
Њу осећа душа, ал не схвата ум

Тако слушах песму која тајну крије,
У којој животи дижу се и мру ...
Песму коју нико разумео није
Нити ће икад разумети њу! (II, 19)

И за песму „Очи” младога С. Стефановића Дисова „Тамница” је несумњиво била инспиративна (мотив очију, склоност ка ирационалном, слична метафорика):

Ноћас моје очи одоше пут звезда
И однесе собом ноћ и таме њене.
Као мрачне птице с разорених гнезда
Одоше у стране вечно удаљене. (II, 13)

Извесно је, дакле, да су у Нушићевом часопису постојала одређена тематско-мотивска, стилска и семантичка језгра, око којих су се кристализовали песнички гласови. Упоредо са њима, понекад и измешани са њима, егзистирали су елементи претходних формација, указујући на паралелизам постепених и наглих развојних процеса. Тако у последњем, 17. броју *Звезде*, једна поред друге нашле су се две идејно и поетички потпуно супротстављене песме: пуна горчине и крајњег песимизма Дисова „Наши дани” и

испуњена родољубивим заносом и будилачким полетом песма Момчила Милошевића „Једноме од старих”. Та врста синхроности различитих поетичких струја није била реткост ни у великим европским књижевностима. Ј. Лотман наводи примере из руске и француске књижевности: „Агресивност правца Карамзин – Жуковски с почетка 19. века стимулисала је агресивност и развој правца Шишков – Катењин – Грибоједов. Победнички ход „антиромантизма” Балзака – Флобера дешавао се истовремено с процватом Иговог романтизма”⁴.

Не мање од поезије и **прозни прилози** у *Звезди* показују велику тематско-стилску разноврсност. Фолклорна и регионална проза заступљена је приповетком Зарије Поповића „Неоплакан гроб” (II, 13-17), тематски везаном за Стару Србију, и дужом причом Радована Тунгуз-Перовића Невесињског „Геле и његов Шарац” (II, 14-17), прожетом локализмима и народским хумором Старе Херцеговине. Ипак, фолклорни мотиви и облици наратива нису више тако подстицајни. Сказ се користи само у причи „Гара” (I, 7) Милоша Сретеновића, док су, иако везане за сеоску средину, приче Тадије Костића „У глухо доба” (II, 14), Л. Михајловић (псеуд. Милице Јанковић) „Смрт и живот” (II, 11) и Живојина Девичерског „Стопама греха” (II, 14) социјално-психолошког карактера.

Упадљиво је присуство урбане прозе у којој средишње место заузимају еротски мотиви и мотив „срушених идеала”. Том типу прозе припадају приповетке „Аничин сан” (I, 2) и „Одсудни тренутак” (I, 6) Милутина Ускоковића, „Обична прича” (I, 5) Петра Петровића Пеције, „Под јесењим сунцем” (I,

⁴ J. M. Lotman, „Diskontinuirano o kontinuirano”, *Kultura i eksplozija*, Beograd, 2004, str. 25.

4) Драгослава Ненадића, „ У ноћи кад се срца отварају” (I, 6) Милутина Јовановића и „Помрчина” (II, 12) Јеролима Мишеа. Већина прича већ насловом сугеришу интимизам и субјективност, фокусирање не само на појединачну судбину јунака већ на онај тренутак у животу у коме се он суочава са светом као непријатељским окружењем, кад се осећа отуђено и усамљено било зато што не може да оствари своје емотивне или еротске снове или да се социјално и друштвено потврди. Међутим, већина наведених аутора још не налази адекватан формално-језички израз: елементи сентименталног често потискују натуралистичке, нема снажнијих психолошких увида који би нарушили фабулативност или имали снагу шокантног сучавања са мутним унутрашњим стањима. Ипак, уведене су нове тематске области, од којих је она еротска била у националној књижевности готово табу, а описи осећање личне неприлагођености јунака и доживљај бесмисла, указивали су на освајање нових наративних поступака. Иако још недоследно и несигурно спроведено, померање приповедачке позиције са ауторске ка тачци гледишта јунака и облицима доживљеног говора (најучљивије код М. Ускоковића и П. Петровића Пеције), били су јасни знаци модернизације националне прозе.

Пример *Звездиног* сарадника, младог дубровачког сликара и приповедача Јеролима Мишеа, веома добро показује како је процес модернизовања прозе могао бити контроверзан, јер је од поимања новине до њене конкретне реализације пут био приметан и не увек успешан. У улози ликовног критичара Мише је био изразит представник авангардне поетике – приказујући „Четврту југословенску изложбу” у Београду одлучно је заступао радикалан преврат у естетичким схватањима: „Раскрстимо са традицијама, јер су их сви сити. Мишљења која су доминирала већином

душа умиру и нови, избрани наследници, успињу се на престо.”⁵ Међутим, Мишеова прича „Помрчина” (у којој је приказан процес сазревања младе девојке у провинцијском градићу, њено суочавање са сопственом сексуалношћу, питање слободе избора и супротстављање грађанским конвенцијама) само је тематски провокативна, док је у равни приповедања остала сасвим у традиционалистичким оквирима.

И низ других приповедача у Нушићевом часопису, такође, тематски везани за урбану средину, остају у оквирима реалистичког проседа и примарно су усредсређени на социјалну и моралну проблематику. Тог типа су приче Велимира Рајића „Ох!”, у поднаслову „Из нађене аутобиографије једног скромног човека” (I, 1), Драгослава Ненадића „Без младости” (II, 12), Тадије Костића „Једног мучног дана” (II, 10) и „У глухо доба” (II, 15) као и Чеде Поповића „Под старост” (II, 13).

У жанровском и формално-стилском погледу иновацију у Нушћевом часопису представљала је песма у прози. Она је била резултат процеса лиризације прозе карактеристичне за европску као и српску модерну и значила је својеврстан отклон од реалистичке норме, пре свега њене епске наративности и објективности. У *Звезди* се као аутори песме у прози јављају писци различитих поетичких опредељења и тематских интересовања. Од парнасовско-симболистичких елемената, који су уочљиви у текстовима Жарка Лазаревића („Прошлост”, I, 1) и Живојина Девичерског („Увела је још једна ружа”, II, 14), рефлексивних, у којима су доминатне теме љубави и смрти као код Боже Продановића („Осећање великих”, I, 3) и Стевана Бешевића („Прича једног бохе-

⁵ „Четврта југословенска изложба”, *Звезда*, 1912, II, 11, стр. 701-702.

ма”, I, 4), алегоријских какве пише Милорад Петровић („Голуб” и „Јастреб”, I, 6) до космичких са јасним назнакама експресионизма, попут песме у прози Ђорђа Тасића („Ове бих ноћи”, I, 4). Есејистичким обликом и надамце рафинираном рефлексijом и формално-стилском иновативношћу издвајају се песме у прози Исидоре Секулић („Глечер”, I, 5, „Носталгија”, I, 6 и „Полутан”, II, 14), које ће потом ући у списатељкине књиге прозе *Сапутници* и *Писма из Норвешке*.

Алегоријским елементима и мотивом демонског, који је, такође, један од фреквентнијих мотива у прози модерне, пажњу привлаче и дуже приповетке Милана Вукасовића „Срж” (I, 3-5) и „Игра костура” (II, 16-17). С друге стране, приповетка „Магла” (I, 1-5) изразито регионално-реалистичког писца Радована Невесињског својим лирско-симболичким епилогом, који у приповедање уноси метафизичку димензију, показује како су се не само код истог аутора већ и унутар истог дела повремено укрштале различите поетичке равни.

Вредно је поменути и да су у *Звезди*, поред поезије, објављена и два прозна текста Владислава Петковића Disa: „У ноћи” (I, 7), са елементима аутобиографског, и за његов стваралачки опус још интересантнији „После шест година” (I, 7), у којем налазимо стожерне мотиве Дисове лирике – мотив мртве драге и мотив очију. Слично као и код Невесињског, увођење елемената ирационалног и оностраног одвојило је песникову прозу од првобитне реалистичке основе и антиципирало нове тематско-значењске просторе.

Карактеристични за *Звезду* су и хумористичко-сатирични прилози уредника Бранислава Нушића, објављивани у рубрици *Друштвена хроника*. У њима се у иронично-подсмешљивом тону писац смеје

и изругује људским манама и слабостима, карикира актуелна збивања из друштвеног и јавног живота. Као и у Недићевом *Српском прегледу*, преовлађујући облици су иронија, сатира и персифлажа, а на удару су београдска полиција, министри, народни посланици, нови родољупци као и парламентарни избори и државни дугови. Поједини од ових прилога увелико надилазе необавезну козерску форму и представљају уметнички успеле хумореске. Једна од њих је „После митинга” (II, 16), у којој се као актери сувремене политичке праксе и њене испразне реторике налазе вођа Првог српског устанка и његове истакнуте војводе. Уместо да дижу устанак, у Нушићевој козерији Карађорђе и Станоје Главаш пишу резолуције; док Турци набијају српске сељаке на кочеве устаници се залажу за поштовање људског достојанства и неповредивост националних права, што доводи до комичних сцена и потпуног обрта ситуације.

Другу врсту Нушићеве прозе у часопису представљали су текстови документарно-уметничке садржине о људима, догађајима и знаменитим грађевинама из скорије прошлости Београда. Њима је била посвећена рубрика *Из полупрошлости* (уведена од 8. броја) која се предметом и тоном сасвим разликовала од *Друштвене хорнике*. Овде Нушић у улози својеврсног летописца приповеда о стварима и људима из скорије прошлости града. Из пишчевих казивања васкрсавају слике негдашњих Теразија, Славије, Зерека, београдских ханова, евоцирају се догађаји везани за долазак првог пароброда, појаву берзе и телеграфа, предају кључева града кнезу Михаилу 6. априла 1867. године. То је Нушић који се не смеје већ је сетно окренут пролазности и ишчезавању ствари и појава. И када се јави, пишчев смех је благо резигниран и повремено опор. Под истим насловом (*Из полупрошлости*) и псеудонимом – Бен

Акиба, та своја сећања Нушић ће касније објавити у посебној књизи.

У односу на поезију и прозу избор **драмских текстова** објављених у *Звезди* показује већи степен уређивачке доследности, а и изоштренија естетичка мерила. Прилози нису бројни, али су за своје доба репрезентативни.

Од првог броја се у наставцима објављује драма Иве Војновића *Госпођа са сунцокретом*, а њена јавна читања и премијеру у Народном позоришту прате афирмативни прикази. Војновић је као писац и јавна личност био веома добро прихваћен у Београду и о томе сведоче многи прикази у ондашњој књижевној штампи. Поред иновативности и несумњиве вредности пишчевих драма, његовој репутација у *Звезди* су допринеле теме које су биле у сагласју са националном и пројугословенском опцијом часописа. Реч је, пре свега, о драми *Смрт мајке Југовића* (1908) која је погодовала обнови српског херојског мита, али и југословенској идеји у којој је тај мит имао истакнуто место.

Поред Војновића, у Нушићевом часопису објављен је и други чин *Парануте* (I, 1) Боре Станковића и једночинка Милоша Предића *Заборављени дуг* (I, 3). Интересантно је да се главни уредник часописа Нушић не појављује као драмски писац већ само као фељтониста и хумориста.

Југословенска и свесловенска оријентација часописа највише је дошла до изражаја у **преводној књижевности**. У том сегменту уређивачке политике *Звезда* ни у ком случају није представљала усањену појаву. Након анексије Босне и Херцеговине 1908. године залагање за ослобођење и политичко и културно уједињење свих јужнословенских народа на Балкану било је у снажном успону. Окосницу програмских циљева појединих српских часописа, по-

пут *Словенског југа* (1903-1912) и бечке *Зоре* (1910-1912), чинила је управо југословенска идеја. Ако се томе дода да је та идеја била веома блиска и водећим књижевним часописма епохе: *Српском књижевном гласнику* и *Босанској вили*, те да управо тих година (1910. и 1911) излазе оба тома Ћурчиновог *Алманаха српских и хрватских песника и приповедача*, јасно је колико је она жива и продуктивна у српској литератури, култури и у јавном животу. Тај упад спољног, политичког дискурса имао је непосредне последице на избор прилога из страних књижевности.

У *Звезди* је видна тенденција стварања јединственог јужнословенског културног простора, па се доста објављују хрватски и словеначки писци. Израз преданости југословенској идеји јесте и залагање *Звездиног* књижевног критичара Боривоја Поповића да се као национално писмо прихвати латиница⁶, чиме би се учврстила блискост са хрватским и словеначким књижевницима.

Када је реч о хрватским писцима, посебно је добро прихваћен Владимир Черина. Уз песме „Раскршће” (I, 7) и „Стари францискан” (II, 10), објављена је и песма „У зору” (II, 15), посвећена једном од главних идеолога југословенства – Димитрију Митриновићу. Поред несумњиве песничке иновативности, Черина је био и југословенски оријентисан и доста заступљен у београдским књижевним часописма уочи Првог светског рата. И обрнуто – у Черинином часопису *Вихор* (1913) сарађивали су српски писци.

Поред песничких прилога, у *Звезди* се објављује и значајан број приказа хрватских писаца (Вјенце-

⁶ Бор. П, „Хрватско-српски алманах за годину 1911”, *Звезда*, 1912, II, 2, стр. 120-121.

слава Новака, Ивана Козарца, Анте Ковачића) а, критички суд, независно да ли је критичар био из Хрватске (Милан Марјановић) или Србије (Боривоје Поповић), био је базиран на опозиту традиционално – модерно.

Посебна пажња у Нушићевом часопису поклањана је словеначким ауторима, могуће и стога што је језичка баријера била већа, па је те ауторе путем превода требало приближити савременим читаоцима. Тако се у *Звезди* објављују песнички прилози Антона Ашкерца, Симона Грегорчича, Отона Жупанчича, Јосипа Регалиа, Зорке Кведер Јеловшек. За уређивачку политику часописа посебно је илустриран некролог посвећен А. Ашкерцу (II, 11) у коме су пишчева приврженост идеји националне слободе и његова „словенска меланхолична душа” добили предност у односу на модеран уметнички исказ. И смрт Османа Ђикића (I, 6) била је повод да се ода признање муслиманском поети као искреном поборнику идеје ослобођења и уједињења јужнословенских народа.

Присуство бугарских писаца у *Звезди* може се, такође, видети као саставни део широко заснованог политичког и културног концепта јужнословенске сарадње и потпора политичком савезу балканских земаља. Бројни словенски књижевни скупови, вечери, ликовне изложбе, гостовања позоришних трупа, који су се током прве и почетком друге деценије прошлог века одвијали неизменично у Загребу, Београду и Софији, потврђивали су духовну и културну блискост поменутих словенских народа и тежњу да се њихове међусобне везе ојачају и учврсте. Од бугарских аутора највише се преводе Иван Вазов, па Елин Пелин, Петко Славејков, Антон Страшимиров, Кирил Христов, Васиљ Иванов.

Поред јужнословенске, у часопису је присутна и свесловенска идеја. У рубрици *Из словенске лирике* објављују се, поред словеначких и бугарских, и пољски, чешки, словачки и руски песници. Од пољских аутора заступљени су: Стефан Жеромски, Елза Бжешкова, А. Шимоњски, Вацлав Сијерошевски, Заблонски, од Чеха Вацлав Штех, а од Словака Андреј Сладкович. У поређењу са ранијим периодима, посебно са епохом реализма, руска књижевност није изразитије заступљена. Убедљиво се највише преводе Антон Чехов и Лав Толстој – и то њихова кратка проза. Код Толстоја је нагласак на моралистичким причама, а код Чехова на новелама.

Слично као и руска, западноевропске књижевности, пре свега немачка и француска, нису у *Звезди* значајније заступљене, а видно је одсуство италијанских и енглеских писца и по томе се овај часопис разликује од других оновремених српских књижевних часописа (*Српског књижевног гласника*, *Босанске виле* или *Бранковог кола*). Изузетак је Норвежанин Кнут Хамсун, чији се роман *Глад* објављује у наставцима и у складу је са видним интересовањем за скадинавску књижевност у српској као и другим европским литературама.

Извесно, у *Звезди* је избор страних писаца и дела био више мотивисан опредељењем уредништва да се негује и подстиче културна и књижевна сарадња словенских народа и подрже тежње које су водиле ка уједињењу јужнословенских земаља но да се прошире национални књижевни и културни видици превођењем сувремених западноевропских аутора, чиме је био руковођен *Српски књижевни гласник*. У оба случаја књижевност је била субординирана ширим националним културним и политичким циљевима: пут је у *Гласнику* тражен у процесу модерни-

зације, а обрасци су пажљивом селекцијом преузимани са Запада; модернизација је тако омогућила прилагођавање „духу времена”, али и могућност да се сачува културна посебност и политичка независност. Интелектуална елита окупљена око *Звезде* прибегавала је традиционалној опцији укључивања у већу, културно, верски и језички блиску целину и у њој видела могућност друштвеног, моралног и културног напретка.

Мада није имала ону врсту програмског значаја као у *Српском књижевном гласнику*, **књижевна критика** је заузимала важно место и у Нушићевом часопису. Оцена Гргура Берића, садржана у његовом осврту на савремену српску књижевност у другом броју *Звезде*, да нису „емотивна и забавна дела, него расправе, студије, мемоари и критика” оно што је „најјаче и најдубље” у српској књижевности,⁷ веома добро показује место и моћ коју је критика тада имала. Берићев чланак је важан и због веома добро уочене поларизације у националној литератури на „старе” и „нове”, као и указивања на непрекидно генерацијско и поетичко раслојавања међу „новима”, чиме се потврђује теза о изразитом динамизму културних и књижевних процеса.

Почетком друге декаде 20. века, пише Берић, „дошло је до занимљивог сусрета три различите књижевне генерације, од којих се свака трудила да пружи шта је најбоље могла”. У припаднике старије генерације Берић сврстава Стојана Новаковића, Стојана Протића, Љубу Стојановића, Богдана Поповића, Јашу Продановића, Тодора Стефановића-Виловског. Ипак, доминатно место и највећи уплив на културни и књижевни живот имали су „нови” : Станоје

⁷ „Стање српске књижевности у 1911”, *Звезда*, I, 2, стр. 107-111.

Станојевић, Димитрије Руварац, Тихомир Ђорђевић, Михајло Петровић; у књижевној теорији и критици најистакнутији су Јован Скерлић, Слободан Јовановић, Марко Цар, Николај Велимировић, Милош Тривунац; од писаца као „нови” сматрани су Бора Станковић, Иво Ћипико, Милан Ракић, Јован Дучић, Светозар Ђоровић, Велимир Рајић, Милета Јакшић, Алекса Шантић, Светислав Стефановић. Њихова реч је, по Берићу, била одлучујућа : „Они стварају и обрађују књижевне репутације, воде међу собом жучне полемике на живот и смрт и групишу око себе млађе, дају им тон и правац; уређују књижевне листове, имају у рукама фондове и књижевне установе, представљају стварни књижевни живот.”

У трећу, „најновију” генерацију, по Берићевом суду, спадају Бранко Лазаревић, Душан Николајевић, Никола Антула, а од песника ту су Владислав Петковић-Dis, Сима Пандуровић, Станислав Винавер, Вељко Петровић, Даница Марковић, Милутин Божић, Милан Ћурчин, Мирко Королија, Душан Срезојевић, прозаисти Исидора Секулић, Милутин Ускоковић, Милан Вукасовић. Оно што одликује ову групу је изразита идејна и естетичка хетерогеност: на једној страни песимизам, клонулост, на другој Ничеов хипертрофирани индивидуализам, на трећој јак утицај француских историчара и филозофа Леметра и Ренана. Ипак, како Берић луцидно примећује, код генерације *најмлађих* „има нешто унутрашње, интимно, што их приближава једно другоме и чини од њих засебну генерацију.”

Берићево виђење сувремене националне књижевности, поред добро уочене поделе на књижевне генерације исте епохе и њихове поетичке разлике, открива и важност њихове позиционираности према владајућем друштвеном дискурсу — они који су му блиски (попут *Гласника* након династичке смене

1903), у могућности су да пресудно одлучују и усмеравају културни и књижевни живот. Уредништво *Звезде*, а ни њени књижевни критичари, нису били део те уске културне елите, али нису јој били ни изразитији опонети.

Стални критичар часописа Сима Пандуровић пише о песничким збиркама својих сувременика: Вељка Петровића, Проке Јовкића, Светислава Стефановића, а Боровоје Поповић је више окренут прозним делима и приказује *Хрватско-српски алманах*, романескну прозу Вјенцеслава Новака и књигу песама Милана Ракића. Позоришни критичар и власник *Звезде* Павле Маринковић само се једном јавља у улози књижевног критичара, пишући о најновијој песничкој збирци Симе Пандуровића, а Милан Марјановић пише о хрватским писцима Јосипу Козарцу и Анти Ковачићу. Као полемичар јавља се и Пера Талетов.

Оно што повезује *Звездине* критичаре јесте опредељење за модеран књижевни израз, усредсређеност на дело и његове естетичке квалитете, посебно на његова формална својства.

У тим опредељењима најдоследнији је Сима Пандуровић. Модерност писца је примарно мерило у његовом критичком вредновању. Држећи се тог критеријума, оспорио је песничко дело Проке Јовкића („Он није модеран ни у добром ни у рђавом смислу те речи и остаје у традицијама, идејама и схватањима наше раније поезије”, I, 8), као што је, вођен истим начелима, похвалио песничке збирке Вељка Петровића и Светислава Стефановића.

У Пандуровићевим критичким судовима о сувременим песницима непосредно је садржана његова књижевна аксиологија и прецизније су назначени елементи „модерности”. Као Петронијевићев ђак, умногоме следећи Недићеву критичку линију, Пан-

дуровић је сматрао да је модерна поезија „аналитичко-реконструктивна по својим методама, а спиритуалистичка по свом основном схватању” и да је „у интимној вези са психологијом и најближа метафизици”⁸. Отуда је овај критичар хвалио поезију Светислава Стефановића, јер је припадала модерном току сувремене националне лирике коју је сматрао „спиритуалнијом, садржајнијом и дубљом” од оне која јој је претходила, али је доминацију рационалног, а не осећајног принципа код Стефановића, односно „превласт рефлексије над осећањем, дескрипције над интуицијом” (II, 16), сматрао уметниковом маном.

Не тако изразито као Пандуровић, Боровоје Поповић и други *Звездени* критичари, такође су високо вредновали тематску, семантичку и формално-стилску иновативност дела. За Боровоја Поповића Милан Ракић је био модеран и „изграђени уметник”, рафиниране лирске мелодије и „елегантних и јасних стихова” (II, 10), а Вјенцеслав Новак припадник хрватског покрета младих и прозаиста кога одликују индивидуални приступ и суптилна анализа психолошких елемената (I, 1). Павле Маринковић је, такође, о Пандуровићу као аутору песничке збирке *Дани и ноћи* писао првенствено као о „артисти” чији је уметнички облик „заокругљен, савршен и сигуран”, а песничке слике се одликују необичним визијама и густом метафориком (I, 6).

Извесно је, дакле, да код *Звездених* књижевних критичара социјални, идеолошки и васпитни елементи нису више имали значајнију улогу и то видно разграничење књижевне од ванкњижевне сфере јесте битна тековина модерне. Та чињеница се посебно уочава у критичким освртима на преводе романа Анатола Франса (*Богови су жедни*, II, 13) и Леонида

⁸ „Књига борбе и живота Проке Јовкића”, *Звезда*, стр. 498.

Андрејева (*Прича о седам обешених*, II, 12), где идејни и социјални аспект дела остају по страни, што, примера ради, није случај у *Српском књижевном гласнику* или у *Борби* када Јован Скерлић и Душан Поповић пишу о истим романима.

До одступања од ових књижевних начела у *Звезди* долазило је када је у питању национално као битан елеменат очувања колективног културног идентитета. Наиме, свест о припадности једној културној традицији требало је усагласити са новим идејним и уметничким стремљењима. Пандуровић је као позитиван пример истицао Вељка Петровића са његовим опором-горким осећањем припадништва домовини, насупрот Алекси Шантићу, који је био „традиционалист и сентиментални песник љубави према земљи и патриотских нада у испуњење заветне мисли свог народа” (I, 5).

Карактеристичан у погледу уравнотежења националног и естетског момента је и текст о бугарском поети Петку Славејкову: његове песме су огледало душе бугарског, и шире, балканских народа, али га индивидуализам у поезији, коју карактерише редак спој „музике осећања и музике мисли”, чине европским песником (II, 12).

Дисонатна у односу на основни критички тон *Звезде*, била је полемичка реч Пере Талетова. Ћурчинов превод Ничеовог списка *Тако је говорио Заар-тустра* био је Талетову повод да нападне аутора, а потом је полемика прерасла у обрачун не само са преводилачким и песничким умећем но и са самом личношћу Милана Ћурчина (II, 11-15); полемика је окончана одлуком уредништва да свом сараднику Талетову, који се у часопису појављивао и као приповедач, позоришни критичар и политички аналитичар, откаже сарадњу са образложењем да су „његове елукубрације престале имати ма какве везе са ли-

тературом” (II, 15). Ова полемика је важна и стога што је подстакла лавину нових расправа и полемика о Ничеу, чије су идеје пресудно утицале на европске токове модерне и у српском уметничком и културном животу постале својсврстан лакмус модерности.

С обзиром да су и власник и уредник часописа били људи блиски позоришту – Маринковић као позоришни критичар, а Нушић као драмски писац, једно време управник Народног позоришта и уредник *Позоришног листа*, није чудно да је истакнуто место у *Звезди* имала **позоришна критика**. Постојале су две врсте текстова који су се бавили позоришном проблематиком: једни су били теоријско-програмског карактера, а други су пратили актуелни позоришни живот.

Први су били бројнији и значајнији, јер су проблемски приступали суштинским питањима позоришне игре: режији, драматургији, сценографији, глумачкој интерпретацији. Такви су текстови о режији младог редитеља Милутина Чекића (I, 3) и Павла Маринковића (I, 8) у којима се истиче значај редитеља и његово умеће да створи формално и садржајно заокружену уметничку целину. Тој групи текстова припадају и дужи, аналитички приказ најновијег издања књиге редитеља Карла Хагемана (I, 5) као и текст Пере Талетова о другом значајном немачком редитељу Хајнриху Лаубеу (II, 13 и 14).

Не мање важно питање – однос редитеља према драмском тексту и степен одступања од основне пишчеве идеје, добило је истакнуто место у *Звезди* и предочено је на примерима два највећа драмска писца – Шекспира и Гетеа. Младом позоришном критичару Кости Луковићу је извођење *Магбета* у Народном позоришту (I, 4) дало повода да се темељније позабави проблемом инсценације Шекспирових драма (I, 5 и 6), а Пера Талетов се поводом Андреје-

вљеве поставке *Кориолана* бавио питањем сценске поставке и могућностима актуелизације ове Шекспирове драме (I, 7). Три поставке Гетеовог *Фауста* (у Бечу, Минхену и Берлину) доле су повод Милутину Чекићу да се, као и Луковић и Талетов, позабави истим проблемом. Сматрајући *Фауста* „најсложенијим и највећим позоришним изазовом”, Чекић се, упоређујући три његова извођења, бавио суштинским театролошким питањима „како да се велика мисао песникова изрази у свој њеној јачини и свима битним елементима” и да притом „тај изражај чини утисак нечега монументалног исто толико у декоративном, сликарском и архитектонском погледу, колико и у глумачком, једном речи у целокупном приказу трагедије” (I, 6).

Извесно, били су то компетентни увиди млађих позоришних зналаца који су сведочили о присуству сувремених идеја и у националном позоришном животу, односно о настојањима његовог „европеизирања”.

Ипак, када је било речи о мисији позоришта у културном животу, репертоарској политици, публици и њеном укусу, национални моменат се није могао заобићи. Тако у тексту Павла Маринковића са карактеристичним насловом „У новој ери”, у првом броју часописа, посебно се наглашава колико је значајно да се у позоришту „негују чистота и лепота српскога језика, коме је намењена велика мисија у будућности Југославије” као и да језгро националног репертоара чини „српска класика, како се млади не би туђили”. Постојала је, очигледно, потреба да се пројектовани национално-политички и културни циљеви реализују у позоришној пракси, али и да се не остане по страни од сувремених позоришних кретања. Помирити и уравнотежити та два програмска циља, ван сумње, није био једноставан задатак.

Једно од ретких успешних остварења, које је могло да одговори овим различитим потребама, било је драмско дело Иве Војновића. Њему ће бити посвећена два кључна позоришна приказа. У првом Павла Маринковића, поред оцене да је Војновић писац „сувременог бола, финијег осећања и тачног психолошког опажања”, да у његовим делима има тако много „чисте поезије”, те да су „његови јунаци „модерна лица” чији се душевни живот помно одсликава, као релевантна помиње се чињеница да је Војновић дао „симболичку слику једног (словенског) племена и остварио синтезу његових разбијених струја и неодређених тежњи”.⁹

Други приказ се непосредно тиче извођења Војновићеве *Госпође са сунцокретом* у београдском Народном позоришту и у њему су још више потенцирани пишчев артизам и поетска снага. То је импресионистичка критика у којој превагу има критичарев субјективни доживљај: „читава драма није друго до олуја која прохуји, за моменат, кроз благу ноћ, остављајући пустош за собом, али невидљиву, свакоме...” (I, 5).

Ваља приметити да, када је реч о позориштима ван Београда (на Цетињу, у Сарајеву, Осиеку), у првом плану је њихова образовно-културна функција, а кад су у питању гостовања београдског Народног позоришта (у Софији) или извођења српских писаца на страним позоришним сценама (у Загребу, Софији, Прагу) посебно се истичу национални елеменат и идеја словенске блискости и сарадање. Очигледно да је позориште, успостављајући непосредну комуникацију са публиком, било погодан медиј за преношење не само естетичких већ и других ванкњижевних порука.

⁹ Spectator, „Иво Војновић”, *Звезда*, I, 5, стр. 314-315.

Као што је у Нушићевом часопису генерација младих позоришних посленика – критичара, новинара и редитеља, на нов начин вредновала збивања у позоришном животу, тако је и **ЛИКОВНИ ЖИВОТ** добио нове тумаче у младим уметницима.

„Четврта југословенска изложба” организована 1912. у Београду представљала је несумњиво не само централни догађај у ликовном животу земље већ је чинила и својеврсну вододелницу између две генерације: старије, прихваћене као национална класика, и нове, младе генерације, која је ступала на сцену и чија су естетичка схватања била супротна преовлађујућем академизму. Пишући о овој изложби, архитекта Петар Бајаловић и сликари Коста Страјнић и Јеролим Мише су у шест наставака (I, 7-12), заправо назначили поетичко вјерују модерне уметности и главне протагонисте у националном ликовном животу, истовремено истичући своју пројугословенску оријентацију.

Млади ствараоци су екстатично и неопозиво објављивали смрт „старе” уметности: „Очи свију упрте су у ново што долази и уметност је прва дошла да решава хаос, кога су разноврсни прошли барди и лажљиви пророци конфузно испреплели”.¹⁰ Међу „прошлим бардима” биле су виђене и сликарске величине попут Паје Јовановића и Уроша Предића, а оспорена су и истакнута критичка имена, „опробане естете”, „непријемчиви за модерне погледе и правце” и са „инстинктивном одвратношћу према свему што је за њих ново”.¹¹

¹⁰ Јеролим Мише, „Четврта југословенска изложба”, *Звезда*, II, 11, стр. 700.

¹¹ П. Б. „Југословенска изложба у Београду”, *Звезда*, I, 8, стр. 506.

Отелотворење те нове уметности у националним оквирима представљао је Иван Мештровић. Култ телесне снаге, младости, јунаштва, чулности и витализма, који су ликовни критичари *Звезде* откривали у пластици овог југословенски оријентисаног уметника, експресионистичког су карактера¹² и подударали су се са критичким судовима Димитрија Митриновића у *Српском књижевном гласнику* или Надежде Петровић у *Босанској вили* и могу се сматрати својеврсним манифестима модерне српске ликовне уметности.

Поред програмског значаја у смислу промене поетичког модела, поменути текстови су подударни и по јасно израженој тежњи за остваривање културног и политичког јединства јужнословенских народа. Идеја југословенске револуционарне омладине, чији је вођа био Димитрије Митриновић, а најутицајнији идеолог Јован Скерлић, извесно, имала је у овим *Звездиним* сарадницима своје поборнике. То опет показује да је српска културна елита још пре Првог светског рата успела да, осавремењујући своја књижевнотеоријска промишљања и редефинишући идеју о националном идентитету, постави стабилне основе модерне националне уметности.

Важност стварања јединственог јужнословенског културног и духовног простора и побуна младих као резултат промењеног односа снага у ликовном животу били су основни разлози што је у *Звезди* о „Југословенској изложби” у Београду писано као

¹² „Јунаштво, моћ, крепкост, пркос, доброта, душа од крви и меса, од секса и неба; сировост узаврелог и усијаног крша и бесконачне ливаде – то је срж, елементарност Мештровићевог индивидуалног ритма”, К. Страјнић, „Четврта југословенска изложба”, *Звезда*, II, 12, стр. 752.

о централном ликовном догађају. Други догађаји из ове области у земљи и ван ње остали су у сенци или су били негативно оцењени.

Млади Божидар Николајевић, на пример, шаље из Минхена врло критички приказ изложбе бечке сецесије, иако је она била значајан културни догађај. Са осећањем естетичке супериорности и дискриминације, Николајевић пише о бечкој сецесији као о „збиру монденске надкултуре и месне примитивности, могуће само у Аустрији где је цео духовни живот такав”¹³. Потврда тога да су утицаји на српску модерну почетком века више стизали преко Париза, а не Беча или Минхена, јесте и овај Николајевићев критички суд. За такву културну и уметничку оријентацију, био је понајвише заслужан *Српски књижевни гласник* и његови уредници Скерлић и Богдан Поповић. Независно од других разлика (у уређивачкој политици, идеолошким уверењима, естетичким схватањима, сарадничком кругу), отклон према немачкој, тачније аустроугарској култури и уметности, био је заједнички овим часописима, тј. био је политички мотивисан.

У области **музичког живота** програмског карактера били су текстови младог композитора Стевана Христића: „О националној музици” (I, 5) и „Нешто о либрету” (II, 16). Посебно значајан је био чланак „О националној музици”, чија се радикалност и далекосежност могу схватити само ако се има у виду дотадашње снажно ослањање српских композитора на музичку фолклорну традицију и везаност публике за њу. Рушећи илузију да националну музику могу представљати „сирове песме скупљене из различитих крајева Српства” и упозоравајући да је њи-

¹³ Др Божа Николајевић, „Изложба Бечке сецесије у Минхену”, *Звезда*, I, 5, стр. 300.

хова вредност „потпуно различите висине”, Христић је успостављао нов вредносни систем и уводио другачија мерила¹⁴. Он се није борио против националног духа и „локалне боје”, већ их није сматрао одлучујућим за вредност дела. Као у литератури и ликовној уметности, и у музици у време српске модерне тежиште је било на стваралачком индивидуализму и артизму, а не на опонашању фолклорне музичке баштине. Најуспелију синтезу уметничког и националног, где су уравнотежени ствараочев субјективизам и „национални карактер”, Христић је откривао код Мештровића и Иве Војновића.

Тако су ова два уметника и у *Звезди* били прихваћени као обрасци модерне уметности у којима нису ишчезли аутохтони елементи националне традиције. У том погледу уметнички подмладак у Нушићевом часопису није се разликовао од оног у Босни и Херцеговини, Хрватској и Словенији.

Музичку критику у *Звезди*, као и у *Српском књижевном гласнику*, писао је Јован Зорко. Припадао је новој генерацији школованој на Западу, а његов приказ Христићевог ораторијума *Васкрсење*, на текст Драгутина Илића, убедљиво показује дихотомичност концепта националне модерне у музици. Зоркова оцена Христићевог дела је само делимично афирмативна: *Васкрсење* јесте „појава по облику и садржини усамљена у српској музичкој литератури”, али се младом композитору ипак препоручује да у свом даљем раду више избегава стране утицаје и да „приступи стварању свог оригиналног и индивидуалног музичког стила који ће имати основе у нашој народ-

¹⁴ О Христићевим програмским и теоријским схватањима више у поглављу „Патријархално и фолклорно наслеђе у процесу модернизације националне књижевности и уметности”....

ној музици, а имати сва обележја модерног музичког духа” (I, 9).

Процес модернизације, извесно, није могао да пренебрегне националну специфичност, односно, како је то формулисао Д. Митриновић, морао је да уважи „национално тло”. Питање националне специфичности и идентитета остало је трајно актуелно. Тек генерација авангардиста ће, доводећи у питање целокупну уметничку и културну традицију, учинити то и са националном традицијом, а процес интернационализације уметности, започет у модерни, ту ће кулминирати.

Дела из области *друштвених наука* остала су у *Звезди* мало по страни. Приказани су *Философски проблеми* Харолда Хефтинга (II, 13) и Геземанова етнографска студија „Пре двеста година” (I, 8) посвећена вампирима код Срба.

За разлику од научне, политичка проблематика је побуђивала више пажње и добила је запажено место у часопису. Актуелна политичка збивања – национална, али и она на ширем плану, европска и светска, била су разматрана у рубрици *Политички преглед*.

Година 1912, када излази Нушићева *Звезда*, једна је од драматичнијих у првим деценијама 20. века: почињу Балкански ратови, а две године касније и Први светски рат. Прегруписавање и поларизација политичких снага и интереса били су у пуном јеку, па коментари и анализа ових збивања, чији су аутори несумњиво добро обавештене личности (Павле Маринковић, Пера Талетов, Јован С. Јовановић), тим више побуђују пажњу.

Већ у првом броју *Звезде* („Европа у 1911. години”) предмет пажње је актуелни однос политичких снага у европском и светском простору као и поједини његови аспекти (аустријско-руски спора-

зум, турско-талијански рат, Кина, Мароко). По природи ствари Балкан је добио привилеговано место у *Политичком прегледу*, тако да су помно анализирале аустроугарске аспирације у југоисточној Европи (о томе врло луцидно пише Пера Талетов у чланку „Austriaca”, I, 6), као и сложени односи Срба и Мађара које исцрпно анализира Павле Маринковић (II, 14-17); слика српско-бугарских односа је, пак, у знаку пријатељства и сарадње словенских народа на Балкану („Дужност Србије и Бугарске”, I, 3). По компетентности аутора, политички коментари и анализе у *Звезди* не заостају за оним у *Српском књижевном гласнику* и у њима су изненађујуће прецизно назначени суштински узроци драматичних ратних сукоба који ће убрзо почети.

Као и у већини књижевних часописа, и у *Звезди* се рубрика *Белешке* налазила на крају: у њој су објављиване кратке вести из јавног, културног, књижевног, позоришног и музичког живота (информације о приступним беседама нових академика, о гостовањима страних уметника, изложбама, концертима, књижевним вечерима, новим књигама). У рубрици је пажња посвећивана и новостима из других словенских земаља: посебно се, на пример, бележи оснивање „Матице Далматинске” и покретање *Народног листа* у Задру, као и почетак рада Хрватске читаонице, а активно се прате догађаји сличног карактера у Загребу, Софији, Прагу, Бечу, Минхену, Будимпешти, Берлину, Паризу ...

Белешке су тако представљале особен пресек интелектуалног и културног живота, пре свега Београда, али и Србије, и били су доиста нека врста огледала колико постојећег стања толико и нескривених аспирација да се ухвати корак са светом и да се активније поради на културном и политичком зближењу јужнословенских народа. То је уосталом био и један од *Звездиних* програмских циљева.

Иако Нушићева *Звезда* из 1912. није била дуго-вечан часопис (престала је да излази са бројем 17), њена улога у књижевном и културном животу Србије почетком друге деценије 20. века била је веома значајна. Отворенија према новинама од најутицајнијег, али већ академизованог *Српског књижевног гласника*, а мање радикална и доследна у његовом промовисању од редакцијски подмлађене *Босанске виле*, *Звезда* је представљала својеврсну средокраћу између ова два часописа и изражавала је управо тај прелазни дух времена у коме су упоредо циркулисале различите социјалне и политичке идеје и поетичка усмерења. Њихово вишегласје, а не усклађеност и конзистентност, било је одлика епохе и европске и српске модерне и *Звезда* је програмским усмерењем и садржајем управо то и потврђивала.

Улога регионалне периодике у културном животу (*Српски глас* 1907-1913)

Кикиндски *Српски глас* (1907-1913) несумњиво припада значајнијим регионалним гласилима са јасно дефинисаном културном и националном мисијом¹. Његово уредништво је, преузимајући на себе улогу креатора културне политике у средини која је политички и културно стасавала, у књижевности

¹ *Српски глас* је лист кикиндских демократа покренут 1907. а излазио је до 1913. године и један је од важнијих и дуговечнијих банатских гласила свога периода. Основала га је група младих интелектуалаца (Милутин и Васа Јакшић, Арсен Видак, Сава Путник, Славко Лаковић) са намером да у време дубоке политичке и економске кризе српског народа у Угарској, појачане и међустраничким обрачунама, обнове рад на најважнијим питањима која су се тичала националног опстанка, снажења, обједињења и привредног унапређења.

Главни идеолог листа био је Милутин Јакшић, пензионисани професор богословије, човек широког образовања и оригиналних идеја, а његов брат Васа Јакшић, угледни кикиндски адвокат, био је покретач свих активности везаних за излажење и одржање листа. Око овог, превасходно политичког гласила била је окупљена група младих српских интелектуалаца чији су се погледи о националном развоју Срба у Угарској и њиховом економском напретку разликовали од погледа других политичких партија, пре свега Народне радикалне странке. Требало је да *Српски глас* буде језгро будућег демократског покрета или странке, али стицајем низа околности, та идеја никад није остварена, а лист је престао да излази након Балканских ратова и погоршаног положаја Срба у Угарској.

видело важну чињеницу укупног националног живота:

„У првом реду лист хоће да духовно формира нову једну интелигенцију, и тек преко ње да ради на преображавању народног живота, те мора то формирање предузимати с разних страна, а интересовање за књижевност није последња стаза којом се може приступити души интелигентних читалаца (...). Ко има изграђенији укус за уживање уметности, тај ће у политици и животу показивати више смисла за етичку лепоту”².

Овај просветитељски концепт књижевности са јаким националним нотом, у коме су назначени и неки од естетских модалитета колања друштвене енергија, недвосмислено потврђује тезу Рејмонда Вилијамса да упркос чињеници што је уметност делатност посебне врсте и има своје специфичности, она не постоји мимо других облика друштвене праксе, тј. њен је агенс и активан творца .

Та врста интенција је пуни израз нашла управо у концепту „популарне књижевности” уредника културног додатка *Српског гласа* Васе Стајића. Његову окосницу су чинили васпитно-образовна, национална и етичка функција књижевног текста и представљали су наставак Доситејеве просветитељске идеје књижевности „на ползу народа”, актуелног Скерлићевог националног и моралног витализма и богданпоповићевског императива реда, јасности и писмености.

Својим естетицизмом Богдан Поповић је био најмање близак В. Стајићу, али га је критичар *Српског гласа* уважавао и наводио као неоспорни ауторитет у теоријским питањима књижевности: „Колико је књижевност само средишња једна област, из

² „Наша књижевна рубрика”, *Српски глас*, 1912, VII, 1.

које се може повољно деловати на све остале људске делатности, то се може лепо дознати из изврсне књиге Б. Поповића *О књижевности*” (1912, VII, 1).

Скерлић је, пак, својим националним и друштвеним ангажманом, слухом за социјално и морално у књижевности, идејом југословенства, био ближи Стајићевом концепту и уопште програмској политици кикиндског листа. О његовим, тек објављеним књигама о *Светозару Марковићу* и другој књизи *Писци и књиге* пише се афирмативно, у одбрану се узима и *Историја српске књижевности 18. века*, доносе дуже белешке о његовим јавним предавањима у Београду и Загребу. Извесно, Скерлић је био прихваћен као врховни критички арбитар, а *Српски књижевни гласник*, као „општепризнати најбољи и најугледнији српски књижевни часопис” свога времена.

Природа Стајићевих критичких начела била је потврђена и расправом „Доситеј и Скерлић” у којој је акцентовано Скерлићево тумачење Доситејевих просветитељских идеја „људима од рада (...), зидарима стварности, онима који идеје сањала преводе у зграде видљиве и опипљиве” (1911, VI, 20), чиме је потенцирана не само активна улога књижевности у формирању свести о националној културној традицији већ и у обликовању актуелног културног обраца³.

Национално, васпитно, етичко били су константа у критичким приказима у *Српском гласу*, али су

³ Доситејева стогодишњица смрти (1911) је била посебно обележена у *Српском гласу*: у првом плану је Доситејев рад на васпитању читалачке публике и популарисању народних школа и читаоница; сачињен је избор мисли из његових дела и пише се о његовим следбеницима (Константину Пејчиновићу).

повремено увођена и друга мерила. Она су била нека врста „покрића” за хипотетично постављено питање о „реалној опасности” да се кроз књижевну рубрику политичког листа „унесу критерији који су далеко до ње, па да се књижевности више нашкоди него користи” (1912, VII, 1). Тако су у појединим критичким тумачењима више апострофиране формално-стилске особености дела, њихова рефлексивност, универзалност.

Тог типа био је приказ Кочићеве прозне збирке *Јауци са Змијања*, у коме се поред „треперавог бола патриотске душе пишчеве над народом заробљеним и кукавном отаџбином својом” истицао и „дубок и јак лиризам”, „трагичност мотива и снага израза”, „чист, леп и снажан језик”, напосе и универзалност пишчеве поруке: „Из ове појезије звоне суморни акорди опште људске беде” (1910, V, 23).

Васа Стајић се у низу критичких написа о „Матичним књижевницима”, такође, руководио естетичким мерилима: „приповетка мора бити с искључивим особинама песничког дела или кад то није пре-стаје бити приповетка”⁴. Бошка Петровића, Драгутина Илића, Јована Живојиновића је критиковао због тематске и лексичке анахроности и стилских и формалних слабости; имао је негативан став и према „етнографским приповеткама” Милана Андрића. Схватањем да „песник мора као прах с обуће стрести све обзире, све некњижевне своје тежње и преокупације” (1911, VI, 3) чинило се, потиснуо је моралистичку компоненту и кориговао концепт „популарне књижевности”.

Случај за себе представљала је рецепција Лазе Костића у *Српском гласу*. Овај песник је имао статус

⁴ „Матични, књижевници” и књижевност”, *Српски глас*, 1911, VI, 3.

класика – „песник богомдан, бујан, оригиналан”,⁵ сматран је последњим националним романтичарем и припадником „нашег великог песничког тројства Ђура, Змај, Лаза”. Слично као и код Вељка Петровића, (1912, VII, 15) Симе Матавуља (1909, III, 9) и низа других писаца и културних посленика (о којима се само узгредно пише) подвлачи се Костићев национални ангажман и искрено родољубље, али се истичу и други елементи, пре свега песникова „изванредна књижевна култура и ерудиција”: „Све што напише Л. Костић има вредности било естетичке било за историју наше књижевности.” (1907, I, 23). Највеће признање, ипак, припало је „недостижној лепоти”, тј. „језикотворачкој уметности у којој се огледа Костићева снага и величина као што је то уопће код великих књижевника”. Ако се томе дода и одбрана у то време доста оспораване песникове *Књиге о Змају* (1911, VI, 75), уочава се да су то слични аргументи које су наводили млади српски модернисти С. Стефановић, И. Секулић или С. Винавер када су, насупрот официјелне критике, Костића видели као родоначелника модерне српске поезије.

Да, ипак, није реч о прихватању нове модерности поетике видљиво је из Стајићевог осврта на *Антологију новије српске лирике* Б. Поповића. Милан Ђурчин, весник послератне авангарде, међу првима се нашао на удару. Стајић га је одлучно оспорио: „Г. Поповић је штампао шест песма г. Ђурчина, о којима се може рећи да тона уопште немају, да су по емоцији неутралне; у којима има бизарности и у мисли, а мисао се ту стално јавља као досетка сумњиве вредности и у изразу” (1911, VI, 50). Иако је Алексу Шантића сматрао прецењеним песником, Стајић је остајући доследан просветитељском кон-

⁵ „Некролог Лази Костићу”, *Српски глас*, 1911, VI, 75.

цепту, благонаклоно прешао преко његове уочљиве заступљености у *Антологији*: „он (Шантић) дичи својим пристојним и васпитним песмама други део доба наше лирике и нека га онде” (подвукала В. М). Наглашено исповедни тон и субјективизам Војислава Илића Млађег или Велимира Рајића није одговарао овом критичару, али је вођен сличним разлозима као и код Шантића, имао слуха за поезију Милете Јакшића, Вељка Петровића, чак и Данице Марковић – упркос персонализма и интимизма откривао је код њих патриотска и општељудска осећања. Не доводећи у питање ауторитет и компетенцију састављача Б. Поповића, Стајић је, ипак, резолутно одбио „лирику трећег доба” као репрезентанта савременог српског песништва: „Зар да толику ингруенцију између погледа на песништво и њихове примене објаснимо детињастим уважавањем бизарности у спољашњем облику, модернога стиха, строфе, итд.”

Очигледно је да је књижевни концепт Стајићев и *Српске речи*, одударао од модерних идејних, духовних и књижевних струјања епохе. Екстремнији облици субјективизма, губљење вере, осећање усамљености, отуђености и бесмисла, различити облици патолошког, били су неспојиви са васпитном и етичком мисијом књижевног дела постулираном у овом војвођанском листу. Критички напис о Станковићевој приповетци „Баба Стана”, тј. суд о њеној јунакињи као антиподу онемо што српска жена треба да буде, разоткрива у пуној мери тај етички утилитаризам. Не негирајући могућност „да је овај карактер из живота извађен”, критичар је, ипак, инсистирао да је „пожељно да се приповеда живот по здраву разуму и по најопрезнијем вођењу рачуна о телесној и здравственој балансији” (1907, I, 14).

Пишући о родољубивој лирици, која је по својој природи блиска утилитарном моделу књижевно-

сти, Васа Стајић се директно суочио са контраверзама националног, етичког и естетичког у књижевном делу. „Родољубива поезија”, пише он, „тиме што приказује човека у историји и са национално индивидуалним цртама на извештан начин губи у вредности, јер постаје мање разумљива за остале народе и значи провинцијализам у уметности” (1912, VII, 30). Стајић при том наводи и Толстојеву оцену о родољубивој песми као „нешто нижем изразу апсолутне лепоте”. Међутим, заменом тезе да „естетички однос не значи дивљење лепоти (...) него и стварање услова за развијање лепоте”, овај критичар констатује да је писац (Стајић изричито каже – Србин) „највише у естетском односу кад негујући родољубиву песму највише ради на дизању народног дома” и на „формирању личности душом лепе, честите и истините”.⁶

Схватање да је књижевност још нешто друго, па књижевност, било је преовлађујуће и при избору литерарних прилога у *Српском гласу*. Национално, социјално и моралистичко су остали битне одреднице песничких и прозних прилога у кикиндском листу.

Сатирична поезија као изразит облик друштвено ангажоване књижевне речи добила је привилеговано место. Радикали су најчешће били предмет сатиричних поруга, особито њихов вођа Јаша Томић („Балада о једном фразеру”, 1909, III, 1; „Стара песма на нов глас”, 1909, III, 17; „Монолог једног радикалског трбушара”, 1909, III, 11), али су на мети били и државна и школска власт („Издајмо школе”, 1907, I, 19) као и високи православни клер („Под Кикиндом” 1907, I, 3; „Владикама”, 1912, VII, 37).

⁶ Васа Стајић је 1912. године покренуо у Сомбору часопис *Нови Србин* са јаком националном, социјалном и моралистичком нотом и даље радикализовао своје критичке позиције из *Српског гласа*.

Из хумористичког листа *Врач погађач* била је преузета сатирична песма о угрожености Срба у Хрватској „Загреб – Финале”(1908, II, 38), објављена претходно и у загребачком *Србобрану*, због чега је ово гласило било привремено забрањено. Песма „Времену”, потписана иницијалима С. К. тамном сликом људи и догађаја антиципирала је Дисове „Наше дане”:

Мрзим блебетање твојих новинара
Празном дреком, своје ништавило крију
Под маском јунака по талогу рију
Штури нараштају великих отаца!
Нискост ти и на њих мрку сенку баца
Ох, проклето време с подивљалом ћуди!
(1908, II, 39)

У божићњим и ускршњим бројевима објављиване су песме са религиозном тематиком, између осталих и „Христос је устао из мртвих” (1908, II, 16) Милете Јакшића. Поред ове, штампана је и Јакшићева песма „Један сан” (1907, I, 37) посвећена Васи Стајићу.

Уочи Балканских ратова, више простора у листу добила је родољубива поезија. Појављују се песме Вељка Петровића „У хајдуке” (1911, VI, 52) и „Војводино стара зар ти немаш срама?”, (1912, VII, 1), а потом са првим ратним извештајима уредништво доноси Јакшићеву јетку песму „Јевропи” и патриотску „Призрене стари” (1912, VII, 41).

Проза у *Српском гласу* још изразитије носи печат просветитељског, моралистичког, пригодног. У тај литерарни модел уклапали су се књижевни прилози Данице Бандић: „Привиђење” (1907, I, 3), „Свиће Лазарева субота”, (1910, IV, 37), „Једно писмо” (1910, IV, 26) и низа других, данас заборављених

аутора. Чак је и параболо Јована Рајића „Ираклије на раскршћу” (1907, I, 33) преведена на савремени језик и објављена у циљу поучавања младе читалачке публике.

По духу и тематици у односу на друге прозне прилоге у листу издваја се кратка прича Милете Јакшића „Новинарска белешка” (1907, I, 1). Мотив сентименталне љубави двоје младих, смештен у реалистички миље драматичних социјалних и породичних раслојавања, завршава се сломом младићевих идеала и његовим осећањем отуђености у граду. Лик неуспелог новинара је прототип антихероја – усањене и од живота уплашене јединке која је умногоме обележила модерну српску прозу почетком овог века (Милићевић, Ускоковић, итд.).

И беседа Исидоре Секулић „Онима који трпе...”, објављена на првој старни *Српског гласа* 1912. године (VII, 35), завређује пажњу. Најпре, по снажно израженом националном патосу (Скерлић ће убрзо потом Исидору оптужити за нарцизам и одсуство патриотизма), али и по емоцијама натопљеном, нервозном и самосвојном стилу: „Не дајте се нади, која је за време, за пролазност! Имајте оно што је ван времена, вечно и силно. Пробудите се на свесно дело [...] Живот није срећа него дужност.”

Преводна књижевност у кикиндском листу и квантитетом и квалитетом увелико надмаша домаћу књижевну продукцију. Највише се преводи Лав Толстој, али и Антон Чехов, Ги де Мопасан, Селма Лагерлеф, Максим Горки, Анатол Франс, Франсоа Копе... Претежу прилози са религиозном и моралистичком поруком (Толстој и Лагерлеф), али су бројни и они са изразитим социјалним назнакама (Мопасан, Горки, Франс).

Просветитељска и моралистичка начела *Српског гласа* обележила су и однос према Ничеовом

делу *Тако је говорио Заратустра*. Кикиндски лист није пропустио прилику да се одреди према према овом култном делу европске модерне, али се у критичком фокусу нашла и била оспорена само његова етичка димензија : „Ниче мисли да је изменио курс вредности у моралу (...) Он је својим претеривањима само обратио пажњу на апсурдности у крајностима противног становишта: у потпуном уништењу воље за живот, праву целине да без икаквих обзира гута јединку (...) Стварајући идеал натчовека он смеће с ума богочовека” (1911, VI, 41).

Ваља се подсетити да је годину дана касније (1912) у радикалском *Делу* Николај Велимировић објавио своју знамениту расправу „Ниче и Достојевски”, која је, иако много продубљенија, била на сличним аксеолошким позицијама као и критика у кикиндском *Српском гласу*. Тежиште је и код Велимировића на Достојевском и Ничеу као етичарима: „Јер, гле, Ниче и Достојевски представљају два противположна света. У њима се оличавају Јудеја и Рим, хришћанство и паганизам, народ и деспот, вера и неверовање, нада и очајање, Христос и Антихрист [...] Ниче и Достојевски нису две теоријске силе какве су Спиноза и Кант, но две живе силе којима свет живи. Борба у име Ничеово и Достојевскога већ се овде-онде заповеда. Но, одсудна страховита борба има тек да дође. Дух надчовека и свечовека ићи ће пред војскама”⁷.

„Противположност” мисли Ничеа и Достојевског, назначавала је и „противположност” двају кул-

⁷ „Ниче и Достојевски”, *Критичка мисао филозофа и научника*, Изабрани критички радови научника и филозофа, Српска књижевна критика, књига 25, Матица Српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1995. стр. 362-363.

турних образаца са свим практичним консеквенцама на стварност, па је и полемичка резонанца како у *Српском гласу* тако и у *Делу* и у другим српским гласилима тога времена, умогome била последица те чињенице.

Да резимирамо: консеквентно опредељење уредништва *Српског гласа* да и књижевност буде у функцији формирања нове интелигенције и да посредно утиче на свеукупни живот народа у средиште је поставило едукативну, моралистичку и националну, а не естетску вредност дела. Тај концепт популарне /примењене/ књижевности био је почетком 20. века још присутан у српској периодици: од дечије, омладинске, женске, верске до забавно-поучне и остао је знатним делом везан за традиционалне патријархалне вредности и спорије се отварао према новим духовним и уметничким струјањима.

У *Српском гласу*, и не само у њему, тај модел је био у процесу трансформације и имао различите модалитете. Кад нису били у колизији са идеолошким, етичким и васпитним интенцијама гласила, естетички параметри су били укључени у њега. Констатација Васе Стајића да се посредством овог листа „ширило сазнање о значајности књижевно теоретског и критичког рада г. Богдана Поповића, али да је у њему отворено суђено његово схватање лепоте у данашњој српској лирици” (1912, VII, 1), веома добро позиционира учинак листа. Заправо, због примата других циљева „схватање лепоте”, није ни постало предмет озбиљније анализе. *Српски глас* и његова уређивачка политика били су пример еволутивних процеса који су текли синхронно са експлозивним и постали нека врста опозитног фона наспрам кога су се модерни процеси одређивали и профилисали. Еволутивног, реформаторског карак-

тера је био умогоне и „канонски” часопис српске модерне – СКГ, који је начинио далеко веће и озбиљније модернизацијске помаке, показујући тиме не само суживот већ и прожимање постепених и наглих процеса и њихов значај у културном развоју.

Индекс имена

- Абрашевић, Коста 229
Адамовић, Јован 234
Амброзић, Катарина 71, 73
Андрејев, Леонид Николаје-
вич 314
Андрић, Иво 131- 134
Андрић, Милан 330
Анђелковић, Коста 165, 234
Антула, Никола 277, 312
Атанасијевић, Ксенија 277
Антон, Ашкерц 54, 309
- Бајаловић, Петар 319
Бајић, Исидор 69
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 243
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 302
Бандић, Даница 334
Бар, Херман (Hermann Bahr) 243, 247, 272, 289
Баста, Данило 37
Бекић, Олга 293
Бекман, Ханс (Hans Beckman) 288
Белзи, Катрин (Catherine Belsey) 251
Бен Акиба, в. Нушић, Брани-
слав
- Бергсон, Анри (Henri Bergson) 109
Берић, Гргур 311, 312
Бешевић, Стеван 299, 300, 304
Бжешкова, Елиза (Eliza Březkova) 60, 310
Бирнбаум, Ото фон (Otto Julius von Biernbaum) 280
Божовић, Григорије 108
Бопчев, Стефан 42
Бојић, Милутин 95, 195, 196, 198, 312
Брандес, Георг (Georg Brandes) 244
Брзак, Драгомир 218, 219, 228, 231
Бркић, Милан 158
Будисављевић, Милан 191
Буњин, Иван Алексејевич 242
- Вазов, Иван 53, 55, 60, 309
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 80
Васић, Драгиша, 112
Велек, Рене (René Wellek) 6
Велимировић, Николај 277, 312, 336
Веласкез, Дијего (Diego Velásquez) 264

- Верга, Ђовани (Giovanni Verga) 243
- Верлен, Пол (Paul Verlaine) 123, 273
- Веселиновић, Јанко 12, 59, 66, 83, 102, 120, 143-167, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225 231, 234, 236, 237, 242, 248, 295, 296, 299
- Веснић, Божидар 300
- Видак, Арсен 327
- Видаковић, Милош 49, 67, 71, 83, 85, 95, 96, 169, 170, 171, 173, 174, 175
- Визнер, Љубомир 54
- Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 328
- Винавер, Станислав 23, 24, 65, 66, 67, 74, 83, 86, 87, 88, 91, 97, 102, 103, 109, 118, 119, 120, 121, 125, 136, 139, 176, 193, 195, 196, 197, 198, 226, 250, 300, 312, 331
- Витошевић, Драгиша 99, 101, 169, 250
- Вишњић, Филип 119, 124
- Вјежбицки, Јан (Jan Wierzbicki) 32
- Војновић, Иво 68, 84, 187-198, 307, 318
- Врчевић, Вук 65
- Вукадиновић, Алек 140
- Вукасовић, Милан 305, 312
- Вукићевић, Миленко 234
- Вученов, Димитрије 218, 226, 245
- Вучетић, Ђорђе 191
- Вучковић, Радован 102, 107, 127, 128, 224
- Гавриловић, Андра 220
- Гаршин, Всеволод Михаилович 242
- Геземан, Герхард (Gerhardt Gesemann) 323
- Георге, Штефан (Stefan George) 272, 281, 288
- Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 268, 277, 278, 284, 286, 316, 317
- Гијо, Жан-Мари (Jean Marie Guyau) 27, 204, 236, 255, 274
- Главаш, Станоје 306
- Глигорић, Димитрије Сокољанин 230, 231, 296
- Глишић, Милован 66, 102, 219, 220, 222, 223
- Глушчевић, Зоран 126
- Гоја, Франциско (Francisco José de Goya Lucientes) 133
- Горки, Максим (псеудоним Алексеја Пјешкова) 242, 335
- Грегорич, Симон 309
- Грибоједов, Александар Сергејевич 302
- Грин, Анастасијус (Anastasis Grin) 279
- Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 11, 143, 192
- Грол, Милан 78, 110, 192, 193, 194, 198, 219, 220, 234, 237, 290

Грубачић, Слободан 272, 278
Грчић, Јован Миленко 66

Даничић, Ђуро 233
Девечерски, Живојин 302, 304
Демел, Рихард (Richard Dehmel) 272, 281, 288, 292
Деретић, Јован 250
Димитријевић, Јелена 228, 231, 252–254, 259, 296, 299
Доде, Алфонс (Alphonse Daudet) 243
Долимур, Џонатан (Jonathan Dollimore) 13
Домановић, Радоје 104, 105, 160, 161, 162, 163, 219, 220, 223, 224, 225–227, 229, 246
Домјанић, Драгутин 54
Достојевски, Фјодор Михајлович 242, 244, 336
Дринчић, Сава 101
Дучић, Јован 55, 77, 80, 92, 96, 116, 169, 170, 172, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 230, 231, 238, 247, 252, 259, 260, 261, 269, 289, 300, 312

Ђикић, Осман 227, 229, 309
Ђорђевић, Владан 12, 218, 220
Ђорђевић, Тихомир 31, 32, 33, 312
Ђорић, Никола 98, 228, 296, 289

Ђукић, Тодор 300
Ђурић, Милош 99
Ђуричић, Младен Ст. 101

Ернст, Ото (Otto Ernst) 280

Жеромски, Стефан (Stefan Žeromski) 60
Живаљевић, Данило 162, 163, 250
Живановић, Живан 258
Живојиновић, Велимир Mas-suka 277, 282
Живојиновић, Јован 330
Жирарде, Раул (Raoul Girardet) 148, 150, 151, 165, 199, 200, 204
Жмегач, Виктор 272
Жупанчич, Отон 53, 55, 309

Загорац, в. Мештровић, Иван
Зола, Емил (Emile Zola) 243, 244, 246
Зорић, Светозар 263, 264
Зорко, Јован 69, 322

Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 192, 274, 290
Иванић, Душан 65
Иванић, Момчило 156, 157, 160, 161, 220, 225
Иванов, Васиљ, 309
Ивановић, Андрија, види Скерлић, Јован
Ивковић, Милош 277, 282, 288

- Игњатовић, Јаков 146
 Иго, Виктор (Victor Hugo) 152, 243, 302
 Илић, Војислав Ј. 74, 89, 94, 98, 170, 180, 227, 229, 230, 231, 233, 238, 247, 286
 Илић, Војислав Млађи 98, 101, 300, 332
 Илић, Драгослав 300
 Илић, Драгутин Ј. 99, 100, 160, 191, 204, 227, 230, 250, 295, 295, 299, 322, 330
 Јакшић, Васа 327
 Јакшић, Ђура 180, 240, 331, 334
 Јакшић, Милета 230, 238, 299, 312, 332, 334, 335
 Јакшић, Милутин 327
 Јанковић, Милица 80, 254, 302
 Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 23
 Јелић, Милосав 98, 299
 Јеретов, Каталинић Рикард 54
 Јовановић, Владимир Марамбо 264, 265, 267
 Јовановић, Јован Змај 83, 89, 170, 178, 181, 228, 235, 239, 244, 331
 Јовановић, Јован С. 323
 Јовановић, Милутин 299, 300, 303
 Јовановић, Паја 70, 71, 319
 Јовановић, Рашко, 192, 195
 Јовановић, Слободан 21, 34, 35, 37, 38, 39, 81, 249, 270
 Јовановић, Стеван 234
 Јовић, Бојан 123
 Јовкић, Прока 58, 98, 101, 300, 313, 314
 Јукић, Лука 58
 Кандински, Василиј 85
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 274, 336
 Карабеговић Авдо 227
 Каравелов, Љубен 42
 Карађорђе, Петровић Ђорђе
 Карамзин, Николај Михајлович 302
 Караска, Јосип 50
 Карацић, Стефановић Вук 6, 65, 66, 86, 116, 155, 209, 233
 Карацић, Радивоје 298
 Кастелнуово, Енрико (Enrico Castelnovo) 243
 Катењин, Павел Александрович 302
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 272
 Кведер Јеловшек, Зорка 244, 309
 Кер, Алфред (Alfred Kehr) 272
 Келер, Готфрид (Gottfried Keller) 279
 Кете, Драготин (Dragotin Kette)
 Киплинг, Џозеф Радјард (Joseph Rudyard Kipling) 243
 Краљевић, Марко 37, 73, 84, 95, 96, 105, 107, 162, 163

Крамарж, Карел (Karel Kra-
 mář) 44
 Крњевић, Хатица 105, 123, 131
 Кизел, Хелмут (Helmut Kie-
 sel) 38
 Клајст, Хајнрих (Heinrich
 Kleist) 243
 Кнежевић, Божидар 22
 Кнежевић, Иван 155, 156, 164
 Ковачић, Анте 309, 313
 Ковић, Милош 275
 Козарац, Иван 54, 309, 313
 Коњовић, Петар 69
 Копе, Франсоа (François Jo-
 achim Eduard Coppée) 335
 Королија, Мирко 58, 312
 Костић, Лаза 88, 89, 240, 330,
 331
 Костић, Тадија 302, 303
 Коцебу, Аугуст фон (August
 von Kotzebue) 286
 Краус, Карл (Karl Kraus) 272
 Коча Капетан, в. Анђелковић
 Коча
 Кочић, Петар 105, 106, 127,
 209, 210, 330
 Крлежа, Мирослав 112
 Кумануди, Коста 44, 45

 Лагерлеф, Селма (Selma Ot-
 tilia Lovisa Lagerlöf) 335
 Лазаревић, Бранко 75, 92,
 110-113, 189, 196, 197,
 256, 277, 287, 312
 Лазаревић, Жарко, 304
 Лазаревић, Лаза 77, 102, 120,
 206, 210, 235, 236
 Лаковић, Сава 327

Ламартин, Алфонс де (Alp-
 honse de Lamartine) 243
 Лаубе, Хајнрих (Henrich La-
 ube) 316
 Лебл, Албала Паулина 43, 52,
 264, 277, 282
 Лејард, Остин Хенри (Austen
 Henry Layard) 265, 266
 Леметр, Жил (Jules Lemaître)
 312
 Ленау, Николаус (Nikolaus le-
 nau) 243, 278
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Er-
 hraim Gotthold Lessing) 287
 Лесковар, Јанко, 54
 Лешић, Зденко 10, 144, 250
 Лилијенкрон, Детлеф фон
 (Detlev von Liliencron) 272,
 280, 284, 285
 Лоти, Пјер (Pierre Loti) 243
 Лотман, Јуриј Михајлович 5,
 6, 7, 8, 13, 16, 110, 157,
 167, 257, 302
 Лотреамон (Conte de Lau-
 tréamont) 123
 Луковић, Коста 316, 317

 Љермонтов, Михаил Јурје-
 вич 59, 242
 Љубиша, Стјепан Митров 66
 Љушић, Радош 32

 Ман, Хајнрих (Heinrich Mann)
 272, 281
 Ман, Томас (Thomas Mann)
 271, 272, 281
 Манојловић, Тодор 12, 24,
 29.119, 250, 280

- Маринети, Филипо Томазо (Fillipo Tommaso Marinetti) 95, 174, 255
- Маринковић, Павле 188, 217, 219, 220, 225, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 295, 97, 313, 316, 317, 318, 323, 324
- Марино, Адријан (Adrian Marino) 6, 16, 41, 82, 93, 171, 210, 211, 246
- Марјановић, Милан 309, 313
- Марковић, Божидар 43, 52, 57
- Марковић, Даница 179, 254, 312, 332
- Марковић, Паја Адамов 83
- Марковић, Светозар 28, 42, 166, 202, 203, 204, 225, 235, 244, 329
- Маркс, Карл (Karl Marx) 109
- Мартини, Фриц (Fritz Martini) 267
- Масарик, Томаш Гариг (Tomás Garrigue Masaryk) 31, 46, 47, 48, 56
- Матавуљ, Симо 66, 252, 261-263
- Матицки, Миодраг 123, 131, 136, 139
- Матош, Антун Густав 106
- Мађејовски, Игњаци (Ignacy Maciejowski) 60
- Машин, Драга 219
- Метерлинк, Морис (Maurice de Maeterlinck) 247
- Мештровић Иван 37, 49, 56, 6872, 73, 84, 85, 99, 101, 125, 127, 189, 256, 273, 294, 320, 322
- Мијушковић, Лепосава 254
- Милинковић, Сима 158
- Милићевић, Вељко 88, 102, 103, 109, 335
- Милићевић, Милан 233
- Милићевић, Милић 32
- Милојевић, Милоје 69, 70
- Милојевић, Милош 210
- Милошевић, Момчило 302
- Милошевић, Никола 138
- Милутиновић, Сима Сарајлија 66
- Миљанов, Марко 65, 209
- Мирбо, Октав (Octave Mirbeau) 290
- Мисе, Алфред де (Alfred de Musset) 243
- Митриновић, Димитрије 13, 35, 36, 37, 38, 56, 57, 59, 82, 83, 87, 88, 90, 125, 169, 170, 71, 172, 175, 256, 291, 292, 293, 294, 295, 308, 320, 322, 323
- Митровић, Александар 190
- Митровић, Милорад 171, 178, 220, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 238, 278, 282
- Мицић, Љубомир 127, 128
- Мицкјевич, Адам (Adam Bernard Mickiewicz) 23
- Мише, Јеролим 71, 73, 303, 304, 319
- Младеновић, Ранко 196, 198
- Мокрањац, Стеван 69
- Момберт, Алфред (Alfred Mombert) 272, 288, 291
- Монтроуз, Луис (Louis Montrose) 13, 173
- Мопасан, Ги де (Guy de Maupassant) 335

Мурильо, Бартоломео Естебан (Bartoloméo Esteban Murillo) 264

Назор, Владимир 54, 55, 58

Наназен, Петер (Peter Nansen) 243

Настасијевић, Момчило 74, 118, 121, 122, 125, 133, 136, 137, 139, 194

Негри, Ада (Ada Negri) 256

Недић, Љубомир 74, 76, 77, 151, 206, 216, 220, 233, 306, 313

Немања, Стефан 97

Ненадић, Драгослав 303, 304

Нестор Жучни, види Јовкић, Прока

Николајевић, Божидар 321

Николајевић, Душан 312

Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 109, 239, 276, 277, 280, 281, 282, 283, 286, 315, 316, 334, 335

Новак, Вјенцеслав 309, 313, 314

Новаковић, Стојан 47, 58, 152, 311

Нордау, Макс (Max Nordau) 272, 290

Нушић, Бранислав 59, 120, 121, 146, 164, 219, 220, 222, 226, 228, 240, 248, 290, 295, 296, 297, 298, 304, 305, 306, 307, 311, 319, 322, 323, 325

Његош, Петар I Петровић 65, 84, 88, 89, 92, 94, 209, 252, 265, 266, 267

Обилић, Милош 37, 84, 96
Обрадовић, Доситеј 21, 28, 34, 56, 204, 328, 329

Обреновић, Александар 42, 217, 219

Обреновић Михајло 42

Одавић, Риста 223

Орфелин-Стефановић Захарије 94

Павловић, Драгутин 230

Палавестра, Предраг 79, 175, 188, 250, 293

Пандуровоћ, Сима 78, 79, 89, 90, 113, 114, 115, 117, 169, 170, 173, 178, 179, 180, 184, 185, 189, 207, 239, 263, 273, 289, 292, 296, 312, 313, 314, 315

Пејчиновић, Константин 329

Пековић, Слободанка 260

Пелин, Елин 53, 309

Пенчић, Сава 132

Перовић, Латинка 149

Перовић, Радован Тунгуз Невесињски 106, 107, 108, 127, 302

Петковић, Владислав Dis 79, 91, 114, 175, 207, 239, 273, 292, 299, 300, 301, 305, 312, 334

Петковић, Зденка 87

Петковић, Новица 102, 104, 115, 122, 130, 138

Петровић, Бошко 330

Петровић, Вељко 112, 158, 179, 180, 258, 312, 313, 315, 331, 332, 334

- Петровић, Ђорђе Карађорђе
42, 262, 306
- Петровић, Илија 300
- Петровић, Милорад Сељан-
чица 69, 222, 223, 227, 229
- Петровић, Михајло 312
- Петровић, Надежда 70, 71,
72, 73, 320
- Петровић, Петар Пеција 302,
303
- Петровић, Растко 74, 97, 98,
115, 118, 123, 124, 125,
133, 134, 135, 139, 194
- Петровић, Урош 22, 234, 236,
237, 238, 243, 245
- Петронијевић, Бранислав
276, 277, 282, 313
- Пијаде, Моша 71
- По, Едгар Алан (Edgar Allan
Poe) 243
- Попа, Васко 121, 140
- Поповић, Богдан, 14, 15, 22,
24, 25, 26, 27, 29, 31, 33,
34, 36, 74, 75, 87, 89, 112,
116, 117, 151, 169, 216,
225, 233, 242, 245, 247,
249, 251, 269, 270, 273,
274, 275, 278, 279, 282,
284, 285, 286, 287, 291,
292, 296, 311, 321, 328,
329, 331, 332, 337
- Поповић, Боривоје 308, 309,
313, 314
- Поповић, Бранко 71
- Поповић, Душан 315
- Поповић, Зарија 106, 107,
108, 302
- Поповић, Константин Каме-
раш 286
- Поповић, Лазар, 102, 103
- Поповић, Павле, 277, 278,
282, 283, 284, 286
- Поповић, Тања 135
- Прево, Марсел (Marcel Pré-
vost) 243
- Предић, Милан 240
- Предић, Милош 307
- Предић, Светислав 281, 282
- Предић, Урош 70, 319
- Прибићевић, Милан 252, 253,
257, 259
- Придом, Сили (Silly Prud-
homme) 243, 247
- Продановић, Божа 304
- Продановић, Јаша 234, 246,
249, 310
- Протић, Миодраг 77
- Протић, Предраг 250
- Протић, Стојан 310
- Прус, Болеслав (Boleslaw
Prus) 60
- Путник, Сава 327
- Пушкин, Алексанадар Сер-
гејевич 59, 242, 243, 244
- Радичевић, Бранко 88, 89, 92,
98, 170, 180
- Радуловић, Милан 207
- Рајић, Велимир 312, 332
- Рајић, Јован 335
- Ранковић, Светолик 145, 146,
150, 157, 158, 159, 160,
222, 237
- Ракић, Милан 74, 77, 80, 92,
94, 95, 114, 171, 178, 180,
300, 312, 313, 314
- Ракић, Мита 281, 282

- Раскин, Џон (John Ruskin) 234, 239
- Регали, Јосип 309
- Рејмонт, Владислав Стањислав (Wladyslaw Stanislaw Reymont) 60
- Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 123, 273
- Ренан, Ернст (Ernest Renan) 27, 204, 207, 236, 274, 312
- Ренар, Жил (Jules Renard) 27, 204, 235, 236, 274
- Решетар, Милан 58
- Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 280, 281
- Ристић, Марко 134
- Ришпен, Жан (Jean Richepin) 233
- Руvaraц, Димитрије 152, 162, 203, 312
- Савић, Милан 220, 235
- Саломе, Лу (Lu Salome) 276, 280
- Салтиков-Шчедрин, Михаил Јевграфович 242
- Секулић, Исидора, 15, 33, 34, 35, 55, 56, 79, 80, 81, 88, 89, 90, 91, 99, 102, 103, 109, 113, 114, 137, 169, 170, 173, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 185, 193, 207, 239, 250, 254, 256, 263, 273, 277, 279, 281, 283, 289, 292, 305, 312, 331, 335
- Серао, Матилде (Matilde Serao) 243
- Сибелијус, Јан (Jan Sibelius) 23
- Симић, Љубомир 220
- Симић, Светислав 249
- Симовић, Љубомир 96, 139
- Сјенкевич, Хенрик (Henryk Sienkewicz) 60
- Сјерошевски, Вацлав (Wacław Sieroszewski) 310
- Скерлић, Јован 12, 15, 22, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 55, 58, 74-82, 87, 89, 90, 92, 112, 125, 151, 159, 166, 169, 173, 174, 175, 199-211, 216, 219, 220, 223, 225, 229, 234, 235, 236, 239, 242, 245, 247, 249, 251, 255, 256, 272, 273, 274, 278, 279, 284, 290, 292, 297, 300, 315, 320, 321, 329, 335
- Славејков, Пенчо 53, 55, 60, 309, 312
- Сладкович, Андреј (Andrej Sládkovič) 310
- Слијепчевић, Перо 47, 48, 57, 58, 83, 169, 170, 178, 183-186, 277
- Смит, Антони Д. (Anthony D. Smith) 22, 28, 30, 147
- Смодлака, Лука 57
- Спасић, Јела 299
- Спенсер, Херберт (Herbert Spencer) 274, 277
- Спиноза, Барух (Baruch Spinoza) 336
- Срезојевић, Душан 79, 292, 300, 312

- Сремац, Стеван 83, 219, 220, 222, 238
 Сретеновић, Милош 302
 Срећковић, Панта 210
 Стајић, Васа 328, 329, 330, 331, 332, 333, 337
 Станковић, Борисав 77, 88, 102, 103, 104, 220, 224, 225, 227, 237, 247, 296, 307, 312, 332
 Станојевић, Милија Ђ. 232
 Станојевић, Станоје 312
 Старчевић, Анте 210
 Стерн, Лоренс (Lawrence Sterne) 243
 Стефановић, Светислав 15, 83, 87, 88, 89, 90, 114, 116, 117, 171, 178, 194, 250, 289, 299, 301, 313, 314
 Стефановић, Тодор Вилowski 310
 Стојановић, Љуба 310
 Стојић, Никола 282
 Страјнић, Коста 71, 319, 320
 Страшимиров, Антон 309
 Стриндберг, Аугуст (August Strindberg) 243, 247, 274
 Судерман, Херман (Hermann Sudermann) 290
 Супило, Франо 58
 Талетов, Пера 162, 223, 296, 313, 315, 316, 323, 324
 Тартаља, Иво 249
 Тасић, Ђорђе, 305
 Твен, Марк (Marc Twain) 243
 Тен, Иполит (Hippolyte Taine) 79, 109, 207, 274
 Тешић, Гојко 87, 117
 Тимотијевић, Војко 158
 Тодоров, Петко 60
 Тодоровић, Пера, 145, 146, 150, 157, 158, 159, 160, 220
 Тодоровић, Стеван 70
 Толстој, Лав Николајевич 59, 242, 244, 310, 333
 Тома, Лудвиг (Ludwig Thoma) 280, 290
 Томић, Јаша 33, 258, 333
 Тривунац, Милош 284, 285, 286, 312
 Тургењев, Иван Сергејевич 242
 Тутњевић, Станиша
 Ћипико, Иво 209, 210, 237, 252, 261-263, 312
 Ћоровић, Светозар 108, 176, 220, 222, 223, 229, 312
 Ћурчин, Милан 276, 277, 281, 282, 283, 285, 290, 308, 315, 331
 Угричић, Јефто 191, 219, 220, 221, 226
 Ујевић, Аугустин 99, 196
 Уланд, Лудвиг (Ludwig Uhland) 243, 278
 Ускоковић, Милутин 88, 103, 109, 209, 302, 303, 312, 335
 Филиповић, Драгољуб 98
 Флакер, Александар 128

- Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 244, 302
- Форијел, Клод (Claude Fauriel) 286
- Фрајтаг, Густав (Gustav Freytag) 287
- Франс, Анатол (Anatole France) 314
- Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 109
- Фринт, Александар (Alexander Frynt) 50
- Фуке, Фридрих Фрајхер де ла Мот (Friedrich Freiherr de la Motte Fouqué) 278, 279
- Хагеман, Карл (Karl Hagemann) 316
- Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 243, 252, 260, 264, 267, 268, 269, 277, 278, 283, 284, 285
- Харден, Максимилијан (Maximilian Harden) 272
- Харт, Габријел и Хајнрих (Gabriel und Heinrich Hart) 272, 288
- Халм, Фридрих (Friedrich Halm) 286
- Хамсун, Кнут (Knut Hamsun) 243, 310
- Хауптман, Герхард (Gerhart Hauptmann) 243, 247, 272, 281
- Хази Рувим 165, 234
- Хервер, Георг (Georg Herwegh) 279
- Хефтинг, Харолд (Harold, Hefting) 276, 323
- Холачек, Јосиф (Josif Holacek) 49
- Христић, Стеван 68-70, 189, 321, 322
- Христов, Кирил 53, 309
- Холц, Арно (Arno Holz) 272, 292
- Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 271, 272, 280, 281, 288
- Хух, Рикарда (Ricarda Huch) 288
- Цар, Марко 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 289
- Цветић, Милош 220
- Цвијић, Јован 29-33, 37, 43, 47, 58, 207
- Цесарец, Аугуст 58
- Црнобарац, Станко 155, 156
- Црњански, Милош 112, 113, 115, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 139
- Цувај, Славко 58
- Чернишевски, Николај Гаврилович 77
- Чехов, Антон Павлович 59, 242, 310, 335
- Чекић, Милутин 316, 317
- Черина, Владимир 308
- Чоловић, Иван 201
- Чорбић Вукићевић, Драгана 148, 158
- Џацић, Петар 133

- Шамисо, Адалберт (Adalbert Chamisso) 278, 281
- Шантић, Алекса 58, 169-186, 228, 229, 230, 231, 275, 277, 278, 282, 283, 296, 299, 312, 315, 331, 332
- Шантић, Јаков 230
- Шантић, Јефтан 228
- Шекспир, Виљем (William Shakespeare) 316, 317
- Шишков, Вјачеслав Јаковлевич 302
- Шлаве, Фриц (Fritz Schlawe) 271
- Шницлер, Артур (Arthur Schnitzler) 247, 291
- Шомоњски, Александар (Aleksander Szomański) 310
- Штех, Вацлав (Václav Štech) 310

Индекс часописа

А

Die Aktion (Берлин, 1911-1932) 271

Vihor (Zagreb, 1914) 99, 308
Врач погађач (Загреб–Нови Сад, 1896–1915) 334
Време (Београд, 1919–1941) 193

Б

Blätter für die Kunst (Берлин, 1892-1919)

Босанска вила (Сарајево 1884–1914) 13, 33, 35, 36, 38, 55, 56, 59, 71, 73, 74, 83, 85, 89, 171, 175, 190, 196, 216, 295, 297, 308, 310, 320, 325

Борба (Београд, 1910–1914) 315

Бранково коло (Сремски Карловци 1895–1941) 50, 59, 146, 163, 216, 281, 295, 310

В

Ver sacrum (Беч, 1898-1903) 271

Вила (Београд, 1865–1868) 9

Г

Gajpet (Сарајево, 1907–1914), 179

Die Gesellschaft (Минхен, 1885-1902)

Гласник југословенског професорског друштва (Београд, 1921–1941) 181

Д

Даница (Нови Сад–Београд, 1894) 9

Дело (Београд, 1894–1915) 70, 72, 149, 163, 190, 191, 196, 217, 218, 238, 336, 337

Дневни лист (Београд, 1877–1903) 149

3

Забавник (Крф, 1917–1918)
92, 97, 98, 258

Звезда (Београд, 1894; 1898–1901) 59, 165, 215–248

Звезда (Београд, 1912) 56, 59,
68, 69, 71, 72, 179, 188,
189, 195, 228, 295–325

Зенит (Загреб–Београд 1921–1926) 127

Зора (Мостар, 1896–1901)
88, 216

Зора (Беч, 1910–1912) 44, 57,
54, 308

И

Die Insel (Берлин, 1899–1902) 271, 280

Ј

Јавор (Нови Сад, 1874–1892)
9, 233

Југ (Куманово, 1928) 53

Jugend (Минхен, 1896–1940)
271

Jung Deutschland (Сарбри-кен, Лондон 1900–1902)

К

Књижевна недеља (Београд,
1904–1905) 178, 189, 289

Књижевност и језик (Београд, 1956–) 66

Књижевни југ (Загреб, 1918–1919) 60, 176

Књижевни лист (Београд,
2002–) 52

Л

Летопис Матице српске (Нови Сад, 1824–) 50, 69, 162,
163 195, 196, 197, 235

М

Мале новине (Београд, 1889–1903) 145

Мисао (Београд, 1882) 244

Мисао (Београд, 1919–1937)
116

Die Moderne (Берлин, 1890)
271

Morgen (Берлин, 1907–1909)
271

Н

Нада, (Сарајево 1895–1903),
162

Народ (Мостар, 1907–1914)
49, 173, 174, 175, 277

Народ (Београд, 1919) 183

Нова Искра (Београд, 1899–1907) 178

Нови Србин (Сомбор, 1912–1914) 33, 55, 91, 333

О

Одјек (Београд, 1884–1929)
191

Отаџбина (Београд, 1875–
1891) 9

П

Пијемонт (Београд 1911–
1915) 52, 99, 195

Политика (Београд, 1904–)
179, 191

Полицијски гласник (Београд,
1897–1914) 157

Правда (Београд, 1919 –
1941) 181

Пријеглед Мале библиотеке
(Мостар, 1899–1910) 88

Просветни гласник (Београд,
1880–1915) 157

С

Slovanski Prehled (Prag) 50

Словенски југ (Београд, 1903
–1912) 44, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 91, 99

Србобран (Загреб, 1894–
1914) 334

Срђ (Дубровник, 1902–1908)
191

Српска омладина (Сарајево,
1912–1913) 36, 85

Српски глас /Кикинда/ 91,
327–338

Српски књижевни гласник
(Београд, 1901–1914;
1919–1941) 9, 12, 21, 23,

24, 26, 29, 34, 55, 56, 60,
69, 70, 71, 74, 75, 82, 89,
113, 116, 163, 189, 196,
197, 216, 217, 222, 225,
234, 235, 239, 242, 247,
248, 249–294, 295, 297,
298, 300, 308, 312, 315,
320, 321, 322, 324, 325,
329, 338

Српски преглед (Београд,
1895) 9, 216, 217, 222, 306

Стражилово (Нови Сад,
1885–1894) 9

Ф

*Freie Bühne /Die neue Run-
dschau/* (Berlin, 1890–) 271

Die Fackel (Беч, 1899–1936)
271

Der Frühlingssturm (Либек,
1907) 271

Х

Hyperion (Минхен, 1908–
1910) 271

Ш

Штампа (Београд, 1902–
1914) 87, 195, 197

САДРЖАЈ

Увод	5
------------	---

I

Удео часописа српске модерне у стварању националног културног обрасца	21
(Све)словенска и јужнословенска идеја у српској књижевности почетком 20. века	41
Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе	63
Границе и основне одлике епохе српског модернизма	63
Фолклорно у процесу модернизације музичке и ликовне уметности	68
Књижевнокритичке идеје модернизма и усмено и патријархално наслеђе	74
Песнички модернизам у магнетном пољу косовског мита	93
„Епско” и модернистичко приповедање	102
(Пре) вредновање фолклорне традиције у међуратној књижевној критици	110
Авангардна књижевност и национална митолошка баштина	129

II

О културном контексту Веселиновићевог <i>Хајдук Станка</i>	143
Књижевно и ванкњижевно у односу модерниста према Алекси Шантићу	169
Драмски текст и дух времена (на примеру Војновићевих драма <i>Смрт мајке Југовића</i> и <i>Госпођа са сунцокретом</i>)	187
Књижевноисторијске идеје Јована Скерлића и политички митови	199

III

Часопис на размеђи епоха: <i>Звезда</i> Јанка Веселиновића (1894; 1898-1901)	215
Идеолошка и естетичка тежишта <i>Српског</i> <i>књижевног гласника</i> (1901-1914)	249
Часопис као огледало књижевног живота Нушићева <i>Звезда</i> (1912)	295
Улога регионалне периодике у културном животу (<i>Српски глас</i> 1907-1913)	327
Индекс имена	339
Индекс часописа	351

Весна Матовић
СРПСКА МОДЕРНА
Културни обрасци и књижевне идеје

Периодика

*

Издавач
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд

*

За издавача
Весна Матовић

*

Тираж
300 примерака

*

Штампа

Синоја
Ш Т А М П А

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

050.488(497.11)''19''

821.163.41.09:050.488](497.11)''19''

МАТОВИЋ, Весна

Српска модерна : културни обрасци и
књижевне идеје : периодика / Весна
Матовић. – Београд : Институт за
књижевност и уметност, 2007 (Београд :
Чигоја штампа). – 357 стр. ; 19 см. –
(Наука о књижевности. Историја српске
књижевне периодике)

Тираж 300. – Напомене и библиографске
референце уз текст. – Регистри.

ISBN 978-86-7095-117-4

а) Књижевни часописи – Србија – 20в б)
Књижевна критика – Србија – 20в
COBISS.SR-ID 138337548