

## ИМПРЕСИОНИСТИЧКА И СТВАРАЛАЧКА КРИТИКА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

**Апстракт:** Преглед импресионистичке и стваралачке критике у српској књижевности прве половине 20. века, дат је издвајањем четири критичарске струје (индивидуалисти и *сродници*, друштвени активисти, писци као критичари и критичари заноса и инспирације). Уместо поштовања доследно хронолошког начела, истакнути модели ће се груписати према блискости критичарских сензибилитета и окренутости ка друштвеним односно иманентним стваралачким полазиштима.

**Кључне речи:** импресионистичка критика, стваралачка критика, српска књижевна критика, критички модели, прва половина 20. века

Стваралачка и импресионистичка линија унутар српске књижевне критике прве половине 20. века, са обзиром на већ приличну временску дистанцу, може се уместо хронолошким путем, сагледавати и преко неколико природно издвојених група. Те групе чинили би критичари, односно критике повезане унутарњом блискошћу намере и књижевнокритичког става њихових аутора. На тај начин, преко типолошки сродних критичарских модела те епохе, чак и временски удаљени, а критичари сродног погледа на критику и књижевност, могли би се додатно осветлити у контексту међусобних сличности.

*Индивидуалисти и „сродници“.* Бранка Лазаревића и Исидору Секулић, Предраг Палавестра у својој *Историји*

*српске књижевне кријшике 1768–2007* назива *сродницима*.<sup>1</sup> Обоје су у својим основним критичким правцима одређени још пре Првог светског рата, а након јачања социјалне идеолошке струје остављени по страни од диктата униформне партијске мисли. Ако загледамо у њихов особени приступ „југословенској културној проблематици” (као кључном питању прве половине 20. века, преко кога се ломе и идеологије и стваралачке поетике), видећемо да и Лазаревићев, и поглед на исто питање код Исидоре Секулић, не долазе од споља наметнутих национално-политичких конструката, већ пре свега из сопствених промишљања о томе шта је изворно и иманентно у народном културном коду.

Када говори о југословенском питању, Лазаревић и у њега уноси основни начелни постулат свог критичког поступка – *инијералну методу*. У народу Балкана, он види особеност управо у томе што словенски, новији народни слој, није толико видљив и доминантан као код Словена на другим просторима. Овде су једнако живи и присутни и гласови илирског, трачког, грчко-римског, а што је најбоље сачувано у народној песми која не пева ни о каквом досељавању, нити о потчињености истоку или западу, већ о трајању на које су се вековима спуштали нови и нови слојеви. Отуд за народну песму Лазаревић каже да је она „наш пун интеграл”.<sup>2</sup> У чланку „Југословенска културна проблематика” из 1940, он сажима јасну представу о динарском масиву као језгру које чува ту интегралност „народног блага”, и о Његошу као оном ко се, поред народног епа, највише приближио томе да изнедри аутентичан нерв нашег човека. Према Лазаревићу, требало је превазићи провинцијалност и поделе, да би из националног тла никла нова уметност на темељу изворне овдашње духовности.

---

<sup>1</sup> Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне кријшике 1768–2007*. Матица српска: Нови Сад 2008, 221–257.

<sup>2</sup> Бранко Лазаревић. *Кријички радови Бранка Лазаревића*. Приредио Душан Пувачић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975, 474.

И за Исидору Секулић, народне песме и песме владике Рада, за ког подвлачи да је „нешколовани брђанин”, дакле такође изданак народне речи, представљају највише духовне вредности домаћег националног стваралаштва. Притом, иако је још од Скерлића оптуживана да је превише окренута далеком Северу или темама одвојеним од актуелне народне проблематике, Драган Јеремић наводи да је она: „својом широком културом важила као амбасадор космополитизма у нашој средини, а била је у ствари пропагатор наших националних као универзалних вредности”.<sup>3</sup>

Затим, и Бранко Лазаревић и Исидора Секулић, износе заједнички став да књижевна критика није *суђење*. Тако Лазаревић у тексту „Стваралачка критика” (*Српски књижевни јласник*, 1927), као карактеристику импесионистичке критике наводи:

Најзад, она је израз личности, пунога живота *личности* и, према томе, стваралачка као што је то, кад је то, и свака друга људска акција. Јер она, стварно, нема за своју основу акт суђења, као што то често изгледа, него, иако се по ознакама супротно суди, акт стварања. Критика је у својим циљевима, стварање, а само у својим поводима суђење.<sup>4</sup>

Док ће Лазаревић критику дефинисати кроз творачки израз јединствене личности, Исидора Секулић инсистира на аутентичности критике, тврдећи да ако аутентичан критичар тумачи и неаутентично дело, такав рад ће ипак бити самосталан и вредан по себи.<sup>5</sup> И док се за Лазаревића, критика потврђује као стваралачки чин насупрот суђењу, за Исидору ће насупрам пресуде у критици стајати интерпретација. У чланку „Белешка о критици из дана у дан” (*Мисао*, 1932), она казује:

---

<sup>3</sup> Драган Јеремић. „Исидора Секулић есејиста”. *Књижевна критика*. Приредио Предраг Палавестра. Нолит: Београд 1966, 299.

<sup>4</sup> Бранко Лазаревић. *Критички радови Бранка Лазаревића*, 336.

<sup>5</sup> Исидора Секулић. *Критички радови Исидоре Секулић*. Приредио Славко Леовац. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1977, 84.

„Занимљива је једна на изглед парадоксна, а у ствари разумљива појава: да је аутентична критика, сем по изузетку, увек више интерпретација него пресуда; а неаутентична критика, сем по изузетку, увек више пресуда него интерпретација”.<sup>6</sup>

На тај начин, двоје критичарских сродника, најпре показују да критику виде као самосталну грану књижевности, а осим тога и да заступају иманентни приступ тој књижевној дисциплини – провлачење текста кроз сопствени дух и укус, а не кроз извана наметнута мерила, због којих се и јавља потреба да се неком делу „суди”. Међутим, и поред тога што се декларативно залагао за непристрасни приступ, Лазаревић се након Првог светског рата све мање бави „практичном” књижевном критиком, можда делимично и стога што не успева да у довољној мери реализује дати приступ, који би искључивао једностраност позитивног или негативног *суђења*. Иако за нови модернистички нараштај не показује нарочито разумевање, у својим теоријским текстовима о књижевној критици, он задржава став о плуралитету метода и „гостољубивом духу без предрасуда”. Бранко Лазаревић заступа филозофију критике која долази од погледа на свет тј. стварност коју описује као целовиту и једну („Интеграл стварности”, *Умјетнички њрејлег*, 1939). На тај начин он се залаже за интегралну критику, сасвим антидогматску (у начелу), где би се критика заснивала и на непосредној критичаревој импресији и на истовременој примени читавог спектра различитих метода тумачења (од доктринарне, преко психолошке, историјске, биографске, до хедонистичке, научне, утилитаристичко-етичке). Такође, критичар по Лазаревићу мора имати оне особине које има и сам стваралац (интуиција, машта, опсервација, велико и плодно реаговање на грађу, одабирање значајних појединости). Отуд ће за такав Лазаревићев критички приступ, Душан Пувачић користити назив „естетички интеграционализам”.

Наспрам естетичког интеграционализма, у термину којим ће Драган Јеремић сажети филозофски став који прожима

---

<sup>6</sup> *Исцо*, 90.

критичко дело Исидоре Секулић, изнова се открива врло блиска заједничка визиura ово двоје аутора. Реч је о „универзалном идентизму”, који се односи на Исидорину потребу да уочава паралеле и идентичности између наизглед удаљених и неповезивих појава. За разлику од Лазаревићевог „центрипеталног” интеграционализма, где би се на испитивано дело требао применити низ различитих метода интерпретације, код Исидориног „центрифугалног” универзализма, циљ је уочити оне линије идентичности преко којих се одређено дело доводи у духовну резонанцу са низом других. Полазак од идеје да се „све што постоји меша и да је све повезано многоструким везама”,<sup>7</sup> јесте заправо замисао јако блиска суматраизму Милоша Црњанског, односно модернистичкој визији реалности. Читајући *Сайуџнике* Исидоре Секулић, књигу насталу пред Први светски рат, утисак о „суматраизму пре суматраизма”, није лако занемарити. Истовремено, у истом *бурейу* Исидорине имагинације, налазе се и корали и глечери, а једно уз друго стоје Њујорк и Чачак, Јагодина и Формоза.<sup>8</sup> Ипак, Исидорин суматраизам, односно трагови теоријског уобличења њеног универзалног идентизма, могу се тражити пре свега у њеним чланцима из 1924. године: „Самовања у књижевностима” и посебно „Изохимене у књижевностима”. У првом тексту, генерацију послератних писаца, описаше управо кроз својство њиховог увиђања „универзалних идентичности”:

Млађи писци, деца тих безграничних слобода, открили су чудне, често и страшне везе између најудаљенијих људи и догађаја, па су задобили један, често непризнат, али фактичан страх од непосредног зближавања, поверавања и сливања живота. Боје се да при том што своје не изгубе, што туђе не отму, или одједаред не сазнаду да се већ десило једно или друго.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Драган Јеремић. „Исидора Секулић есејиста”, 293.

<sup>8</sup> Видети: Исидора Секулић. *Сайуџници. Писма из Норвешке*. Матица српска: Нови Сад 1961, 14.

<sup>9</sup> Исидора Секулић. *Кријички радови Исидоре Секулић*, 57.

А чланак „Изохимене у књижевностима” се може сматрати за манифест Исидориног погледа на књижевну критику, где се том тражењу неочигледних блискости и откривању паралелних протежности у наизглед удаљеном, нуди одређена теоријска структура. Символички схваћене, изохимене у књижевности би биле везе којима се нека књижевна појава разоткрива кроз јединственост у ширем смислу – у заједници са њој блиским временски и просторно удаљеним појавама. На тај начин, и револуционарност послератног књижевног нараштаја, бива сагледана у контексту универзално новог и модерног, које постоји одувек, и које ствара „не за ново и модерно, него за трајно и вечно”.<sup>10</sup>

У контексту поређења и преплитања особености критичарског сензибилитета Бранка Лазаревића и Исидоре Секулић, интересантно је након помињања Исидориних књижевних изохимена, навести и једно место из Лазаревићеве студије „Богдан Поповић”, писане 1937. године. Ту се однос личности Богдана Поповића и Слободана Јовановића, за које се наводи да су међусобно готово неупоредиве, али вредносно ипак на истим висинама – приказује кроз симболизам *изохийси*:

Док је Слободан Јовановић дух који је на другој планини али у истој висини (само на неком севернијем и источнијем степену географије духа), дух који посумња и више сумња него ли верује, Богдан Поповић је дух који је вазда испршен, до заслепљености гледа у сунце и тражи и испитује.<sup>11</sup>

*Стиваралачка кријтика* за Бранка Лазаревића, односно *ауџенџична кријтика* за Исидору Секулић, показиваће заједничке карактеристике космополитизма, плуралитета приступа, али ће исто тако почивати и на важности крајње личног утиска. У том смислу се може навести једно сликовито место из Лазаревићевог текста „Критички поступак”, којим би се кроз уопштени опис (идеалног) критичарског духа, изразио

---

<sup>10</sup> *Исидо*, 79.

<sup>11</sup> Бранко Лазаревић. *Кријички радови Бранка Лазаревића*, 152.

и критички модел Бранка Лазаревића и Исидоре Секулић, индивидуалних и особених, а опет и аутора међусобно блиског погледа на књижевост:

И, тако, дух критичара може и мора да живи под свим поднебљима и да се свуда осећа код куће. Он је Тирезија који се, мушкарац, сећа кад је био женско, и има сва она четири лица (и више) о којима се говори у „Књизи пророка Језекије”. Он лежи, кад не пише филозофију уметности и књижевности (или њихову психологију), и тако даље, на туђим јајима, то је истина. Али он изводи своје младе.<sup>12</sup>

*Друшћивени акћивисћии.* У оквиру овог критичког модела издвојили би се доктринарни импесионисти Јован Скерлић и Милан Богдановић, али и Димитрије Митриновић, као такође неко чији критички рад је остао подређен утопији друштвених реформи (од организације Младе Босне до утопијског програма Основе будућности). Као занимљиво и парадоксално, испоставиће се да и Скерлићева идеја југословенства и начело стварносне литературе у Богдановићевој критици и Митриновићев идеал свечовека – заправо завршавају као у реалности неодрживи или чак неоствариви концепти.

У својим познијим радовима, Бранко Лазаревић ће догматску критику Јована Скерлића накнадно *импесионизирати*, тако што ће Скерлићево доктринарство тумачити као последицу импесије односно нагона у који Скерлић цео верује и из ког органски реагује. Чак ће Скерлићеву критику Лазаревић експлицитно одредити и као стваралачку. Све те тврдње нису сасвим без оправдања, јер начелно и сам Скерлић у чланку „Догматичка и импесионистичка критика” (1902) управо потцртава идеју о „удвајању” критичаревог духа и потреби да се дело сагледа из свих могућих углова, што је идеја коју ће Лазаревић касније непрестано проширивати и варирати. Скерлић у том чланку казује следеће:

---

<sup>12</sup> *Исшо*, 357.

Критичар треба да има интелектуалну несребичност, способност да се удвоји, да поред свога рођенога живота живи и животом дела. За то је потребна не само јака осетљивост, уметничко осећање лепога, но и широка, гипка интелигенција, вазда отворена најразличнијим схватањима, протејска способност да се непрестано може мењати. Тражи се слободан дух, без предрасуда и без предубеђења, решеност да се све критикује и све да се каже, уверење да је на овом свету само једна ствар суверена, а то је слободна мисао људска.<sup>13</sup>

Став о Скерлићу као личности митско-пророчког карактера, заснивао се на начину на који је Скерлић својом појавом и својим радом деловао у књижевним и шире друштвеним околностима свога доба, а који је задирао у некакве коренске принципе којима се утиче на колективну основу једног народа. То у нашој култури уврежено мишљење о Скерлићу као појави митског формата и енергије, Палавестра образлаже на следеће начине. Најпре, корен мита о Скерлићу, потицао би од многоструке везе народног (колективног у актуелном моменту) и уметничког, у Скерлићевом схватању књижевности и културе. Критичар је требао бити осетљив на друштвене потребе средине, равнати се према њима, али их и усмераваати. Отуд је и при тумачењу књижевности, нарочито ценио укус шире читалачке публике, њене „здрав разум” и „шесто чуло” којима народни укус оцењује писца. Посебно, за мит о Скерлићу је драгоцено било природно постојање сагласја између реалистичке стилске епохе природно несклоне метафизици и Скерлићевих начела позитивизма и активизма, осећаја за реалност и народну виталност. Али гледано у ширим оквирима како критичког реализма који тежи сликању тоталитета стварности, тако у оквирима епохе модернизма која са собом доноси осећање клонућа и мистичних доживљаја, Скерлићева једнострана апологија „здравља” у књижевности заиста бива лишена стварне везе са приликама у реалности.

---

<sup>13</sup> Јован Скерлић. *Писци и књије 4*. Нова штампарија „Давидовић”: Београд 1909, 19–20.

Тиме се Скерлићеви критички назори приближавају полу идеализма, а не реализма. Такође, такви ставови су нанели више штете њему као критичару него што су успевали да начине помаке у књижевном смеру за који се Скерлић залагао и на чијим поставкама је исписивао и своју *Историју новије српске књижевности*. Постоји, дакле, низ парадоксалности (које су увек живо присутне у појму митског) у Скерлићевом деловању: од величања народног духа уз непрекидно истицање подређености домаће културе европским узорима, преко *идеализације* позитивистичке доктрине, до тога да се његова толико величана етика витализма сурово поиграла како са животном судбином самог Скерлића тако и са књижевним током у годинама пред Скерлићеву смрт и касније у послератном периоду. Отуд и Палавестра закључује да је чак и само митологизирање Скерлићеве појаве дубоко противно његовом делу, које је пре свега засновано на принципу историчности, и самим тиме је антимилошко.<sup>14</sup>

Бранко Лазаревић, сврставајући Скерлића у ред са Доситејем, Вуком Караџићем и Светозаром Марковићем, истиче да та „породица духова” може бити названа групом „учитеља, проповедника, донекле пророка”, а да се сам Скерлић међу њима може одредити као „учитељ енергије”, првоборац Југословенске мисли<sup>15</sup>. Тај карактер проповедничко-пророчког и активистичког, једнако би се могао наћи и код „Мите-динамике”, како је Димитрије Митриновић био прозван у студентским и бoемским круговима.<sup>16</sup> Такође, идеја југословенства је била заједничка и Скерлићева и Митриновићева покретачка мисија. А на низ парадоксалности које смо истакли у Скерлићевом књижевном деловању, лако би се могао надовезати један од бројних парадокса Митриновићевог идеолошког пута:

---

<sup>14</sup> Видети: Предговор Предрага Палавестре у Јован Скерлић. *Критички радови Јована Скерлића*. Приредио Предраг Палавестра. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1977, 7–41.

<sup>15</sup> Бранко Лазаревић. *Критички радови Бранка Лазаревића*, 248.

<sup>16</sup> Видети: Предраг Палавестра. *Дојма и ујтојија Димитрија Митриновића: њочеци српске књижевне авангарде*. Слово љубве: Београд 1977, 175.

у тренутку реализације југословенске идеје, Митриновић као њен ватрени, фанатични агитатор, напушта је да би ту мисао о националном јединству пренео на план наднационалног и глобалног уједињења свих људи.<sup>17</sup> У том смислу, врло је интересантно вратити се на конструкције које Скерлић користи када у свом предавању „Уништење естетике’ и демократизација уметности” (1903) говори о универзалном значају уметности. Он ту за уметност новог доба каже следеће:

Њен је циљ: срећа целе људске заједнице, а мерило: религиозно осећање, то јест осећање смисла и задатка живота. Уметност не треба, као данас, да постоји за једну класу беспосличара, но треба да буде својина свију људи. Она има, помоћу науке, а под водством религије, да остварује јединство међу људима.<sup>18</sup>

У наставку, Скерлић проповеднички најављује утопијску замисао о стварању „новог царства божијег” на темељу општечовечанске уметности, која ће уместо садашњег света заснованог на страху и сили коју спроводе државне структуре, створити другачији свет, „царство мира, јединства и среће међу људима”.<sup>19</sup> „Уметност ће”, бележи Скерлић, „нићи из опште свести, из јаког осећања опште солидарности, из човечанства сједињеног, умиреног, као општи одјек општега склада.”<sup>20</sup>

Када се након тих Скерлићевих идеја о стваралачком потенцијалу уметности засноване на општенародним основама, представи Митриновићева утопијска концепција и критике и будућег човечанства, моћи ће се говорити о изразитом паралелизму двају пророчких гласова, који су своје идеје поникле у различитим духовним климама, заступали са једнаком вером фанатика и ватреног проповедника.

Тачно деценију након цитираног Скерлићевог предавања, подстакнутог приликама у години Мајског преврата, Митри-

---

<sup>17</sup> *Истио*, 83.

<sup>18</sup> Јован Скерлић. *Критички радови Јована Скерлића*, 65.

<sup>19</sup> *Истио*, 66.

<sup>20</sup> *Истио*, 77.

новић ће 1913. године у наставцима објављивати „Естетичке контемплације” у *Босанској вили*. Поред тог манифеста, Митриновић наредне године у *Делу* објављује хаотични есеј „Преврат Крочеов, или о естетици интуиције” са којим је Митриновићева борба естетике и утопије превагнула на страну утопије. Исте године, пред сами рат 1914, Митриновић у Немачкој на темељу револуционарних авангардних струја, које негирају стари друштвени поредак, израђује утопијски програм *Основе будућности* и у потпуности се окреће визији уједињеног човечанства. Ради поређења са Скерлићевим замислима о функцији нове уметности на темељу свенародног културног преображаја изнетим у предавању „Уништење естетике” или демократизација уметности”, наводимо сегмент Митриновићевих „Естетичких контемплација” у којима се такође говори о визији новог, такође „сједињеног, умиреног”, човечанства:

Царство душе тражимо, оживотворење сна њеног; живот моралне лепоте хоћемо, па и против духа, још пре против инфамности цивилизације, против зверства стомачног најпре против живота ако се не може друкчије, са смрћу ако се никако друкчије не може! Смрт, престанак свој, непостојање вољни смо да поднесемо пре него недостојни живот човечанства какав је данашњи век хегемоније европејства и материјалне цивилизације; јер смо гладни бездано да осетимо човека у себи, да запева душевност у нама; невиђено хоћемо и нечувено, моралну лепоту на земљи, мир и добру вољу међу људима!<sup>21</sup>

Оно што је битна и кључна разлика у идеји доласка до тог крајњег утопијског циља у две профетске визије, јесте антиподно схватање духа и метафизичких одређења у човеку. Скерлићева утопија је тријумф здравља, логике и народног витализма, тријумф науке, културе, расија. Митриновићева утопија је интегралистичка на прилично другачијим

---

<sup>21</sup> Димитрије Митриновић. „Естетичке контемплације”. <<https://www.rastko.rs/filosofija/delo/16030>> (Приступљено: 11. 12. 2022. године)

основама. Наиме, Митриновићев концепт стваралачке критике, са једне стране стоји на линији Лазаревићеве и Исидорине интегралне критике која на основу „примордијалних импресија” настоји заћи у срж стваралачког процеса самих писаца. Са друге стране, Митриновић је попут Милана Богдановића разапет и између критичара-ствараоца и критичара-позитивисте који у обзир узима ванестетичке елементе. Међутим, те дихотомije се код Митриновића макар у теоријском смислу превазилазе тражењем свеопште синтезе. Дакле, полазећи од херметичког начела „како горе тако доле”, односно будући да је сам живот интегралан, сачињен од иманентног и вањског, и критика мора инсистирати на синтези иманентног и социјалног приступа делу. Са плана критике пренет на план Митриновићеве необичне визије будућности, такав став о критици се заправо уклапа у конкретан програм за организацију уједињеног човечанства: од самоостваривања личности уметника као апсолутног ствараоца до утопијског програма будућности, где би ти стваралачки критички умови добили улогу тумача нове свечовечанске цивилизације. И коначно, посебно јасна паралела Скерлићеве идеје „демократизације уметности”, коју спроводе и усмеравају одабрани критички умови, види се у Митриновићевом концепту вођства заједнице уједињеног човечанства. Вођство би било засновано на Платоновој (интелигенција), а не Марксовој (пролетеријат) идеји управљања. Митриновићев сан о братству свих људи, осим на *соловјовским* идејама свејединства божанског и људског, заснивао би се и на вођству будуће револуције од стране најдуховнијих, оних у којима се најпотпуније оваплотила божанска мисао и уприличио лик богочовека.<sup>22</sup>

Будући да и Скерлић и Митриновић након Првог светског рата више нису присутни у домаћем културном животу, улогу критичара друштвеног активисте након њих, и касније

---

<sup>22</sup> Видети: Предраг Палавестра. *Дојма и ушћојија Димитрија Митриновића: њочеци српске књижевне авангарде*, 272.

у оквирима социјалне литературе, преузима Милан Богдановић.<sup>23</sup> Богдановић ће наставити традицију импесионистичке и стваралачке критике, али на начин да доведе до њеног постепеног краја. Будући да Богдановића теоријска критика није посебно интересовала, осим као средство полемичке расправе, он је није оплемењивао савременијим приступима. Отуд Предраг Палавестра књижевноисторијски домет Богдановићевог књижевног рада (али и став самог Богдановића о књижевној критици какву је једино уважавао) назива „сумраком импесионистичке критике”.<sup>24</sup>

У огледу „Писци и критичари” (*Српски књижевни гласник*, 1928), Милан Богдановић излаже основна начела свог критичког програма којег ће се држати и у каснијем критичком раду. Однос писаца и критичара посматра као вечити рат старог и новог, класичног и романтичног. Такође, истиче да смисао критике у времену када и писци поседују једнака знања као критичари, односно у једнакој мери су им доступни увиди у светске прилике, постаје излишан. Отуд се намеће став да „критичар треба и мора све мање да буде судија, а све више стваралац за себе [...] Прави критичар мора да осе-

---

<sup>23</sup> Поред Милана Богдановића, важан представник послератне критике прве половине 20. века, јесте и Велибор Глигорић. У његовом часопису *Савремени иреплед* окупљали су се и објављивали представници како модерниста тако и надреалиста. Међутим, с обзиром на то да је он своје критичке судове износио у поједностављеном негаторском тону (и према предатним критичарима и према послератним модернистима) и да тај став „помало анархоидног бунта”, осим неретко страсном критичарском енергичношћу, није бивао додатно поткрепљиван теоријским или макар довољно јасно образложеним импесионистичким становиштем, Глигорићев тип критике неће спадати у онај вид импесионистичке и стваралачке критике обухваћене у овом раду. Такође, Глигорићево постепено све чвршће опредељење за искључиво ону литературу која осликава реалне друштвене и класне односе, односно подређивање естетичког стварносног, само по себи ће искључивати могућност говора о критичарским судовима који би произлазили из аутентичног личног утиска или из стваралачког садејства личног става и књижевног текста. (Видети: Предговор Хатице Крњевић у Велибор Глигорић. *Критички радови Велибора Глигорића*. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1983, 7–33; Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Sezam Book: Београд 2007, 1124–1126; Предговор Гојка Тешића у *Авангардни писци као критичари*. Приредио Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска / Београд: Институт за књижевност и уметност 1994, 36)

<sup>24</sup> Видети: Предраг Палавестра. *Књижевна критика*, 305–319.

ти радост пред добром књигом и да проживи најузвишенија стваралачка осећања уобличујући, за друге, лепоте које би без њега, можда, остале незнате.”<sup>25</sup> Да би критичар потврдио јединственост и потребитост своје улоге, он мора имати способност да пишево дело сагледа из што више углова којима ће оплеменити онај један угао из кога је дело писано. „Правоме критичарском духу је дато да има меру којом ће сигурно да измери тај нови животни облик, да му тачно одброји било, да га разуме у свим његовим животним изразима”.<sup>26</sup> Тај критичарски смисао имају како највећи писци, тако и критичари који се по квалитету стваралачке интерпретације дела, сасвим приближавају писцима.

То тумачење животнога става једнога писца у његовоме делу, то просветљавање свеколике његове унутрашњости из које се родио свет који је он направио, то међусобно поређење једнога живота са другим, пишевога са оним који је он оживео, то одређивање животне вредности створеноме према *vis vitalis* створитеља – то је права стваралачка књижевна критика.<sup>27</sup>

Иако је Богдановић поседовао дар да тачно уочи нови стваралачки квалитет послератних модерниста, постепено, од тридесетих година 20. века па до краја критичарске каријере, његова критика се пре може назвати *стваралачком* него стваралачком. Критичка начела такве критике, тражила су ангажованост писаца, афирмативни став према социјалној револуцији, скептичност а затим и отворени бунт према субјективном и мистичном, тенденцију не у намери већ у ефекту, стварање искључиво у границама материјалног живота а са циљем покретања на револуционарни активизам. Пут Богдановићеве критике, од краја Првог до нешто више од деценије након Другог светског рата, следио је матрицу ута-

---

<sup>25</sup> Милан Богдановић. *Критички радови Милана Богдановића*. Приредио Вук Крњевић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1979, 33.

<sup>26</sup> *Истио*, 35.

<sup>27</sup> *Истио*, 36.

пања живог осећаја за књижевно вредно у спољашња мерила која су унапред морала бити задовољена. У тексту „Нова поезија”, Богдановић најпре пристаје уз нову модернистичку послератну струју, подржава авангардну поезију, препознаје и позитивне и негативне стране нове књижевности као и основну њену вредност у односу на претходни нараштај, критикује оне који *a priori* одбацују уметност нових – и то уметност која управо не имитира природу, која има романтични карактер и која кроз саосећање са целим светом залази чак и у подручје мистике. Такође, у раним критикама Богдановић тачно оцењује и Андрићев списатељски таленат и сензибилитет и најављује његов будући пут, који ће од лирског бити усмераван ка роману. Драгиши Васићу замера „социјалну тенденцију”, руководећи се начелом чистог естетицизма. Ујевићеве стихове из *Колајне* проглашава врхунцем домаће поезије. Чак ни Драинчева „боемска”, „болно или болано примитивна” лирика у Богдановићу не налази непријатеља, већ разумевање и подстицај. Међутим, од тог даровитог критичара способног да уочи или тачно предвиди добре стране одређеног стваралача, он у својој крајњој ангажованој фази критичког рада, долази до тога да не само да негира вредност очигледно вредне литературе, већ пориче и сопствене раније ставове, и тако сопствени критички дар и таленат приноси на жртву партијској подобности.

*Писци као критичари.* Могућност некаквог синтетичког увида када је реч о критичком моделу стваралачке критике коју пишу сами писци прве половине 20. века, мало је вероватна, самим тиме што је реч о јако динамичном периоду у коме постоји низ међусобно прилично одељених целина. У најбољем случају би се могле издвојити основне књижевно-стилске епохе, да би се затим проговорило о кључним најпре духовним и друштвеним, а затим и њима условљеним критичким тенденцијама у оквиру тих временских одсека.

Први светски рат се јавља као оштра линија поделе којом је прва половина 20. века разграничена на две историјске

епохе. И када је реч о ствараоцима, писцима који се баве књижевном критиком, и код њих ће постојати битне разлике у схватању књижевности пре и након Великог рата. До 1914. године, часопис *Српски књижевни њласник* и критичарске личности Богдана Поповића и Јована Скерлића пресудно ће утицати на књижевни живот. Крута естетичка мерила, која Богдан Поповић овековечује у својој *Анџологији новије српске лирике* (1911), и идеолошка начела „здравља у књижевности” која је ватрено бранио Скерлић, изазиваће јаке реакције писаца. Пре свега, писци чије стваралаштво је трпело покуде од стране поменутих критичара, али и писци који стају у одбрану „оштећене стране”, оглашаваће се против наметања таквих књижевно-законодавних погледа. Након Великог рата, књижевна клима је битно различита, јавља се нови сензибилитет најпре изражаван кроз манифесте сопствених стваралачких погледа. Али, када послератна модернистичка поетика једном буде успостављена, писци ће се суочити са захтевима нових наредбодавних оквира. Биће то оквири социјалне револуције, стварносне литературе или надреалистички програм. У првој половини 20. века те нове естетичке оквири захтевали су Скерлићев ученик, Милан Богдановић, затим Велибор Глигорић (социјална литература) и Марко Ристић (оквири надреалистичке поетике).

Прве две деценије 20. века (тачније крај 19. века и године до Великог рата), означене су као „златно доба” српске књижевности.<sup>28</sup> У том периоду долази и до заснивања критике која почива на естетским и стваралачким мерилима, у књижевности се развија симболизам, помно се прате европски културни токови. Истовремено истрајавају традиционална патриотска и нова индивидуалистичка струја. Када је реч о писцима критичарима у овом предратном периоду, за њих је карактеристична унисонност у преданости идеји националног јединства. И управо кроз те контрадикторности (саобража-

---

<sup>28</sup> Видети: Предраг Палавестра. *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892–1918*. СКЗ: Београд 1986, 5–21.

вање естетичким начелима западноевропске књижевности и потреба да се сачува народна традиција и јединство) изграђују се поетичка својства српске модерне.<sup>29</sup>

Писци који паралелно са књижевним радовима пишу и књижевну критику у годинама пре Првог светског рата (С. Пандуровић, Д. Митриновић, И. Секулић, М. Ђурчин, С. Стефановић али и Ј. Дучић), на тај подухват бивају подстицани махом кроз отпор и полемику са критичким мерилима Јована Скерлића и Богдана Поповића. Јован Дучић и Светислав Стефановић стоје на критичком становишту да само писци могу писати критику, јер им је стваралачки процес иманентно познат. Посредно (Дучић) или отвореним полемикама (Стефановић), ова двојица стваралаца се у свом критичком деловању супротстављају пре свега Скерлићевој улози књижевног судије и усмеритеља литерарних токова. Посебно значајне расправе са оба поменута критичарска ауторитета води Сима Пандуровић. Текстом „Модернизам у књижевности” (*Босанска вила*, 1912) кроз ослањање на логично-научни приступ у оправдавању модерног у својим песмама, он настоји да одговори на Скерлићев текст „Једна књижевна зараза” (*Српски књижевни њласник*, 1909) у коме се Скерлић бескомпромисно обрачунавао са тамним и песимистичним тоновима Пандуровићевих *Посмрћних њочасћии* (1908). А у тексту посвећеном Поповићевој *Анњолоњији* („Антологија српске лирике”, *Босанска вила*, 1913), Пандуровић ће се из стваралачке позиције супротставити принципу да песма треба бити „цела лепа” и без „погрешака”. Пандуровић ће ту инсистирати на сопственом начелу „интегралне поезије”, односно на естетичком принципу да се суд о некој песми треба заснивати на интензитету свеукупног утиска, и да тај утисак не може бити

---

<sup>29</sup> Видети: Весна Матовић. „Национално у програмским текстовима српске модерне”. 34. *Научни сасћанак славистња у Вукове дане. Развој нове српске књижевности. Српска књижевност и кулћура у Евроњи њоком 19. и 20. века. Српска књижевност и сћране књижевности у свейлу комњаратњивистњичких исћраживања. Слика друњих кулћура у српској књижевности 19. и 20. века*. 2. Мењнародни славистички центар: Београд 2005, 269–278.

накнадно умањен констатовањем да у песми постоји недовољно углачаних делова.

Генерално гледано, оно до чега читав тај полемички контекст са двојицом критичких ауторитета затим доводи, јесте то да управо поетичка начела заступана у критикама које су писали песници модерне, настављају да постоје на оној линији књижевног развоја која се јавља након Првог светског рата. Иако у датим критикама нема јасног критичког становишта, испоставиће се да су субјективним стваралачким чулом пренетим у критичку реч, рани предратни модернисти правилније него Скерлић и Поповић, осетили и предвидели песнички дух међуратне епохе.<sup>30</sup>

И генерација писаца Младе Босне, који објављују критичке приказе у Митриновићевој и Ђоровићевој *Босанској вили*, показиваће склоност импресионистичкој критици, али и дух борбености и опчињености идејом националног јединства. Под духовним, а често и организационим вођством Димитрија Митриновића – Перо Слијепчевић, и посебно Владимир Гађиновић и Милош Видаковић, у својој критици али и непосредном деловању, испољавају и елементе превратничког и револуционарног у рушитељском смислу футуристичке поетике. Такође, за разлику од грађанско-парламентарне климе у Скерлићевој Србији, писци Младе Босне долазе са окупираних српских територија и самим тиме народни импулс њиховог деловања је сав у жељи за радикалном акцијом која би водила ослобођењу и уједињењу са матицом. Али паралелно са „динамичним оптимизмом националне акције”, интимне лирске исповести песника Младе Босне обилују „стрепњама, клонућем и мрачним визијама смрти”<sup>31</sup>. Иако и Гађиновић и Видаковић неће дочекати крај рата, из њихових критичких увида наслућује се разумевање оног што ће тек

---

<sup>30</sup> Видети: Весна Матовић. „Критичка одбрана српског песничког модернизма: (1900–1914)”. 24. *Научни састај слависта у Вукове дане. Почети и развој модерне српске лирике 2*. Међународни славистички центар: Београд 1995, 101–109.

<sup>31</sup> Предраг Палавистра. *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*. Просвета: Београд 1979, 295.

доћи са експресионистичком послератном поетиком. Тако Видаковић пише о јединственој личности аутора као иманентном предуслову целовитости уметничког дела, али и о упрошћености на есенцијално и једноставно као заједничком својству вредних стваралачких остварења. Такође, током боравка у Паризу, Видаковић ће доћи у додир са Бергсоновим учењем, које ће утицати на читав низ пре свега послератних младих стваралаца. А када Гађиновић 1908. пише о *Vitae fragmenta*, краткој збирци Ускоковићевих радова, он тачно оцењује ту предратну епоху као еру која је на своме крају, што се посебно јасно види управо преко омладинске литературе из које избија дух сатрвености, сумње и беспућа. Па ипак он истовремено са надом антиципира да ће након коначног слома декаденције усељене у беживотни грађански свет, настати другачије околности: „Покољење које ће доћи сјутра можда ће донијети у својој души једно парче вјере и сунца, што је за наше истрзано друштво неопходно”<sup>32</sup>

То рано семе унутрашњих превирања и сукоба између потребе да се активно делује у спољном свету у правцу некаких националних и уопште стварносних интереса, и потребе за дубоко интимним, индивидуалним и субјективним поетским промишљањима, та духовна клима која је постојала међу писцима Младе Босне посебно јасно се прелама и види у опусу Ива Андрића. До некаквог помирења тих сукобљених интереса бића и литературе, Андрић (али и послератни модернисти и посебно критичка мисао Станислава Винавера) долази кроз схватање да књижевна реч увек пролази кроз чула и свест писца – тако да је стварност саме те књижевне речи – управо једина и довољна стварност.<sup>33</sup> Додатно, кроз исповедна и самотничка размишљања сачувана у раним Андрићевим лирским записима, наслућује се и једна од најзначајнијих идеја читавог његовог каснијег стваралачког опуса:

---

<sup>32</sup> Видети: Владимир Гађиновић. „Милутин Ускоковић *Vitae fragmenta*”. *Писци као кријивчари њре Првој светској ратна*. Приредио Предраг Протић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1979, 471.

<sup>33</sup> Видети: Предраг Палавистра. *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, 314.

Та идеја оваплотила се у симболици моста, чији ни филозофски ни синтетички смисао ни издалека не би био тако садржајан да Андрићеви мостови не сједињују сва она човечанска значења и судбинска решења што их мисаоним лиризмом и исповедним тоном сугерише његова исповедна лирика. [...] Они су израз мисаоне синтезе, једна од тачака где се секу субјективна самотничка узнемирења и објективно етичко искуство историје, интимистичке кризе и велике трагедије народа.<sup>34</sup>

Још у чланку „*Писци и књије* Јована Скерлића” (1913), Андрићевог блиског пријатеља Милоша Видаковића, аутор примећује да млади националистички нараштај хваљен од стране Скерлића, уносећи политичку тенденцију у литературу, слаби уметничку вредност дела.<sup>35</sup> Касније, након рата, из заокруженије визуре, Милан Кашанин у тексту „Три књижевна нараштаја” (1929), даје прецизнији и шири увид у три генерације и њихова три погледа на књижевност. Након првог нараштаја који није дао ствараоце већ професоре, критичаре и теоретичаре књижевности, долази националистички нараштај о коме и Видаковић говори. То нису духовна деца првог нараштаја, већ долазе из народа, оснивају удружења, покрећу часописе, траже начине за национално уједињење. Конкретно у критици „геометријску естетику заменили су активистичком и интуитивистичком естетиком Крочеа и Бергсона”.<sup>36</sup> Али управо то јединство, захваљујући коме нису презали ни од атентата и тамница, чинило је непрепознатљивим разлике у њиховим схватањима књижевности, живота и културе. Затим Кашанин говори и о трећем, послератном књижевном нараштају. После великих ратних победа, они су усамљени. Идеали рационалистичких грађанских професора из првог нараштаја нису били самерљиви са новим духовним приликама. Идеали предратне националистичке омладине већ су

---

<sup>34</sup> *Исто*, 324.

<sup>35</sup> Видети: Милош Видаковић „*Писци и књије* Јована Скерлића”. *Писци као критичари пре Првој светској ратној*, 490.

<sup>36</sup> Милан Кашанин. „Три књижевна нараштаја”. *Писци као критичари после Првој светској ратној*. Приредио Марко Неђић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975, 375.

били остварени. Пuteви трећег нараштаја су зато особени и различити, од окретања социјалним револуцијама, до окретања сопственој интими и личном изразу. А услед трошења сјаја западне културе, све више се окрећу и тражењу инспирације у аутентичности сопственог народног бића.

Објективно лишени континуитета са претходницима, послератни ствараоци су победници рата, а душевно су уздрмани и идеолошки неутемељени. Преплављени су огромним и страшним животним искуством, па ће управо из тог искуства, и освојеног, а не поклоњеног смисла, постављати темеље нове књижевности модернизма. Отуд ће након рата, писци попут Црњанског, Андрића, Растка Петровића, Настасијевића, и низа представника наше авангарде, писати манифесте којима објашњавају своје поетике, или ће формирати облик стваралачке критике која би најпре имала улогу у расветљавању њихових сопствених опуса, али једнако тако и у утемељивању нове естетике модернистичке књижевности. Тај први послератни период, у периодизацији називан модернизам, експресионизам или авангарда, карактерише велики број покрета (експресионизам, суматраизам, хипнизам, дадаизам, зенитизам и др.) Писци покрећу или уређују часописе: *Зенић*, *Хиџнос*, *Пушјеви*, *Сведочанства*, *Мисао*, *Вечности*. Иако се групишу у привремене покрете и групе, за модернисте ће за разлику од надреалиста, важити то да они пре свега негују индивидуалну стваралачку праксу која није нужно инспирисана или условљена спољно-политичким утицајима.

Авангардни писци/критичари из двадесетих година никако нису тежили канонизацији своје поетске производње, нити су деловали као група/котерија. У оквиру тог модела постојали су разнолики поетски концепти који су се покаткад допуњавали чак међусобно искључивали, али су били узбудљиво сведочанство о стваралачкој динамици раздобља [...] У надреалистичком кругу тежи се за поетиком континуитета, за канонизацијом сопственог модела и његовог инаугурисања као јединог модерног усмерења.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Гојко Тешић. *Авангардни писци као критичари*, 21.

Са друге стране, као сродности између „две авангарде”, односно између модерниста и надреалиста, Гојко Тешић истиче: антитрадиционализам усмерен ка институцији предратних критичара; трагање за новим уметничким пројектима, одушевљење филмском уметношћу; поред књижевне, бављење филмском, ликовном, позоришном и музичком критиком; синкретизам; експлицитно подржавање стваралаца унутар сопствене групе, односно негативно одређивање према поетици покрета коме се активно не припада.<sup>38</sup>

Књижевна критика авангардног периода умногome ће почивати на критици као полемички интонираном метатексту, који има за циљ да прецизније објасни стваралачки преврат клишетизираних праксе<sup>39</sup> – односно на манифестима<sup>40</sup>. Када се низ критика Бранка Лазаревића у којима декламаторски заговара стваралачку критику, али и његове критике из 1921. године у којима се у време јака авангардне поетике залаже за пут традиције насупрот новим „пустоловним периодима” („Којим путем?” и „*Сћаро* и *ново*”), упореде са манифестима послератних писаца који сами за себе представљају примере уметничких дела, долази се до закључака о немерљиво већем креативном потенцијалу у критикама младих модерниста. Њихова стваралачка снага је долазила из споја младости и ратног искуства, из кога се и рађа нова књижевност и посебно нови вид критике у односу на традиционалну, насталу из контемплативно-професорског односа према књижевном стварању. У стваралачким манифестима послератних писаца, критика се преплиће са самом суштином уметничког чина: „Текстови Милоша Црњанског или Растка Петровића, доцније

---

<sup>38</sup> *Истио*, 21; 22.

<sup>39</sup> Гојко Тешић према: Александар Петров. „Књижевни и часописни манифести”. *Манифести у српској књижевности 20. века*. Институт за књижевност и уметност: Београд 2022, 30.

<sup>40</sup> Александар Петров термилошки раздваја манифесте на књижевне (којима се осветљава индивидуална поетика самог писца) и *часописне* (програмски текстови часописа и листова, којима се тежи томе да часопис спроведе прекретничку улогу у смени образаца вредности у књижевности па и у друштву) (Видети: Александар Петров. „Књижевни и часописни манифести”, 29–53).

и Ива Андрића, и сами су постајали део тајне уметности, јер су откривали свест писаца о њој и дубоку мисаону спознају уметности саопштавали уметничком речју”.<sup>41</sup> У само неке од низа тих програмско-манифестних погледа на особено књижевно стварање, спадали би: „Објашњење *Суматре*” (1920), „За слободан стих” (1922) Милоша Црњанског; „Манифест експресионистичке школе” (1920) Станислава Винавера; „Хелиотерапија афазии” (1922), „Пробуђена свест (Јуда)” – ауторексивни поетички текст у оквиру збирке песама *Ошкровање* (1922) Растка Петровића; „Дадаизам” (1921) Драгана Алексића; „Програм хипнизма” (1922) Радета Драинца; „Категорички императив зенитистичке песничке школе” (1922) Љубомира Мицића; касније и „За матерњу мелодију” (1929) Момчила Настасијевића и „Разговор са Гојом” (1935) Ива Андрића.

У аутопоетичким текстовима-манифестима авангардних писаца, најпре се осећа превратнички дух, тражење новог израза, али и романтизовани одједи октобарске револуције као „могућност да се разбијена и напуштена идеја радикалног југословенства замени револуционарним марксизмом и да се авангардне тежње нових нараштаја усмере у правцу класне борбе за ново друштво и нов социјални поредак”.<sup>42</sup> Међутим, убрзо се унутар модерничког нараштаја догађа заокрет од светских револуција ка коренским основама народног бића или се поезија отелотворује кроз индивидуални доживљај света. Јавља се потреба за проналажењем аутентичне „мелодије” или надахњујућег увек младог „генија” народног бића, да би се управо у таквом надвремено колективном, тражио извор грађе за сопствени језички израз. Такве идеје свој радикални „зенит” остварују у зенитизму Љубомира Мицића где се проповеда балканизација Европе, исповеда ново и чисто варварство, које треба да успостави ново „људобратство” на место претходних неуспелих пројеката западне цивилизације.

---

<sup>41</sup> *Писци као критичари после Првој светској ратној*. Приредио Марко Недић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975, 53.

<sup>42</sup> Предраг Палавестра. *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, 141.

Паралелно са тим померањима унутар модернистичког језгра ка афирмацији древног, примитивног или народног у националном смислу – на супротним основама успоставља се надреалистички правац авангарде – антимодернистичка побуна (1928–1933) на челу са Марком Ристићем. Реч је о негаторском песничком покрету, антиестетичком, антиратном, антиродољубивом. Позитиван однос се гради и одржава једино кроз директне везе са надреалистичким покретом у Француској и са самим Андре Бретоном (André Breton). У тексту „Објава поезије” (1927), Ристић се ограђује од модернизма, али ипак (па макар и преко негативног одређења) указује на одређену сличност са сопственим књижевним назорима преко чињенице да и он и модернисти имају исте непријатеље. Убрзо потом, од 1929. домаћи надреалисти се удружују у покрет (Александар Вучо, Душан Матић, Ђорђе Јовановић, Милан Дединац, Оскар Давичо, Коча Поповић, Ване Живадиновић Бор); Ристић са Вучом и Матићем уређује алманах *Немојухе*, антитрадиционалистички оквир се проширује темама хумора, аутоматског текста, психоанализе и психопатологије. У наредним годинама издају три броја часописа „Надреализам данас и овде” (1931, 1932) у истом духу памфлетске и полемичке критике.

Од 1932. надреалистички покрет у Београду престаје да постоји, а његови припадници се преусмеравају на неколико различитих праваца деловања. Марко Ристић постаје марксиста, али захваљујући везама са „надполитичком институцијом” Мирослава Крлеже,<sup>43</sup> успева да остане заговорник „поезије”, односно аутентично уметничког стваралаштва које

---

<sup>43</sup> Политичка оријентација Мирослава Крлеже, најпре би се могла објаснити преко термина „лева интелигенција” или „грађанска демократска традиција”, односно правцем који се не изједначава са револуционарним покретом, али му се може приближити, као што може и исмевати радикалне видове марксистичко-социјалне ангажованости. Исто тако, Крлежа не показује ни склоност надреалистичкој поетици, а после објаве „Предговора *Подравским мојивима* Крсте Хегедушића” (1933), обрачунава се и са присталицама социјалне литературе. Притом, без обзира на такве иступе, у читавом међуратном периоду, Крлежа ужива посебан третман од највиших руководиоца комунистичке партије.

управо стога треба да подразумева и ангажованост. Зарад одбране такве своје позиције, упрошћено гледано, може се навести низ књижевно-пријатељских односа које Ристић прекида управо са циљем избегавања „идеолошких странпутица”. Тако ће већ после сарадње на *Пушчевима* (1924) уследити постепени раскид са Црњанским, све до коначног прекида односа 1932. године, а услед – најгрубље речено – Црњансковог „скретања у десно”. Ишчитавајући Ристићев есеј „Три мртва песника” (1954), може се закључити да Растку Петровићу у идеолошком смислу Ристић замера аполитичност, те да на Расткова писма из Америке Ристић не одговара отуд што у њима не налази линију заинтересованости за револуцију кроз коју пролази његова држава. Надреалистички песник Пол Елијар (Paul Éluard), за Ристића *умире* након 1948, када у новонасталим поделама Елијар одлази „стаљинистичко–ждановско–арагоновском” стазом историје.<sup>44</sup> И од односа са обожаваним Бретонем, Ристић ће се 1939. бранити и одрицати контакте, услед тога што Бретон и Троцки тада пишу манифест „За једну независну револуционарну уметност”, а сам Ристић „као интимус познатог троцкисте и буржоаског дегенерика Бретона” бива оптужен за „троцкизам”, односно за „контрареволуционаризам”.

Поред свих тих глобалних политичких превирања, која су се онда преламала и преко интимно-књижевних односа, на додатне поделе и на настанак нових критичких праваца од 1928. године до средине 20. века, утицаће и чувени сукоб на књижевној левици. Реч је о сукобу између надреалиста и партијских представника социјалне литературе, у чијој позадини се одвијала „борба за превласт између авангардне и партијске догме”.<sup>45</sup> Наиме, природа окупљања уметничких група у духовној клими међуратне епохе може се сагледати преко неколико (де)еволутивних фаза. Те фазе би оцртавале

---

<sup>44</sup> Видети: Марко Ристић. *Критички радови Марка Ристића*. Приредила Ханифа Капићић Османагић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1987, 401.

<sup>45</sup> Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, 395.

следећу путању: од модерниста који образују низ различитих удружења у којима писци притом задржавају право на индивидуални израз; преко надреалистичког покрета у коме се инсистира на заједничким уметничким начелима уз пружање гласног отпора према свим ненадреалистичким правцима; до коначног нестанка институције удруживања на основи уметничких па макар и ангажовано уметничких одређења. Уместо тога, захтеваће се потпуна преданост револуционарној борби и диктату партије као основни вид идентитетског препознавања, сврставања и поделе.

У таквим новонасталим приликама, у сукобу надреалиста и социјалне литературе, некадашњи припадници надреалистичког покрета доживљавају низ трансформација. После Арагоновог (Louis Aragon) јавног иступа против надреализма и прикључивања комунистичкој партији почетком тридесетих година, београдски надреалисти се одлучују за останак уз надреалистичко Бретоново крило. Међутим, убрзо ће и у домаћим оквирима доћи до продора социјалне литературе у надреалистичко језгро и група престаје да постоји. Ване Бор води полемичке спорове са социјалистичким писцима. Ђорђе Јовановић прихвата новореалистичку поетику али задржава „структуру надреалистичког писма”. И Вучо, Матић, Коча Поповић, поред мењања поетике задржавају надреалистичке облике понашања. Ристић, како је претходно већ речено, захваљујући заштити „Крлежиног круга”, једнако заступа своје доследно поетичко опредељење: служба револуцији не искључује оданост поезији. Матић отвара критички текст за форму писма, интервјуа, дијалога. Давичо једини и у постнадреалистичкој фази, наставља да пише надреалистичку критику: истовремено ће неговати и памфлетску, али и критику „претераних одушевљења”.<sup>46</sup>

Кроз читаву прву половину 20. века, затичемо доста изражену смену две основне литерарне тенденције. Са једне стране ће се тежити индивидуалном стваралачком изразу, а

---

<sup>46</sup> Видети: Гојко Тешић. *Авангардни писци као критичари*, 39–41.

са друге стране писцима ће се наметати потреба да реч ускладе са спровођењем социјалних, националних, политичких и других спољашњих диктата. До могућег, а свакако зрелог предлога разрешења (у већ назначеном сукобу модернизма као индивидуалистичке струје са ангажованом литературом), дошло би се анализом домета наредног критичког модела.

*Критичари заноса и инспирације.* Размишљања о књижевности Лазе Костића и Станислава Винавера, врхуне у следећим студијама: Костићевој књизи *О Змају* (1902), и Винаверовим *Заносима и њркосима Лазе Костића* (1963/1964). Увидом у друштвену климу која се затим пресликавала на књижевно-критичку, односно увидом у одговоре којима су и Костић и Винавер реаговали на притиске догми и доктрина, могуће је разумети сродност њихових погледа на стваралачки процес и блискост њихових критеријума критичких вредности.

Лаза Костић својом поетиком припада епохи романтизма омладинског доба, па ипак одређени његови ставови о књижевности ће много боље одсликавати књижевну динамику епохе која ће га надживети:

Усамљени глас Лазе Костића био је весник многих каснијих критичких ставова и опредељења српских модерниста, чак једна антиципација начина на који би се могла превладати традиционална подела модерне српске критике, искра плодног укрштаја два супротна начела – естетичког и етичког.<sup>47</sup>

Костићева књига *О Змају* управо отелотворује, најављује и сажима идеју о сукобима утилитарног и уметничког начела, толико пресудно важну за опис критике прве половине 20. века. Костић у ту своју крунску студију уноси давнашња и целоживотна промишљања о укрштајима дубински супротстављених појава, а на тај начин заправо сажима и читаву динамику књижевно-критичких појава наредне епохе. Старија,

---

<sup>47</sup> Из предговора П. Палавестре у Лаза Костић. *О књижевности. Мемоари*. Матица српска: Нови Сад 1991, 14.

рационалистичка и кабинетска генерација из предратног периода, бива смењена активизмом и етеризмом младих, да би и њих затим надглашавале нове генерације позитивиста и социјалних материјалиста. Поред назначавача смене критичких расположења у деценијама након књиге *О Змају*, Костић издвајањем славуја и змаја, лирског и пригодног елемента у Змајевој поезији, деконструира сам стваралачки процес, ради откривања есенцијално песничког које Костић отелотворује кроз мотив *славуја* (неутилитарног чисто естетског и емотивног својства), док је оно *змајско* повезано са пролазним, грубим, политичким, наметнутим од разних судијских Одбора.

Ту Костићеву „дуалну естетику”, наслућујемо још у „Одговору Светозару Марковићу”,<sup>48</sup> где Лаза Костић разлику реализма и романтизма (или „идеализма” како га Костић назива) своди на разлику методе, тако да се реализам повезује са индуктивном, а идеализам са дедуктивном методом.<sup>49</sup> Костић притом стаје на страну „идеализма” стога што сматра (поткрепљујући свој суд навођењем низа славних доказа из литературе) да се може изузетно писати и кад не постоји лично чињенично искуство о ономе о чему се пише. Такав став о разлици двеју основних књижевних метода произлази из Костићевог филозофског промишљања о устројству света. Док би се са једне стране разликовао свет материјалног и земаљског култа (у ширем смислу индуктивни, чињенични, видљиви свет), на другој страни би постојао свет праузрочног, невидљивог, небеског. Тај општи „дедуктивни” свет апстрактних начела, почивао би на принципу укрштаја.<sup>50</sup> Кроз сукобљавање, укрштање дубоко различитог, затим би долазило до стварања лепоте и хармоније. Како се то начело налази у читавом космосу, Костић ће га пронаћи и у књижевности. Притом ће само она књижевност која се не заснива на видљивом, на коју не утичу гола стварност и њена материја-

---

<sup>48</sup> Лаза Костић. „Одговор Светозару Марковићу на његов чланак ‘Реалност у поезији’”. *Майица*. Год. XXX бр. 18. Нови Сад 1870, 422–426.

<sup>49</sup> Видети: Лаза Костић. *Опелеги*. Београд: Нолит 1965, 125.

<sup>50</sup> *Истио*, 23.

листичка мерила, моћи да отелотвори невидљиво начело укрштаја. Самим тиме идеализам (романтизам) насупротив реализму, за Костића значи књижевност која је у стању да отелотвори укрштајни тј. дедуктивни приступ стварности. Блиско наведеном начелу укрштаја, јесте и Костићево начело које се може назвати „живи палимпсести”, према Костићевом истоименом чланку.<sup>51</sup> Ту ће Костић преко слојева који припадају разним митским традицијама, испитивати старину словенске народне књижевности. Управо захваљујући постојању обједињујућег (митско-легендарног) принципа ширег од појединачних историјско-чињеничних околности, у том чланку ће бити могуће говорити о сличностима и кореспонденцијама различитих старијих култура у слојевима актуелне (половина 19. века) фолклорне песничке грађе.

Из сажимања начела укрштаја и идеје о непрекидном конзервирању новог у старо и пројављивању старог у новом, добио би се увид у Костићев поглед на књижевни стваралачки процес. Исто тако, будући да је ту реч о трагању за општим и универзалним принципима, биће могуће и јасније образложити Костићеву критику као антиципацијску, односно разумети саме узроке њене поменути историјске пролептичности. Као што се у цивилизацијским оквирима смењују култна позадина окренута земаљском и култна позадина окренута небеском, и на друштвено профилисаним микроплановима, рецимо у књижевно-критичком оквиру неке (било које) епохе, могуће је увидети идентичан процес. На тај начин смењивање романтично-идеалистичног и социјално-реалистичног „култа”, пратила би и парадигма непрекидног укрштаја и смене естетичко-стваралачке и стварносно-етичке критике.

Костић у књигу *О Змају*, уноси читав низ биографских и историјских података, кроз Змајево стваралаштво се пролази поступно и хронолошки, све се сагледава у дијалогској

---

<sup>51</sup> Лаза Костић. „Живи палимпсести”. *Летопис Мајице српске*. Год. LI бр. 129. 1882, 86–106.

форми сократовских разговора, иронија и аутоиронија су готово свеприсутне – а опет све је у служби сагледавања конкретног опуса којим се Костић ту бави. У анализама Змајеве лексике, а посебно *змајеница* (кованица стихотворених логиком) затичемо претерана Костићева ослањања на Вуков *Рјечник* као на непорециву меру истинитог и тачног, на супрот вештачком језикотворству Змаја. А опет, са друге стране, Костић је пун речи хвале за Змајеве *рајенице* (вилом надахнути неологизми). Наиме, реч је о томе да када наслути да је код Змаја стваралачки процес подређен некаквом „змајевском” циљу, онда Лаза Костић преко истих мерила спољашње логике, покушава оборити читаву ту артифицијелну језичку зиданицу. А када у некој Змајевој песми препозна славујанку, онда се мерило суве логике показује као излишно, јер такве песме својом вредношћу и лепотом превазилазе крута мерила рационалног ума („Па реци ти мени, богати, кад сам ја у које славујанке тражио логике и логичне консеквенције?”<sup>52</sup>).

Књига *О Змају* жанровски је поливалентна: реч је и о књижевно-критичкој монографији, и о полемици, и о личној Костићевој филозофској доктрини (практичан пример примене његове естетике укрштаја), али и о необичном роману-критици, сатканом од константно сукобљених гласова који теку из дијалога у дијалог.

На начелима стваралачке критике која је блиска Костићевом култу апсолутне естетике, почиваће и погледи на књижевност Станислава Винавера. Још од почетка свог бављења књижевним радом, па до *Заноса и њркоса Лазе Костића*, крунског дела самог Винавера, али и тријумфа читаве наше стваралачке критике прве половине 20. века – Винавер ће једнако непоколебљиво истрајавати у непоткупљивом естетичком ставу на који ни наметнута доктрина, ни стварност и њени политички ветрови немају утицај. Индикативан је детаљ у завршници *Заноса и њркоса Лазе Костића*, где Винавер сажето

---

<sup>52</sup> Лаза Костић. *О Змају*. Приредио Драгиша Живковић. Матица српска: Нови Сад 1989, 528.

али стилски јако ефектно, открива свој лични однос према Костићу као однос који је трајао још од првих Винаверових чланака писаних у последњим годинама Костићевог живота. Истовремено је тај однос приказан и као несаломив и коначан савез против свих оних сила које ће увек налазити некакве велике академске, патриотске, идеолошке и какве друге разлоге да се у естетски доживљај умешају:

У то је време, у једном београдском листу, изишао један напис о Лази Костићу од једног младог матуранта Прве београдске гимназије, који се необично замерио Скерлићу због тога. Скерлић му је изложио (томе матуранту) како је Лаза Костић посве слаб и разметљив писац, који „баца прашину у очи”. Скерлић је опоменуо тог матуранта (чије је стихове и приче објавио у *С. К. Ђаснику*) да се не везује за црвоточно име Лазе Костића. Тај га матурант није послушао ни тада, ни доцније.<sup>53</sup>

Као што се у *Заносима и њркосима Лазе Костића* не види ни најмањи директно (без fine стваралачке обраде) учитан утицај дневнополитичких збивања из Винаверовог доба, тако је и сваки други Винаверов критички однос према књижевности увек био усмерен искључиво ка свету самог дела и његове унутрашње стваралачке логике, без допуштања „волшебничких” интервенција. Па ипак, када Винавер пише, он и те како користи и историјске податке, многобројне документарне и биографске чињенице, укршта „сазнања из литературе, психологије, лингвистике, фолклористике, филозофије, природних наука”.<sup>54</sup> Међутим, у коначном виду, Винаверова критика неће остављати утисак спољашњег приступа, већ ће читава апаратура „рефлекторских направа” помоћу којих се одвија процес готово симултаног сагледавања текста – имати увек за циљ разумевање стваралачког чина. У томе ће Винавер остати доследно одан Бергсоновом учењу.

---

<sup>53</sup> Станислав Винавер. *Заноси и њркоси Лазе Костића*. Приредио Миливој Ненин. Издавачки центар Матице српске: Нови Сад 2020, 478.

<sup>54</sup> Павле Зорић. *Станислав Винавер као књижевни критичар*. Институт за књижевност и уметност: Београд 1976, 10.

Бергсон је разликовао социјално, биографско, анегдотско ја уметника од његове дубље, стваралачке личности, од спонтаног, свакодневним околностима неугрожаваног ја које ствара уметничка дела. [...] Можда је баш овде Бергсонов утицај био најплодотворнији на Винавера. Наведимо, за сада, само један пример из Винаверове есејистике који показује његову приврженост важној Бергсоновој дистинкцији: „У великоме писцу остаје дело претежније но само политичко уверење великог писца. Не треба га тражити у његовим случајним изјавама, у површинским интервјуима, у свакидашњој анегдоти, него у најгушћем густошћу његовог литерарног ткива, у сржи његове уметничке визије, у самој најтајнијој протоплазми његовог организованог виталног поретка и раштења”.<sup>55</sup>

Да би остварио тај задатак доласка „до сржи” стваралачког процеса, Винаверов критички поступак надраста импресионистички метод, постављајући темељ такозване *ишојалне* критике. Пишући о Винаверовој књизи *Приче које су изубиле равнојезу*, Милош Ђурић ће Винавера исправно назвати надчиталац. У значењу те речи се може одгонетати и замисао Винаверове критике која почива на три апстрактна алата, три сфере преко којих се текстовном ткању дела може прићи.<sup>56</sup> Слободна импресионистичка метода код Винавера бива постављена у одређене *мајемајичке* оквире од којих се по сили закономерности стваралачког чина не сме одступити (као што се, на пример, спољашњи приступ никада не може надредити иманентном сагледавању уметничког дела). Исто-времено, будући саткано од речи, дело подразумева језик и његову мелодију. Музика, односно звук, посматрају се као јако важан чинилац анализе језичког механизма преко кога се и остварује контакт са јединственим и аутентичним духом креације који лежи иза одређене језичке творевине. Коначно, да би надчиталац могао ступити у одају у којој се стваралачки

---

<sup>55</sup> *Исто*, 51–52.

<sup>56</sup> Видети: „Наши везови” (1951) у Станислав Винавер. *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио Павле Зорић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975, 314–321.

процес одвија и из ког дело настаје, он мора бити и *мистички* и мора се водити интуитивним путевима унутрашње логике.

У споју математике, музике и мистике, настаје Винаверова тотална критика као врхунски домет наше стваралачке критике прве половине 20. века. Винаверов критички поступак је описиван као: „контролисано обиље”, тражење мере јединства између рационалног и несвесног, спонтаности и будности. Винавер је свестан нужности левитације између једнако разорних крајности: „сунца социјалног конформизма и воде метафизике.”<sup>57</sup> Винаверов критички метод симултаног осветљавања дела из различитих углова, упоређиван је и са кубистичком сликом која се истовремено сагледава са свих страна. То је нелинеаран, нехронолошки приступ делу, где се тек у укупном збиру наизглед неповезаних фрагмената анализе, отвара приступ унутрашњем ткиву стваралачког процеса.<sup>58</sup> Из свега тога произлази Винаверово нарочито одушевљење делима која било стварају утисак свеопште симултаности (*Бурлеска јосјодина Перуна боја њрома* Растка Петровића), било трагају за новим звуком древне језичке матрице (стваралаштво Момчила Настасијевића).

И Лаза Костић и Станислав Винавер су дали готово јединствен одговор на једно од најважнијих питања у српској књижевној критици прве половине 20. века, на питање о стварности и фикцији. Као што Костић у „Одговору Светозару Марковићу” доследно остаје при ставу да чињенично искуство није мера и залог уметничког стварања, сличне идеје налазимо и у Винаверовом „Манифесту експресионистичке школе” (1920) (који бисмо једнако могли читати и као манифест стваралачке критике). Тако ће између осталог, Винавер ту навести пример како Шекспир узима елементе из природе и од њих гради засебан уметнички свет на темељу стваралачке логике који се даље развија по закону сопствене унутрашње динамике.

---

<sup>57</sup> Видети чланак „Икаров лет” (1939) у Станислав Винавер. *Критички радови Станислава Винавера*, 193.

<sup>58</sup> Видети: Павле Зорић. *Станислав Винавер као књижевни критичар*, 151; 160.

Или ће опет истаћи пример како је снага реализма у креативној вештини убеђивања да је свет који је приказан ствараносан, а не у доследном приказивању ствари какве у збиљи јесу. Односно, као јединствени одговор на питање „реалности у поезији” за ту двојицу критичара заноса и инспирације, открива се то да није важно да ли је свет књижевног дела и стварносно реалан, већ умеће стварања илузије реалног. А поврх читаве те запитаности о стварном и нестварном, критичари заноса и инспирације поставиће и сопствена неприкосновена и заправо *надстварносна* начела: интуитивну игру, идеју слободе и вечни „моменат осцилације између два екстрема”.<sup>59</sup> Отуд би захтеви такве критике сведочили о бескомпромисној верности музи и неуцењивости пред пролазним интересима недостојним чина стваралачке креације.

#### ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАНОВИЋ, Милан. *Критички радови Милана Бојдановића*. Приредио Вук Крњевић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1979.
- ВИДАКОВИЋ, Милош. „Писци и књије Јована Скерлића”. *Писци као критичари њре Првој светској рати*. Приредио Предраг Протић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1979, 488–490.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Критички радови Станислава Винавера*. Приредио Павле Зорић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Заноси и њркоси Лазе Косићића*. Приредио Миливој Ненин. Издавачки центар Матице српске: Нови Сад 2020.
- ГАЋИНОВИЋ, Владимир. „Милутин Ускоковић *Vitae fragmenta*”. *Писци као критичари њре Првој светској рати*. Приредио Предраг Протић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1979, 470–471.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. *Критички радови Велибора Глијорића*. Приредила Хатица Крњевић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1983.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*. Sezam Book: Београд 2007.

---

<sup>59</sup> „Манифест експресионистичке школе” у Станислав Винавер. *Критички радови Станислава Винавера*, 45–46.

- ЗОРИЋ, Павле. *Сћанислав Винавер као књижевни критичар*. Институт за књижевност и уметност: Београд 1976.
- ЈЕРЕМИЋ, Драган. „Исидора Секулић есејиста”. *Књижевна критика*. Приредио Предраг Палавестра. Нолит: Београд 1966, 389–301.
- КАШАНИН, Милан. „Три књижевна нараштаја”. *Писци као критичари њосле Првој свејској рајиа*. Приредио Марко Недић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975, 373–377.
- КОСТИЋ, Лаза. „Одговор Светозару Марковићу на његов чланак ‘Реалност у поезији’”. *Матица*. Год. XXX бр. 18. 1870, 422–426.
- КОСТИЋ, Лаза. „Живи палимпсести”. *Летњојис Матице српске*. Год. LI бр. 129. 1882, 86–106.
- КОСТИЋ, Лаза. *Оілеги*. Београд: Нолит 1965.
- КОСТИЋ, Лаза. *О Змају*. Приредио Драгиша Живковић. Матица српска: Нови Сад 1989.
- КОСТИЋ, Лаза. *О књижевностии. Мемоари*. Матица српска: Нови Сад 1991.
- ЛАЗАРЕВИЋ, Бранко. *Критички радови Бранка Лазаревића*. Приредио Душан Пувачић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975.
- МАТОВИЋ, Весна. „Критичка одбрана српског песничког модернизма: (1900–1914)”. 24. *Научни састјанак славистија у Вукове дане. Почеци и развој модерне српске лирике 2*. Међународни славистички центар: Београд 1995, 101–109.
- МАТОВИЋ, Весна. „Национално у програмским текстовима српске модерне”. 34. *Научни састјанак славистија у Вукове дане. Развој нове српске књижевностии. Српска књижевност и култура у Европи њоком 19. и 20. века. Српска књижевност и стиране књижевностии у светилу комјаративистичких истираживања. Слика друјих култура у српској књижевностии 19. и 20. века. 2*. Међународни славистички центар: Београд 2005, 269–278.
- МИТРИНОВИЋ, Димитрије. „Естетичке контемплације”. <<https://www.rastko.rs/filosofija/delo/16030>> 11. 12. 2022.
- НЕДИЋ, Марко (прир). *Писци као критичари њосле Првој свејској рајиа*. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1975.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг (прир). *Књижевна критика*. Нолит: Београд 1966.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Доіма и ућојија Димитрија Митриновића: њочеци српске књижевне авангарде*. Слово љубве: Београд 1977.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Критика и авангарда у модерној српској књижевностии*. Просвета: Београд 1979.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Истјорија модерне српске књижевностии: злайно доба 1892–1918*. СКЗ: Београд 1986.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Истјорија српске књижевне критике 1768–2007*. Матица српска: Нови Сад 2008.

- ПЕТРОВ, Александар. „Књижевни и часописни манифести”. *Манифести у српској књижевности 20. века*. Институт за књижевност и уметност: Београд 2022, 29–53.
- ПРОТИЋ, Предраг. (прир). *Писци као критичари пре Првој светској ратној*. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1979.
- РИСТИЋ, Марко. *Критички радови Марка Ристића*. Приредила Ханифа Капицић Османагић. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1987.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. *Сайуџници. Писма из Норвешке*. Матица српска: Нови Сад 1961.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. *Критички радови Исидоре Секулић*. Приредио Славко Леовац. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1977.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Писци и књије 4*. Нова штампарија „Давидовић”: Београд 1909.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Критички радови Јована Скерлића*. Приредио Предраг Палавистра. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1977.
- ТЕШИЋ, Гојко (прир). *Авангардни писци као критичари*. Институт за књижевност и уметност / Матица српска: Београд / Нови Сад 1994.