

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милан Д. Алексић

БОГДАН ПОПОВИЋ И СРПСКА
КЊИЖЕВНОСТ

докторска дисертација

Београд, 2013

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Milan D. Aleksic

**BOGDAN POPOVIC AND SERBIAN
LITERATURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013

Ментор: проф. др Радивоје Микић, редовни професор, Универзитет
у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

Богдан Поповић и српска књижевност

Резиме

Докторска дисертација *Боџдан Попоџовић и српска књижевност* прецизира вредности и значај Поповићевог доприноса српској науци о књижевности. Циљ постављен пред истраживање подразумевао је објективно сагледавање свих поставки Поповићевог приступа проучавању књижевности, његовог конкретног критичког рада везаног за српску књижевност, као и одређивање вредности његовог укупног рада на проучавању српске књижевности.

У раду је указано на важност Поповићевог књижевнотеоријског система, као и на традицију из које се он развија. Велика пажња посвећена је анализи Поповићевог естетичког система, као и његовој тежњи за достизањем прецизно дефинисаног мерила за одређивање вредности књижевних дела. Ограничења у пољу истраживања била су везанасамо за књижевнокритички део Поповићевог опуса, будући да његове анализе нису биле ограничене само на српску књижевности, већ су обухватале много шири опсег, а у исто време, Поповићева критичарска пракса није била ограничена само на књижевност, већ је обухватала и друге уметности. Поповићеве улоге, посредно важне за српску књижевност – уреднички рад у *Српском књижевном гласнику*, као и антологичарски рад, односно стварање *Антилопије новије српске лирике*, биле су предмет анализе у посебним поглављима.

Резултати истраживања успостављају целовит поглед на рад Богдана Поповића и прецизирају његове заслуге и допринос развоју српске науке о књижевности. Поповићево место у оквирима српске науке о књижевности, као проучаваоца који је заокружио прелазак на унутрашњи приступ у проучавању књижевности и тиме означио нову фазу у развоју српске науке о књижевности, након овог истраживања, прецизније је одређено.

Важност рада Богдана Поповића на проучавању српске књижевности превазилази питање заслуга за српску науку о књижевности, будући да је својим практичним деловањем, као уредник књижевног часописа и антологичар, оставио неизбрисив траг у српској књижевности.

Кључне речи: Богдан Поповић, српска књижевност, теорија књижевности, књижевна критика, *Српски књижевни гласник*, *Антологија новије српске лирике*, естетика

Научна област: НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Ужа научна област: СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Bogdan Popovic and Serbian Literature

Summary

Doctoral dissertation *Bogdan Popovic and Serbian literature* specifies the value and importance of Popovic's contribution to Serbian literary scholarship. The goal set before the study involved a fair consideration of all details of Popovic's approach to the study of literature, his particular critical work in the field of Serbian literature, as well as determining the overall value of his contribution to the research of Serbian literature.

The paper points to the importance of Popovic's literary-theoretical system, as well as the tradition from which it was developed. Great attention was paid to the analysis of Popovic's aesthetic system, and his efforts to attain precisely defined criteria for determining the value of literary works. Limitation on the scope of the study was only related to Popovic's works of literary criticism, since his analysis was not limited to the Serbian literature, but included a much wider range, and at the same time, Popovic critic's practice was not limited to literature, but also included other arts. Popovic's contribution, indirectly relevant to the Serbian literature, his editorial work in the Serbian Literary Herald, and work on Anthology of Modern Serbian Lyric, were analysed in separate sections.

Research results establish a comprehensive view of the work of Bogdan Popovic and identify his merits and contribution to the development of Serbian literary scholarship. Popovic's place within the tradition of Serbian literary scholarship, as scholar who completed transition from the extrinsic approach to the study of literature to the intrinsic study of literature and thus marked a new stage in the development of the Serbian literary scholarship, is more precisely defined after this study.

The importance of Bogdan Popovic's study of Serbian literature goes beyond the question of merit for Serbian literary scholarship, since his practical work, as the editor of the literary magazine and anthologist, has left an indelible mark in Serbian literature.

Keywords: Bogdan Popovic, Serbian literature, literary theory, literary criticism, Serbian Literary Herald, Anthology of Modern Serbian Lyric, aesthetics

Field: LITERARY SCHOLARSHIP

Subject: SERBIAN LITERATURE

Садржај

Увод	1
Теоретичар књижевности	12
Природа и функција књижевности	24
О васпитању укуса	32
Метода реда-по-ред	36
Еволуционизам	59
Метода упоредног проучавања књижевности	68
Естетичар	73
Терминолошка напомена – позитивизам или емпиризам	79
Поповићев естетички систем	88
Естетички радови у првој фази – начела.....	100
Античко наслеђе.....	100
Књижевни укус	105
Емоционална основа уметности	117
Естетички радови у другој фази – физиолошко дефинисање лепог	122
Прве дефиниције	122
Естетичка синтеза – Теорија о „лепом“ и теорија уметничког дела... ..	131
Књижевни критичар	166
Критички радови до Првог светског рата	166
Поповићев критички радови након Првог светског рата	206
Позни критички радови	228
Уредник <i>Српског књижевног гласника</i>	233
Програм <i>Српског књижевног гласника</i>	247
Програм Нове серије <i>Српског књижевног гласника</i>	262
Уреднички рад Богдана Поповића.....	272

Српска књижевност	273
Преводи.....	284
Књижевна критика.....	294
Уметничка критика.....	303
Заслуге уредника	304
Антологичар	310
Поповићев <i>Предговор</i>	312
Место <i>Антологије</i> у српској књижевности.....	358
Закључак	361
Литература.....	370

Увод

Тема докторске дисертације *Богдан Поповић и српска књижевност* формулисана је довољно широко како би истраживање могло да обухвати све делатности великог српског књижевног теоретичара и критичара које имају важности за проучавање српске књижевности. Са друге стране, тема је поставила и јасне границе пољу изучавања јер, својим усредсређивањем на заслуге за српску књижевност, не обухвата Поповићев опус у целини будући да је он знатним делом посвећен и проучавању страних књижевности, на првом месту француске, потом енглеске, немачке, италијанске и америчке књижевности, као и уметничкој критици јер је Поповић писао и о ликовној уметности, примењеној уметности, музици, глуми и позоришту.

Циљ постављен пред истраживање подразумевао је објективно сагледавање свих поставки Поповићевог приступа проучавању књижевности, његовог конкретног критичког рада везаног за српску књижевност, као и одређивање вредности његовог укупног рада на проучавању српске књижевности. Поповићево проучавање српске књижевности има огроман значај за српску науку о књижевности, али исто тако је веома важно и за саму српску књижевност, као и српску културу у целини. Богдан Поповић је, уз Љубомира Недића, направио кључни заокрет у српској науци о књижевности одабравши унутрашњи приступ проучавању књижевности. Иако је Недићева критичка књига *Из новије српске лирике* 1893. године заправо означила одбацивање спољашњег приступа и позитивизма у српској књижевној критици, Богдан Поповић је иманентни приступ учврстио теоријским формулисањем аналитичке методе за проучавање књижевности, обраћањем велике пажње питању књижевног укуса као и својим критичким анализама којима је, за разлику од Недићевог приступа, ослоњеног на дедукцију и утврђивање основне

карактеристике ствараоца, показао могућности детаљне анализе књижевног дела.

У Поповићеве заслуге које имају значај за српску културу у целини неизоставно је укључено уређивање *Српског књижевног гласника*, књижевног часописа који је остао без премца у читавом двадесетом веку у српској књижевности, не само због свог утицаја задобијеног учвршћивањем положаја књижевне критике, већ и због укупне вредности књижевних дела која су у њему први пут објављена. Састављање *Антилоџије новије српске лирике*, прве модерне антологије у српској књижевности такође има велику важност за читаву српску културу. *Антилоџија новије српске лирике* вероватно је најпознатије дело Богдана Поповића. По својим особинама јединствена у српској књижевности, *Антилоџија* је објављена 1911. године, а након тога је имала више од двадесет издања током протеклих стотину година. Посебно место у историји српске књижевности ова књига је заузела не само због везаности за одређени историјски контекст, већ и због чињенице да се нарочитим композиционим решењем њена целина може посматрати као уметничко дело за себе.

Поповићев педагошки рад као професора Универзитета у Београду мора се поменути у набрајању делатности којима је задужио српску културу, као и неколико мање познатих Поповићевих улога, везаних за националну политику. Наиме Поповић је, као један од оснивача *Српског књижевног гласника*, иступио као опозиција последњем краљу из династије Обреновића, а након смене владарских династија политички циљеви *Гласника* били су и даље усмерени на јачање националне културе, али након преврата 1903. године више није било потребе за сукобљавањем са државним врхом. Политички ставови оснивача *Гласника* били су везани за стратешки заокрет према западноевропским силама због опасности од надирућег германства, а они су постављени у основе спољне политике Србије након смене династија. Друго Поповићево ступање на политички терен такође је везано за питање националне политике и одвијало се за време Првог светског рата када га је Влада Србије послала у Лондон да помогне у постизању договора са Југословенским одбором. По завршетку рата

неко време је био постављен за члана историјско-етнографске секције при српској делегацији на Мировној конференцији у Версају 1919. године.

Поповићево дело је у свом времену бивало или некритички хваљено или радикално оспоравано без иједног покушаја објективног сагледавања неспорних вредности и указивања на недостатке. У међуратном периоду су гласови оштрих оспоравача Поповићевог дела били многобројнији, те је код млађе генерације био формиран општи став о његовом раду као проучаваоца књижевности чије време није само прошло, него није ни постојало. Радови Поповићевих савременика који су могли да посведоче о суштини приступа и његовој вредности, у значајној мери су се свели на биографске студије које су се, при томе, сувише касно појавиле (Слободана Јовановића у Канади 1962. године, а Бранка Лазаревића тек 1975. године иако је била написана још пре Другог светског рата), те нису имале прилику да значајније измене поглед на Поповићево дело.

Тек након Другог светског рата учињени су први кораци ка аналитичкој валоризацији целине Поповићевог опуса, међутим, један број проучавалаца приступао је анализи Поповићевих радова са теоријских позиција које су битно ограничавале домете самог истраживања. Зоран Гавриловић је тако први процењивао вредности Поповићевог доприноса српској науци о књижевности, али тачност његових увида умањило је присуство марксизма као наметнуте идеологије која је целину Гавриловићеве анализе пресудно усмерила ка посматрању Поповића у вези са његовом средином и развојем друштвених класа. Али, осим овог начелног недостатка, наметнутог временом, Гавриловићеви налази били су усмерени на откривање неспорних књижевнотеоријских поставки Поповићевог система, те оно што је било заиста неопростиво, за разлику од прилагођавања методе идеологији времена, било је свођење оквира анализе само на почетни део Поповићевог опуса чиме радови писани након Балканских ратова уопште нису били узети у обзир. На тај начин је прва могућност сагледавања целине Поповићевог опуса пропуштена. Истина, један део тог опуса није био још објављен у време када је Гавриловић писао своју студију, али ни он ту анализу није проширио када ју је, унеколико измењену, објавио двадесетак година касније. Драган М. Јеремић је први имао

прилику да анализира Поповићеве естетичке радове и његова анализа је постала полазна основа за истраживање Поповићеве естетике, као и књижевнотеоријских ставова. Али, Јеремић је поставио и основу за веома необичну појаву која ће обележити велики број послератних приступа Поповићевом делу, оличену у неприкладном писању којим се декларативно показивала разлика у односу на поетичка схватања аутора чије се дело проучава. Још у међуратном времену су неки од авангардиста, условљени начином полемисања и памфлетским писањем, користили већи број неприкладних метафора за Богдана Поповића. Први је то учинио Станислав Винавер довођењем у везу Поповића и пророчиште у Делфима, али и он, у ствари, само следећи тон полемике Лазе Костића и Богдана Поповића око превода Шекспировог *Хамлета*. Костић се, у ствари, налази на почетку линије сликовитог и подругливог писања¹ о Поповићу које је преузео Винавер,² за њим и многи други авангардисти, али и каснији проучаваоци, што је поступку дало неочекивани значај. Ако нас не може зачудити Костићев поступак јер је коришћен током полемике, нити Винаверов нити сви други видови оваквог писања у међуратном периоду, зачудиће нас употреба таквог поступка од стране Јеремића³ који претендује да успостави меродавну и објективну оцену о делу једног књижевног теоретичара и критичара. На исти начин је о Поповићу писао и Милан Кашанин⁴ свдећи домете своје анализе, као и Јеремић, на једнострану и пристрасну оцену. Монографија Фрање Грчевића, настала из докторске дисертације о Поповићевом делу, прва је анализа која је обухватила целину Поповићевог опуса, али је такође садржала неприкладно писање о Поповићевом научном делу. Последњи пример продужавања ове линије имамо у Палавестриној *Историји српске књижевне критике* у којој аутор инсистира на умножавању неприкладних назива за Богдана Поповића и понавља

¹ Костић пише да је Поповић: отац модерне српске критике, маг, апостол, пророк, духовни отац. Видети: Лаза Костић: „Око Ромеа и Јулије“, *Летопис Матице српске*, 1907, књ. 243. и 244.

² Винавер ће Поповића након Другог светског рата назвати *првосвешћеником доброг укуса* у књизи о Лази Костићу. Видети: Станислав Винавер: „Заноси и пркоси Лазе Костића“, Форум, Нови Сад, 1963, стр. 540.

³ Јеремић користи следеће метафоре говорећи о Поповићу: божанство (V, 416), аристократски грађанин – краљ на престолу српске критике и естетике (V, 421), врховни жрец српске грађанске културе (V, 423), естетичко божанство (V, 450).

⁴ Милан Кашанин: „Судбине и људи“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 191–192.

метафоре најразличитијег опсега значења (врховни судија, првосвештеник, патријарх, ајатолах).⁵ Будући да је поглавље о Поповићу у *Историји српске књижевне критике* поновљено и узето из старије Палавестрине књиге *Историја модерне српске књижевности – Златно доба (1892–1918)*, сасвим је јасно истрајавање на коришћењу таквих назива, али остаје нејасно због чега је присутна толика субјективност. Поменути аутори, посматрано независно од неприкладности израза којима су се служили, су тежили што сведенијем синтетичком погледу који ће свести различите сфере Поповићевих интересовања и деловања на једну основну карактеристику по којој ће се одредити укупна вредност његовог рада. Најмање пажње је посвећено детаљној анализи Поповићевих студија и огледа, која би била лишена пристрасности различитог типа, од Јеремићеве претпоставке да естетички списи, штампани из заоставштине, морају бити универзално актуелни да би им се признала вредност, касније злоупотребљене код Грчевића који је вулгарно настојао да осавремени и исправи (!) Поповићева начела, све до *Историје српске књижевне критике* Предрага Палавестре у којој је мање простора посвећено Богдану Поповићу него неким ауторовим савременицима. Ипак, иако су у проучавању Поповићевог рада и у другој половини двадесетог века доминирале негативности и пристрасност, оне нису биле једини погледи на дело великог српског књижевног теоретичара и критичара, већ је било и проучавалаца који су скрупулозно прибегавали анализи Поповићевих радова. Почевши од седамдесетих година, Поповићево дело било је предмет разматрања друге линије проучавалаца који су објективније приступали проучавању значаја Поповићевог рада. У радовима Драгише Живковића, Ива Тартаље, Јована Деретића, Милана Радуловића, Петра Милосављевића, Радивоја Микића и Гојка Тешића појављују се прецизна одређења Поповићевих доприноса или недостатака. Радови поменутих аутора били су најчешће посвећени специфичним темама у оквиру Поповићевог опуса (поетика за Драгишу Живковића, професорски рад за Ива Тартаљу, естетика за Милана Радуловића, књижевнотеоријски систем за Петра Милосављевића, критичка метода за Радивоја Микића, однос према авангарди за Гојка Тешића)

⁵ Видети: Предраг Палавестра: „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“, том I, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 114, 117, 131.

и, због тога усмерени на одређени део Поповићевог опуса, и нису анализирали целину његовог рада. Са друге стране имамо поглед Јована Деретића у *Историји српске књижевности*, усмерен на целину Поповићевог дела, у највећој мери објективан, али са високим степеном синтетичности будући пресудно одређен природом књижевноисторијског рада.

Имајући у виду традицију проучавања Поповићевог дела у другој половини двадесетог века од послератних анализа обележених траговима марксистичке мисли до савремених погледа којима се Поповићеви радови доводе у блиску везу са другим сферама културе, или се прецизно утврђују вредности његових књижевнотеоријских ставова и књижевнокритичких оцена, постављеној теми смо предодредили начелно објективну и непристрасну позицију зато што се о Богдану Поповићу писало на многе начине, најчешће са претеривањем било у хваљењу или у оспоравању, а најмање се о њему писало објективно. Због тога смо анализом спроведеном у овој дисертацији хтели смо да укажемо на могућност непристрасног одређења вредности Поповићевог дела за српску науку о књижевности као и за српску књижевност. Намера нам је била да избегнемо тачку гледишта која би априорно видела Поповићев приступ као актуелан у данашњем времену, али и ону која би са ниподаштавањем претпостављала да је то дело без икакве вредности, будући да припада историји и традицији. Укључивањем свих релевантних Поповићевих радова хтели смо да коначну оцену формирамо на основу свеобухватне анализе и узимајући у обзир све Поповићеве делатности: књижевнотеоријску и естетичку, књижевнокритичку, уредничку и антологичарску, како бисмо указали на кључни допринос заснивању херменеутичког проучавања у српској науци о књижевности.

При изради дисертације као основни извор грађе послужило нам је издање Поповићевих *Сабраних дела* објављено тек на преласку двадесетог у двадесет први век (2000/2001) јер је оно окупило све Поповићеве радове и показало прави обим његовог опуса. Окупљени у *Сабраним делима*, радови су распоређени у укупно шест томова и њихов обим је за сва времена обесмислио честу примедбу о малом броју радова и невеликом опусу постављану од стране Поповићевих савременика, али и каснијих проучавалаца. Оригиналним

издањима смо се такође служили поредећи верзије радова настале прерадама при поновним објављивањима, али главни ослонац су представљала *Сабрана дела* јер је приличан број Поповићевих радова штампан тек у њима.

Поповићеви огледи са темама из српске књижевности обухваћени су у потпуности нашом анализом, те је први том *Сабраних дела* под насловом *Огледи из српске књижевности* био коришћен у целини као основа истраживања. Исто тако, Поповићеви књижевнотеоријски радови, као и естетички радови из четвртог тома под насловом *Књижевна теорија и естетика* били су у потпуности укључени у анализу. *Антологија новије српске лирике* из петог тома *Сабраних дела* такође је укључена у целости у наше истраживање, док су остали томови *Сабраних дела* само делимично били предмет наше анализе. Знатан део другог тома под насловом *Огледи о стираним тисцима*, проблемски везаним за стране књижевности, такође смо укључили у анализу иако, по својој природи, огледи садржани у овој књизи не одговарају нашој теми. Међутим, ти огледи, будући да су нераскидиви део Поповићевог књижевнокритичког опуса, представљају показатељ успостављања и усавршавања критичке методе за проучавање књижевности и стога су анализирани са циљем да покажу генезу аналитичке методологије независно од њихове конкретне тематике. На исти начин су, једним делом, укључени огледи и студије из трећег тома *Сабраних дела* под насловом *О уметности и стилу* који су директно повезани са српском књижевношћу или имају важности за проучавање књижевнотеоријских и естетичких питања, као што су радови о Мештровићевим уметничким делима, критика сликарских изложби *У славу једних и других* или студија о црначкој пластици. Поповићеви стилистички радови који су такође укључени у овај том остали су изван наше анализе будући да су више усмерени на језичку проблематику. Шести том *Сабраних дела* под насловом *Листићи и други чланци* остао је изван оквира наше анализе јер се састоји од чланака које је Поповић објављивао у позној фази свог стварања и њих смо се само успутно и у ретким приликама дотицали. Они имају највише значаја за оцртавање фигуре моралисте и показују Поповићеве етичке ставове који нису директно везани за књижевност.

Поред Поповићевих *Сабраних дела*, незаобилазни извор грађе за рад на дисертацији, све време је био *Српски књижевни гласник*, нарочито при утврђивању Поповићевих уредничких заслуга, али и у другим приликама које су захтевале постављање рада и ауторовог погледа у историјски контекст. Наша пажња нужно је била усредсређена на године у којима је Богдан Поповић био уредник часописа, док смо улоге других уредника узимали у обзир изузетно и успутно. Поглавље о уредничком раду Богдана Поповића очекивано је имало највећи ослонац у грађи из *Српског књижевног гласника*, али и у другим поглављима смо се користили *Гласниковим* свескама пошто је велики број Поповићевих радова и писан наменски за овај књижевни часопис. Такође, уреднички рад повлачио је са собом и писање многих пропратних и пригодних текстова у часопису, од којих су многи, до данас неразјашњеног порекла, односно неутврђеног ауторства, те смо користили само непобитно утврђене Поповићеве уредничке белешке, и то, наравно, оне које су имале важности за анализу његовог рада на проучавању српске књижевности, док су друге остале изван граница наше анализе.

Композицију рада смо прилагодили опсегу који је Поповићев рад на проучавању књижевности имао, односно у сваком од поглавља смо обрађивали једно поље његовог деловања. Постављени правац истраживања водио нас је најпре у анализу Поповићевих књижевнотеоријских радова. Намера нам је била да представимо формирање његовог књижевнотеоријског система постављеног у основу приступа. Будући да је Поповићев приступ почивао на одабиру естетичког мерила за процењивање вредности књижевних дела, естетички ставови су, такође, морали да буду укључени у почетни део рада. Првобитна намера нам је била да Поповићеву естетику укључимо као потпоглавље одељка о књижевнотеоријском раду, али смо се ипак одлучили да анализу естетичких радова поставимо у посебно поглавље. Разлози, наравно, постоје за оба могућа решења, међутим, за нашу одлуку превагнула је чињеница да је Поповићева естетика, у времену које је непосредно претходило избијању Балканских ратова и Првог светског рата, прерасла улогу помоћне дисциплине за науку о књижевности и од ње се дистанцирала. Због тога је, заправо, Поповићева естетичка мисао делом саставни део његовог књижевнотеоријског система, али

једним делом из њега излази пружајући се према општијој естетичкој теорији. На такву природу Поповићеве естетике смо желели да укажемо изабраним композиционим решењем. Представљањем теоријске основе Поповићевог рада испуњен је предуслов за анализу његовог књижевнокритичког рада који смо извршили у трећем поглављу. Конкретне анализе књижевних дела посматране су у односу на прокламована књижевнотеоријска начела и естетичка мерила са циљем да се утврди природа критичке методе, поступка анализе и остајање у оквирима постављене методологије.

Четврто поглавље посвећено је Поповићевом уредничком раду у *Српском књижевном гласнику*. Намера нам је да покажемо стварне заслуге Богдана Поповића у пословима оснивања најбољег српског књижевног часописа, затим тачне заслуге као уредника које се оличавају у избору организације и композиције часописа, затим одабира сарадника, откривање и подржавање младих и непознатих аутора. Посебно је било важно нагласити историјске околности везане за настанак часописа, али и за његово поновно покретање након Првог светског рата, као и најспорније Поповићево деловање против дела младе послератне генерације непосредно по повлачењу са уредничке функције. Такође, делимично смо поставили у оквире истраживања питање преводне књижевности, будући нераскидиво везано за природу књижевног часописа, као и питање уметничке критике којој је Богдан Поповић посвећивао знатну пажњу и на чијем је развоју стално инсистирао апелујући на младе уметнике да се позабаве и писањем о уметничким делима јер имају предност у виду техничког знања у односу на неуметнике.

У поглављу о Поповићевим уредничким заслугама је долазило до повременог преклапања теме са проблематиком претходних поглавља будући да је Поповић своје кључне радове објављивао у *Гласнику*, али смо велики труд уложили да та преклапања буду минимална, те да се у ситуацијама када се у различитим поглављима анализира исти рад, пажња усмерава само на оне аспекте релевантне за одређено поглавље. Тако смо у поглављу о књижевнокритичким радовима, анализирајући радове којима се сукобио са авангардистима, на првом месту испитивали коришћену критичку методу, мотивацију за сукобљавање са младима и теоријску основу Поповићевих

замерки, док смо у поглављу о уредничким заслугама већу пажњу посветили историјским и књижевноисторијским околностима сукоба, као и његовим последицама.

Последње поглавље посвећено је анализи Поповићевог антологичарског рада, односно приређивању *Антиолоије новије српске лирике*. Анализу смо у овом поглављу фокусирали на Поповићев предговор у којем је врло прецизно изнео своја антологичарска начела и на рецепцију његових схватања током стотину година постојања ове књиге. Одлучили смо се за овакав корак јер је о Поповићевој *Антиолоији* писано много више у односу на његове друге радове и она је, несумњиво, његово најпознатије дело, а представљањем замерки које су јој упућиване током времена, желели смо да илуструјемо нашу почетну тезу која нас је и водила у овом раду: да је Поповићевом делу много пута приступано без пажљивог читања, управо оног за које се сам залагао.

Унутар сваког поглавља смо се држали хронолошког принципа да бисмо указали на развој, најпре, књижевнотеоријских и естетичких ставова, а затим и на примену истих у конкретним критичким радовима. Излагање у хронолошком следу нужно је било и у поглављу о уредничкој функцији Богдана Поповића, будући да је то поглавље и најближе књижевноисторијском начину излагања и тиче се конкретних догађања у књижевном животу једног времена. Ни последње поглавље, иако то може изгледати парадоксално, будући да је везано за анализу Поповићевих антологичарских начела, није лишено хронологије. Она је присутна у другом делу анализе посвећеном рецепцији Поповићеве књиге. Наиме, уз анализу сваког од посебних теоријских питања покренутих у Поповићевом предговору, трудили смо се да паралелно покажемо и реакције проучавалаца од прве критике до нашег времена, те је отуда направљена комбинација проблемског и хронолошког приступа.

Постављањем оваквог опсега истраживања нека од питања, не без важности, остала су изван нашег фокуса, али интересовања проучавалаца какав је био Богдан Поповић не могу се лако свести на једну тему и, стога, бисмо били у опасности да наше истраживање учинимо сувише хетерогеним и прешироким, ако бисмо инсистирали на укључивању свих сегмената Поповићевог опуса. Наша намера је била да Поповићеве радове подробно

анализирамо и да, без икакве пристрасности, толико карактеристичне за писање о његовим радовима, утврдимо заслуге и вредности које Поповићево дело има за српску науку о књижевности. Метода коју смо користили почива на уверењу да је полазиште анализе везано за дела, а увиђање особености једног приступа проучавању за конкретан историјски контекст, те да се сваки резултат истраживања мора аргументовати, а уопштавања без упоришта у детаљној анализи избећи.

Теоретичар књижевности

Рад Богдана Поповића у оквирима српске науке о књижевности директно се надовезује на дело Љубомира Недића, те нам се Поповић указује као настављач и баштаник Недићевих идеја. Степен сличности и сагласја њихових погледа на проучавање књижевности је веома велик и представља редак пример емпатије која није спутала или потпуно зауставила развитак научног система млађег научника. Богдан Поповић није имао таквог настављача јер је његов најбољи ученик, Јован Скерлић, заступао потпуно супротна схватања у науци о књижевности, и то не само када је реч о питању приступа проучавању књижевности као пресудном питању, него и када су у питању темперамент и склоности. Богдан Поповић је, на пример, првенствено био књижевни теоретичар и критичар, за разлику од Скерлића који је био књижевни критичар и историчар књижевности.

Љубомир Недић је Поповићу предавао филозофију, психологију и логику на Великој школи⁶ и много пута до сада су истицане Недићеве заслуге за Поповићев одабир приступа проучавању књижевности, а међу заслугама налази се и често навођено усмеравање ка енглеској књижевности и науци што никада није аргументовано другачије него преко биографских података. Међутим, ближи и пажљивији поглед доводи у питање непобитност тврдње да се Поповић од самог почетка угледао на свог професора са Велике школе. Иако Недићево првенство у књижевној критици заиста изгледа неприкосновено због тога што су Поповићев главни радови објављени након Недићевих, многи од њих и након Недићеве смрти, оно није апсолутно. Најпознатији пример случајних подударности интересовања представљају огледи о укусу обојице аутора, настали у истом тренутку и довољно другачији да се не може говорити о класично схваћеном утицају. Поповићев оглед се у том случају појавио пре

⁶ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 45; Коста Милутиновић: „Портрети и есеји“, Агенција „Мир“, Матица српска, Нови Сад, 1994, 187.

Недићевог (чија незавршеност је директна последица објављивања Поповићевог рада). Сложеност схватања односа Недићевог и Поповићевог приступа проучавању књижевности показују и други примери. Млађи проучавалац, наиме, својим првим радовима је предњачио неколико година у односу на старијег, а у тим радовима је показао нека од начелних опредељења за проучавање књижевности. У радовима *Једна Морейшова комедија* и *Савремени роман и Шпилхајен* објављеним у листу *Ошацибина* 1887. године, дакле шест године пре Недићеве прве књиге критичких огледа, Поповић користи унутрашњи приступ у проучавању књижевности постављајући књижевно дело за једини предмет критичке анализе и остављајући изван свог видокруга све појединости које се налазе изван дела. Затим, у овим радовима Поповић је почео да наводи теоријске основе својих критичких судова и тиме је поставио основе свом књижевнотеоријском систему. Поповић нам је у овим радовима дао и довољно доказа за тврдњу да естетику види као помоћну дисциплину у проучавању књижевности чији је задатак да одреди естетичко мерило за вредновање књижевних дела. У првом објављеном огледу приметна је, истина, већа ослоњеност на наслеђе класичне поетике у трагању за естетичким мерилем,⁷ али већ други објављени рад, оглед о Шпилхагеновом роману, показао је теоријски став усмерен барем подједнако према модерним приступима колико и према старим. Разматрајући развој романа као књижевне врсте, Поповић је отворио неколико теоријских питања којима се касније у току свог рада на проучавању књижевности често враћао. Најпре, проматрајући развијање романа поменуо је питање прогреса (еволуције) у књижевности јер је указао на то да се техника приповедања усавршава временом и повезао је ту чињеницу и са развојем природних наука у деветнаестом веку⁸ и јачањем улоге разума која је била потиснута за време романтизма у корист маште и фантазије.

⁷ У одређивању вредности драмског дела Поповић се позивао на класичну естетику и поетику. Зато пише да стални типови комедијаша „у озбиљној драми кваре утисак и уде вероватноћи“ („Сабрана дела Богдана Поповића“, приредили Иво Тартаља и Предраг Палавестра, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000/2001, књ. II, стр. 2, у даљем цитирању наводићемо у загради римским бројем том *Сабраних дела*, а арапским страницу на којој се налази цитат), те помиње леп, симетричан и складан склоп комада, и уживање у делу које поштује правила поетике: „све је како треба“ (II, 5).

⁸ Научни мотив који се појављује у модерном роману јесте идеја да се мотивишу поступци јунака (узроци њихових покрета) да покаже шта се одвија у њиховим душама, па је од друштвеног романа настао и психолошки роман.

Напоследку, Поповић је анализу видео као једину методу која доводи до тачне оцене књижевног дела јер она једина може да пружи конкретне чињенице,⁹ а чињенице добијене научном анализом задобиле су статус идеала у епохи: „...Упорно и скоро немилосрдно (...) намеће се данас и у науци, и у животу, и у поезији, ова хладна реч: факта!“ (II, 11). Овим радовима Поповић је показао несумњиву самосталност у одабиру кључних поставки свог приступа проучавању књижевности. Нажалост, поменути радови остали су издвојени јер је Поповић следећих неколико година провео у Паризу на стручном усавршавању и током тих година једино је у наставцима објављивао студију о Бомаршеу која је, што се тиче методе и теоријске основе, представљала корак уназад.

Са друге стране, Љубомир Недић је прву књигу књижевних студија објавио 1893. године, заиста после првих Поповићевих књижевнокритичких радова, али пре свих критичких радова везаних за српску књижевност, као и првих књижевнотеоријских радова. Недић је у књизи својих огледа прецизно поставио књижевнотеоријску основу за проучавање књижевности која је почивала на одабиру унутрашњег приступа и јасном одбацивању позитивизма претходне критичке праксе оличеном у биографској методи Светислава Вуловића, затим је чврсто ослонио књижевну критику на естетику јер је питање лепог прогласио кључним за анализу књижевног дела. Но, као и Поповић у поменутиим првим радовима, Недић је велику важност посвећивао теорији књижевности, те је и удео ослањања на поетике, па и реторике код њега био велики. Посматрани у перспективи развоја српске науке о књижевности, Недићеве теоријски ставови су детаљније и прецизније засновани од оних у Поповићевим првим радовима без обзира на хронолошко првенство, те појава Недићеве књиге под насловом *Из новије српске лирике* (1893) означава прелаз са спољашњег на унутрашњи приступ у српској науци о књижевности. Недић је дефинисао књижевно дело као једини предмет проучавања књижевне критике и тиме је поставио основу унутрашњег

⁹ „Метода којом ћемо се у овом послу послужити, анализа је самога романа, којом ћемо у исто време доћи и до најтачније оцене самог дела“ (II, 17).

приступа проучавању књижевности.¹⁰ Он је, постављајући свој приступ проучавању књижевности, одбацио филолошку критику због њене застарелости, чиме је, према оцени савременика, отворио простор за нову школу у критици и одредио њен правац.¹¹ Међутим, поред одбацивања застареле филолошке методе која се дуго задржала у српској науци о књижевности као последица језичке реформе, морамо подвући да је истовремено одбацивање и импресионистичко-биографске методе Светислава Вуловића представљало наглашено удаљавање не од застарелог приступа, већ од приступа потпуно примереног времену у коме је позитивизам доминирао и у хуманистичким наукама. Недић је у последњој деценији деветнаестог века појам лепог поставио за мерило при оцењивању вредности књижевног дела чиме је у проучавању књижевности велику важност дао естетичким питањима. Проучаваоци су често у тумачењу филозофских основа Недићеве, али и Поповићеве естетике наглашавали несумњив утицај британског емпиризма.¹² Истицане су често, поред надовезивања на духовну традицију и директне везе са културом којој припада поменута филозофска струја. Биографски подаци обојице наших проучавалаца показују директне везе са Великом Британијом. Недић је тамо провео последњу годину студија, тема његовог доктората из логике била је везана за енглески језик са кога је превео роман *Векфилдски свештеник* Оливера Голдсмита на српски језик. Богдан Поповић, са друге стране, је био француски ђак, али и у његовом случају су заиста постојале многе везе са енглеском културом. Поменимо само његов боравак у Енглеској за време Првог светског рата и рад на државној пропаганди, затим предавања држана за време рата нашим ђацима који су студирали на енглеским универзитетима и енглески узор постављен пред њих, а посредно и пред читаву српску културу чланком *Шта Срби имају да науче од Енглеза*. Поменимо на

¹⁰ „Предмет Критике је готово књижевно дело, као такво, само за се, и независно од свега другог. (...) Критичар треба, дакле, да се држи једино дела, њега само да проучава, и њега само да цени.“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. II, прир. Владимир Торовић и Боривоје Недић, „Народна просвета“, Београд, 1932, стр. 9).

¹¹ „Нова школа критичара која се затим јавила, и која је имала као главне представнике Богдана Поповића и Јована Скерлића, није имала ничега заједничког са филолошком критиком. Она се, у главном, развијала у оном правцу који је Недић био обележио“ (Слободан Јовановић: „Из наше историје и књижевности“, Српска књижевна задруга, Београд, 1931, стр. 147).

¹² Иво Тартаља: „‘Човек у књизи’ Љубомира Недића“, у: „Студије и критике Љубомира Недића, пр. Иво Тартаља, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 8.

крају ове биографске белешке да је Поповић у белешкама *Из теорије књижевности* које су студенти објавили 1910. године, рекао да је енглески народ најобразованији и најкултурнији на свету,¹³ а зла судбина се постарала да и завршетак Поповићевог живота буде у вези са енглеском културом.¹⁴ Међутим, ни те биографске везе не морају бити пресудне нити ћемо се трудити као читава линија проучавалаца да повежемо преко директног утицаја Поповића са Недићем јер је питање усвајања теоријских погледа много сложеније и тешко се може свести на питање угледања на једног човека и његов приступ. Такође, ако бисмо хтели да пратимо појаву утицаја идеја британске филозофске традиције, морали бисмо да обратимо посебну пажњу на Алимпија Васиљевића јер је он у српској филозофији први направио заокрет од идеализма ка емпиризму.¹⁵ Васиљевић је у књизи *Психологија као наука* (1870) поставио проучавање психичких феномена на научне основе, повезао их је са физиолошким процесима, усвојио индуктивну методу и залагао се за постављање емпиријске основе естетичком проучавању.¹⁶ Као изворе своје књиге навео је *Психологију (The Senses and the intellect)* Александра Бена из 1864. године, као и филозофске огледе Херберта Спенсера и књигу *Душа*

¹³ Видети: IV, 302.

¹⁴ Милутин Миланковић је сведочио да Богдан Поповић није дозвољавао помисао о могућности савезничког бомбардовања Србије 1944. године сматрајући да Енглези то никада неће урадити својим савезницима: „Говорило се, а било је и разлога за то, да ће ускоро бомбардовати нашу варош. Када то саопштих Богдану, он одмахну руком и рече: `Немогућно! – Искључено! Као што знате, Први светски рат провео сам у Енглеској и упознао њен центлменски народ. Сваки Енглец зна добро да смо ускочили у овај рат да останемо верни нашим савезницима из Првог светског рата. Може ли се и замислити да ће Енглеска напасти на свог до гроба верног пријатеља обореног надмоћним непријатељом и раскрвављеног стотинама рана? Та зар енглески листови, кад ево већ три године, жигошу зверске нападе Немаца на незаштићене вароши, не спомињу, поред Варшаве и Амстердама, стално и Београд? Зар се може замислити да ће учинити својим пријатељима оно што Немци учинише својим противницима? Јавно мишљење Енглеске које бди над части своје нације неће дозволити да она буде упрљана таквим нечовечним делом.“ Како се десило управо оно што је Поповић сматрао немогућим, његов поглед на свет био је потпуно измењен и његова резигнација једини излаз је налазила у смрти. Миланковић пише о завршетку Поповићевог живота: „Посетих Богдана Поповића. Нађох га телесно и душевно изнуреног, бледог, тужног и резигнираног. Рече ми: `Не желим да живим у овом избезумљеном свету`. Покушах да га охрабрим разумним разлозима па и шалом, но он се не даде разуверити: `Избезумљен свет! Не желим, не тражим, не очекујем ништа од њега. Најбоље је умрети. Умрети што пре!` Жеља му се испунила.“ Видети: Милутин Миланковић: „Успомене, доживљаји и сазнања“, изабрана дела, књ. 7, редактор Слободан Рибникар, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 725–726.

¹⁵ Видети: Драган М. Јеремић: „Естетика код Срба“, САНУ, Београд, 1989, стр. 438.

¹⁶ „Ако је лепота општа суштина лепих ствари, онда откуд у тој једноликој суштини разлике? Но кад изађемо из те мрачне метафизичне дубраве на чисто поље факта...“ (Алимпије Васиљевић: „Психологија као наука“, Државна штампарија, Београд, 1870, стр. 151).

човека и животиња Вилхелма Вунта из 1863. године. И у каснијем објављеном уџбенику *Физиолошко-психолошки основи педагогике* Васиљевић се поново користио проучавањима Бена, Спенсера и Вунта.¹⁷ Васиљевић је око оригиналности приступа водио полемику са Миланом Кујунџићем.¹⁸ Непосредни повод било је објављивање Васиљевићеве књиге *Психологија као наука* и Кујунџићеве књиге *Крајњи преглед хармоније у свету* у којима су се обојица често позивали на радове Херберта Спенсера и Александра Бена што нам показује већ присутан утицај британске филозофије на српске хуманистичке науке у времену пре Недићевог и Поповићевог бављења науком. Међутим, за нашу анализу би пресудно важан био измењени приступ књижевnoj критици, а њега није било у овом случају. Алимпије Васиљевић је, и поред увида у савремену британску филозофију, у књижевnoj критици задржао приступ карактеристичан за вуковски правац, са позицијом више националном него књижевнотеоријском, у којој је филолошко мерило на значајном месту при доношењу вредносног суда.¹⁹ А у правцу модернизације књижевне критике биће усмерени тек приступи Љубомира Недића и Богдана Поповића.

Сличности између поменуте двојице српских теоретичара и критичара су многобројне, али недвосмислено је да се Поповићев књижевнотеоријски систем у целини развија паралелно са Недићевим, те да се у неким питањима надовезује, а у другим удаљава од њега. Исто тако је несумњиво да је Поповићев теоријски систем модернији од Недићевог, а удео у томе имају и животне судбине јер су се нека Поповићева схватања развијала у току живота, док код Недића, због временски кратког бављења књижевношћу у последњој деценији живота, немамо такав пример. Богдан Поповић је тако делио са Љубомиром Недићем став да је естетика научна дисциплина²⁰ која највише може да користи науци о књижевности јер су сматрали да је главни задатак

¹⁷ Видети: Алимпије Васиљевић: „Физиолошко-психолошки основи педагогике“, Државна штампарија, Београд, 1879.

¹⁸ Видети: Милан Кујунџић: „Кратки преглед хармоније у свету“, део други, државна штампарија, Београд, стр. XX–XXIX; Алимпије Васиљевић: „Критика“, Државна штампарија, Београд, 1873, стр. 7–15.

¹⁹ Видети: „Светозар Марковић и реални правац у књижевности“, ур. Предраг Протић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1987, стр. 103.

²⁰ Обојица се опредељују, сходно духу времена, за естетику као научну, а не филозофску, спекулативну дисциплину.

књижевне критике одговор на питање: шта је лепо у књижевном делу? Недићеви естетички ставови су потпуно везани за традиционалну естетику и поетику и нису се развијали за разлику од Поповићевих естетичких ставова који се прилагођавају новом времену и променама у схватању естетике као науке. Естетика је крајем XIX века јачала своју позицију као научна дисциплина удаљавајући се од спекулативности идеалистичке филозофије чиме се прилагођавала новом времену које је било наклоњено развиту и пуно поверења у науку. Назнаке новог доба и новог схватања можемо видети и код Љубомира Недића у начелном опредељењу за анализу као метод, али суштинско схватање естетичког мерила он је везао за наслеђе класичне поетике. У проучавању Недићевог дела Драган М. Јеремић је одбацио често помињање везе са логиком и поставио за основу емоционалистичку естетику.²¹ Недићево естетичко мерило за оцењивање књижевних дела било је везано за осећајност, односно, он је издвајао и изузетно је ценио искреност песника, под чиме је подразумевао проживљеност осећања о којима се пева: „Лепота им долази отуда што је, певајући их, и осећао оно што је у песму сложио. Без тога нема песме, ни песника“; „Само они први прави су и истински песници, којима оно што певају од срца иде и срцу говори“; „То није оно што од песме тражимо, која треба да говори срцу, не разуму“; „С ове, чисто естетичне стране, стил Милићевићев не само да није без мана, него је скроз неистинит, намештен, лажан.“²² Раздвајајући естетичку истину од стварне истине, Недић је дефинисао фикционалност књижевног дела и његову аутономност у односу на стварност, али је за кључну карактеристику поново поставио животност,²³ односно уверљивост која је директна последица квалитета уметничке обраде, а ова опет зависи од искренности. На тај начин, Недић је у основу проучавања поставио мерило пореклом из античке реторике која је видела искреност као механизам за успешније изношење аргумената у дебати. Цицерон је навео како је „потребно да говорник (или песник) претходно сам проживи та осећања, да

²¹ Драган М. Јеремић: „Критичар и естетски идеал“, „Графички завод“, Титоград, 1965, стр. 18.

²² Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига прва, „Народна просвета“, Београд, 1929, стр. 55, 65, 80; књига II, стр. 121.

²³ Видети: Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига II, „Народна просвета“, Београд, 1929, стр. 136.

се сам узбуди оним чиме хоће да изазове узбуђење код других“.²⁴ Исти став се појављује и у Хорацијевој поетици: „Да песме буду лепе није довољно, нек буду и љупке и нека душу слушаца поведу ма куд да крену. Као што човек са насмејаним се смеје тако са плачевним плаче. Ако хоћеш да плачем треба ти најпре да будеш тужан, тек тада ће ме несреће твоје дирнути.“²⁵ У белешкама са Поповићевих предавања које су објавили студенти 1910. године налазимо цитат Хорацијевог става о искрености и потреби заснивања књижевног дела на емоцији.²⁶ Квинтилијан у *Образовању говорника* наводи исто схватање: „Да бисмо изазивали емоције код других људи, битно је да ми сами те емоције осјетимо.“²⁷ Потом се оно појављује и код Псеудо-Лонгина: „Најснажнији међу говорницима (су) они који умију да узбуде нашу осећајност.“²⁸ Поменимо и став из класицистичке поетике Николе Боалоа који следи Хорацијев: „Треба да плачете, да бих и ја плак`о“,²⁹ и завршимо навођењем реторике Ђорђа Малетића која је била гимназијски уџбеник у српским гимназијама у деветнаестом веку: „На срце мора беседникъ дѣйствовати (...).“³⁰ Недићеве критичке оцене засноване су на мерилу директно узетом из реторичке традиције, односно традиције теорије књижевности, и те оцене почивају на искреној емоционалности, а незавршени радови нам показују да је Недићева теоријска мисао била усмерена ка формулисању стилистичке критике³¹ и трагању за рационалним објашњењем лепог у књижевности. Управо на том месту се рад Богдана Поповића надовезује на Недићев. Полазећи од истоветне основе, Поповић наставља Недићеву традицију емоционалистичке естетике.³²

²⁴ „Речник књижевних термина“, уредник Драгиша Живковић, Нолит, 1992, стр. 578.

²⁵ Квинт Хорације Флак: „Посланица Пизонима“, превод Љиљана Црепајац, у: Ернесто Граси: „Теорија о лепом у антици“, СКЗ, Београд, 1974, стр. 234.

²⁶ Видети: IV, 321.

²⁷ Марко Фабије Квинтилијан: „Образовање говорника“, превео Петар Пејчиновић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1985, стр. 194.

²⁸ Псеудо-Лонгин: „О узвишеном“, у: „Теоријска мисао о књижевности“, пр. Петар Милосављевић, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 67.

²⁹ Слободан Витановић: „Поетика Николе Боалоа и француски класицизам“, Српска књижевна задруга, Београд, 1971, стр. 268.

³⁰ Ђорђе Малетић: „Риторика“, део први, у правителственој Књигопечатњи Књаж. Србског, Београд, 1855, стр. 94.

³¹ Видети: Иво Тартаља: „‘Човек у књизи’ Љубомира Недића“, у: „Студије и критике Љубомира Недића, пр. Иво Тартаља, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 26.

³² Поменимо само неколико цитата: „Књижевност углавном и није ништа друго до велика, разнолика и потпуна слика унутрашњег живота човековог“ (IV, 6); Књижевност „утиче на срце,

Он се ослања на књижевнотеоријску и реторичку традицију при постављању осећајности за естетичко мерило у првој фази својих естетичких радова. Међутим, у развоју естетичких ставова Поповић се и одваја од Недићеве естетике јер посвећује велику пажњу рационалном анализирању утицаја књижевног дела на човеково биће у чему се ослања на савремена проучавања природних наука, на првом месту психологије и физиологије.

Питање књижевног укуса, директно повезано са естетиком, било је такође заједничко обојици проучавалаца. Богдан Поповић је свој рад *О васишћану укуса* објавио 1895. године у часопису *Српски ирепег* чији је уредник и власник био Љубомир Недић. Видевши да се Поповићев рад бави истом темом као и рад који је сам припремао под насловом *Покушај о литерарном укусу*, Љубомир Недић никада није завршио оглед те је сачуван само као одломак у Недићевој заоставштини. Из тог одломка видимо да је Љубомир Недић био на прагу теоријског заснивања естетичке (стилистичке) анализе одредивши *сложасј речи* као унутрашњу форму књижевног дела и постављајући задатак књижевној критици да анализира дело и утврди на који начин специфичан ред речи који аутор употребљава даје лепоту књижевном делу. А у дефинисању литерарног укуса ишао је трагом Александра Бена разматрајући непроменљиве и променљиве чиниоце литерарног укуса и настављајући промишљање о природи књижевног укуса проширујући и продубљујући Бенове ставове. Код Александра Бена налазимо уопштенији поглед на непроменљиве и променљиве чиниоце укуса. За њега је поштовање правила књижевног стварања заснованих на законима људске осећајности показатељ онога што је бесмртно у књижевном укусу, а правила укуса изједначавао је са правилима реторике.³³ Променљиве елементе укуса Бен види уопштено везане за време, различите државе као и појединце, јер се разлике у поимању лепог у књижевним делима појављују на сва три нивоа, у зависности од историјског тренутка, географског простора, али и особина конкретне

даје племенитија осећања, буди благородније жудње...“ (IV, 8); „У поезији је осећање основа свему“ (IV, 77).

³³ „The *permanent* element comprises all the rules of composition, grounded on the admitted laws of our sensibility, and generally followed by the best speakers and writers. To avoid discords, to use bold figures sparingly, to set bounds to exaggeration, to admit painful effects only so far as they can be redeemed, – are rules of Taste, as being rules of Rhetoric“ (Alexander Bain: „English composition and rhetoric“, D. Appleton and Company, New York, 1867, стр. 120).

индивидуе.³⁴ Љубомир Недић се детаљније посветио разматрању елемената укуса, те је као променљиве навео историјски тренутак и смер читаве културе, затим расу, односно особине народа, општељудску потреба за новошћу и условљеност укуса добом живота.³⁵ Поменимо на овом месту и део из Псеудо-Лонгиновог списка *О узвишеном* у коме се такође промишља веза између промена у књижевности и људске потребе за новином: „Зацело, све те нескладне мане настају у књижевности због једног узрока. Он је изражен у претјераном одушевљењу новином мисли. У томе предњаче сметени занесењаци нашег времена. Зато можемо казати: одакле нам долазе вредности, одатле обично и несавршенства. Због тога, ако успјеху умјетничког дјела придонесе љепоте изражајности, те узвишеност замисли, а томе се придружују и средства емоционалне сугестивности – онда све те одлике, исто као што су начела и темељ доброг успјеха, могу и противно дјеловати.“³⁶ У одређивању непроменљивих елемената укуса, Недићева мисао је оригинална у односу на Бенову јер сматра да форма књижевних дела доноси трајну вредност и чини дела класичним. Дефинишући форму, Недић је дошао до чувене синтагме *сложај речи* којом је поставио основу стилистичког проучавања српске књижевности.³⁷ Нажалост, Недић никада није завршио овај свој оглед, те немамо даље развијање ове његове идеје која у основи упориште има у реторици, али надилази античко наслеђе везивањем за психологију преко уношења анализе значења речи и асоцијација које оне буде у бићу читаоца.

Богдан Поповић је проблему укуса, за разлику од Љубомира Недића, пришао са практичне стране, испитујући могућности за његово усавршавање и унапређивање. Избегавши дефиниције и прецизно одређење појма позивајући се на сложеност проблема и многострукост значења, Поповић је сузио свој интерес само на књижевни укус који је одредио као „способност осећања лепота у књижевним делима, или, мало шире, као способност оцењивања

³⁴ „The *variable* element includes the point on which men do not feel alike. ages, countries, and individuals, differ in their sense of what is excellent in composition“ (Alexander Bain: „English composition and rhetoric“, D. Appleton and Company, New York, 1867, стр. 121).

³⁵ Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. II, „Народна просвета“, Београд, 1932, стр. 340–348.

³⁶ Псеудо-Лонгин: „О узвишеном“, превод Тон Смердел, ГЗХ, Загреб, 1980, стр. 12.

³⁷ „Када о каквој песми речемо да је лепа, онда то (...) значи поглавито да је она лепо у речи сложена. И овај *сложај речи*, то је оно што је чини лепом“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. II, „Народна просвета“, Београд, 1932, стр. 357).

вредности књижевних дела“ (IV, 21). На сличан начин је Александар Бен у својој књизи *Образовање као наука (Education as a science)* из 1879. године започео писање о књижевном укусу одбијајући да га дефинише и усмеравајући пажњу ка начину за његово побољшање: „Изразима УКУС, ЕСТЕТИКА или осетљивост за уметност, осећај за лепо, ми изражавамо сложени скуп људских емоција који се не може лако објаснити. Усавршавање у уметничком значи пробуђивање, појачавање, вођење, прочишћавање ове масе осећајности и оно није обавезно повезано са талентом за уметничко стварање.“³⁸ Поповић је управо свој оглед усмерио ка васпитању укуса инсистирајући на том термину који прецизно одваја од предавања јер је у питању стицање способности (вештине) у којем наставник води, али ученик мора сам да пређе пут.³⁹

Сумирајући сличности теоријских ставова Недића и Поповића морамо нагласити постојање истоветне основе приступа као и правца у ком се развој проучавања усмерава, али појединачна решења проблема су бивала различита, те је Поповићево дело, у целини гледано, заиста надоградило сва поља сличности која су постојала између њихових приступа, што је његов књижевнотеоријски систем учинило обухватнијим и сложенијим од Недићевог. Због тога су се нужно појавиле и разлике у приступима међу којима је кључна везана за одабир критичке методе. Љубомир Недић је у својим радовима увек настојао да обухвати читав опус неког аутора и није посвећивао велики простор анализи појединачних књижевних дела, већ је стално тежио синтези, те проналажењу основних одлика читавог опуса неког аутора. Такав приступ, начелно ослоњен на дедукцију као метод закључивања, практично је био усмерен на тражење аргумената за ставове од којих је полазио у анализу. Недић је у својим критикама полазио од става општег карактера, али често га је сувише једнострано проверавао кроз анализу. У критикама чији суд време није потврдило, односно, потоњи критичари су сматрали да је у њима грешио, Недић је остављао изван анализе све особине књижевних дела које нису

³⁸ „By the names – Taste, Æsthetic or Art sensibility, sense of Beauty – we express a complex aggregate of human emotion, which it is not easy to give account of. Art cultivation means the calling forth, intensifying, guiding, purifying, of this mass of sensibility; and it is not necessarily accompanied with the power of Art execution“ (Alexander Bain: „Education as a science“, D. Appleton and Company, New York, 1879, стр. 426).

³⁹ Видети: IV, 28.

одговарале његовом почетном ставу. На тај начин, он је своју дедукцију заснивао на селективној аргументацији. Метода којом се служио Недић није увек доследно пратила сопствени теоријски оквир, те због тога један део његових критичких оцена није издржао суд времена, али други део оцена, и те како значајан, јесте и показује Недићеву вредност као критичара.

Богдан Поповић је, за разлику од Недића, придавао велику пажњу детаљној анализи књижевних дела. У тежњи за што прецизнијим анализама и конкретним и проверљивим аргументима, Поповић је настојао да пронађе одговарајућу методу за анализу књижевних дела и да је прецизно дефинише. Богдан Поповић је, као и Љубомир Недић, у појединачне критичке анализе полазио од сопственог књижевнотеоријског система, али тај систем није изложио у целини у једном синтетичком раду, као што је често истицано,⁴⁰ али своје естетичке ставове Поповић јесте објавио као синтезу, премда, због стицаја околности, студија *Теорија о „лејом“ и теорија уметничкој дела* није објављена за његовог живота.⁴¹ Друга често понављана оцена тиче се малог броја Поповићевих теоријских радова, али је и она релативна будући да о теоријским и естетичким радовима сведочи читав том његових сабраних дела.

⁴⁰ „Карактеристично је при томе да Б. Поповић није већином своје погледе излагао у посебним чланцима, а нити је дао какву већу естетичку или теоријску синтезу. Тек је из књижевне оставштине издана *Теорија о „лејом“ и теорија уметничкој дела* једина је, мада недовршена, цјеловитија естетичка његова расправа“ (Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 139–140).

Петар Милосављевић 1989. године такође наводи да „Богдан Поповић нигде није на кохерентан начин изложио своја књижевнотеоријска схватања“ („Књижевнотеоријска схватања Богдана Поповића“, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, XXXVII, св. 1, 1989, стр. 87).

Оваква оцена се понавља и у најновијим погледима на Поповићев рад: „У огледима о домаћим и страним писцима, о питањима теорије, естетике и стила, није изградио цјеловит систем, али је у мозаику чланака и студија поставио непролазне описе и процене природе и вредности књижевних дела“ („Енциклопедија српског народа“, ур. Радош Љушић, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 867, одредница – **Богдан Поповић**).

⁴¹ Видети поглавље *Естетичар*.

Природа и функција књижевности

Сталан труд Богдана Поповића усмерен ка дефинисању теоријских основа за проучавање књижевности можемо објаснити постојањем свести о потреби јачања позиција науке о књижевности. Иако се још у првим објављеним радовима налазе теоријски ставови који сведоче о претходном постојању целовитог теоријског система, Поповић је теоријске радове почео да објављује након повратка из Париза и ступања на место професора Велике школе. Подстицај за објављивање књижевнотеоријских студија поред овог практичног, биографског, свакако је било и схватање да наука о књижевности мора учинити своје проучавање проверљивим и конкретним, како би се удаљила од произвољности и самовољности проучавалаца чему је први корак дефинисање теоријских оквира, поставки система. Поповић је то учинио у неколико кључних теоријских радова.

У приступном предавању на Великој школи фебруара 1894. године под насловом *О књижевности* Поповић је изнео своје схватање природе и функције књижевности, а потом у огледу *О васпитању укуса* из 1895. године своје ставове о могућностима унапређивања књижевног укуса. У студији *Теорија реда-ио-ред* из 1910. године Поповић је подробно описао своју методу за проучавање књижевности и њене предности у односу на методе позитивистичког приступа. Напоследку, у студији о лепом је синтетизовао своја естетичка схватања, али, стицајем околности, ту студију није објавио за живота.⁴² Поповићево приступно предавање је, поред схватања природе и функције књижевности, указало и на кризу у коју су хуманистичке науке запале крајем деветнаестог века, а због те кризе Поповић је истицао важност улоге коју књижевност има у човековом животу. Позиција хуманистичких наука била је много слабија у односу на место које су заузеле природне науке чије су се заслуге за технички напредак неумерено истицале сталним

⁴² Део те студије под насловом „Проблеми естетике и њихова решења“ Поповић је послао уреднику *Летописа Матице српске* Николи Милутиновићу кратко време пред своју смрт да је објави одмах по завршетку Другог светског рата, али тај текст је објављен тек 1957. године у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*.

наглашавањем важности практичних проналазака до којих су њихова истраживања доводила. Технички напредак је људима живот учинио подношљивијим, али претераним придавањем важности напретку и прогресу занемарени су били показатељи отварања велике духовне кризе ка којој је модерни човек незаустављиво клизио због претераног свођења живота само на материјалну димензију.⁴³ Богдан Поповић је у свом предавању указао на то да се духовне, унутрашње потребе човека не смеју запостављати и предложио решење за превазилажење духовне кризе које је било директно везано за књижевност.

Поповић је, говорећи о месту књижевности и науке о књижевности унутар система уметности, односно наука, нагласио велику важност које оне имају за човека. Анализирајући природу и функцију књижевности и науке о књижевности, Поповић их је, на првом месту, бранио од напада и ниподаштавања од стране присталица идеје преимућства природних наука. Он је тврдио да је књижевност, а са њом и наука о књижевности, човеку ближа од других студија јер одговара извесним ширим, општијим, пречим потребама човека. „Оно што је за човека најважније и најзанимљивије, оно што га се највише тиче, слика се и расправља у књижевности“ (IV, 4). Акцент одбране књижевности и науке о књижевности Поповић је поставио на тачност њихових увида везаних за људска осећања и природу тих осећања насупрот којих је стајала привидна прецизност и тачност природних наука. Поповићу је било јасно да је мишљење о постојању потпуно различитих нивоа егзактности у природним и хуманистичким наукама потпуно општеприхваћено. Због тога је инсистирао на неоснованости честог тврђења да су хуманистичке науке неодређене и нетачне у поређењу са природним истичући да су ове друге можда и мање прецизне: „Нема сумње да науке које (као наука о књижевности) имају тако много посла с осећањем, не могу имати `тачност` физичких наука; али у другом смислу – ако је тачно нешто што је погођено једном за свагда, онда оно што су велики песници и моралисти рекли у својим психолошким и моралним опаскама о човеку, и што је данас тачно као првог дана, има пре

⁴³ Милан Радуловић је указао на дубоку кризу у коју европска друштва западају почетком двадесетог века. Видети: Милан Радуловић: „Критичка свест у српској књижевности“, Вук Караџић, Београд, 1984, стр. 57.

права на епитет `тачан` но научне теорије, хемијске, астрономске и друге, које с века на век застаревају“ (IV, 2). Супротстављајући се фаворизовању природних наука, Поповић указује на то да је тобожња њихова егзактност, заправо варка, јер је природа позитивних наука таква да нова сазнања поништавају претходна, за разлику од увида у људску природу које је књижевност остварила. Његово мишљење је било потпуно скептично у погледу могућности постојања потпуне поузданости у било којој науци: „Говорити о `поузданим`, `тачним`, наукама – каква таштина! И какво прецењивање људског духа!“ (IV, 2), али на овом месту му је истицање важности коју књижевност има за човека била на првом месту у односу на умањивање положаја које природне науке заузимају или претендују да заузму. Поповић је констатовао да превагу у општеприхваћеном статусу природне науке односе јер оне видљиво мењају живот људи материјалним, техничким проналасцима. „Оне научне гране које задовољавају човекову оправдану радозналост за објашњењем околног света, – које му, благодарећи подобним применама њихових проналазака на практичан живот, увећавају његово материјално благостање, – које тако доносе сав онај видљиви напредак који за обичне очи бележи станице људскога напретка у великом путовању човечанства кроз историју; – те науке су и корисне и занимљиве и достојне цене која им се даје, али оне највећим делом имају само спољашње важности за човека; унутрашње, оне које би на самог унутрашњег човека утицала, која би унутрашњег човека мењала и унапређивала, немају, или једва [имају]“ (IV, 4). Поповић је сматрао да сви технички проналасци човеку причињавају само спољашња задовољства на која се он брзо навикава због пропратне особине да живот чине удобнијим, међутим, он је јасно увиђао да је потреба накнадна и да увек следи појаву проналаска, те је његов закључак одузео вредност техничком напретку свдећи га на удобност без које се може живети. Он је сматрао да би, без техничких тековина, људима било тешко само док се поново не навикну да живе без њих. Због тога он сматра да материјалне напретке и не треба много ценити јер човека не чине ни бољим ни срећнијим, нити га усавршавају или поправљају. Са друге стране, Поповић наглашава да је много суштаственије и важније човеково унутрашње задовољство јер оно једино доноси трајно задовољење.

Пут ка човековом задовољству водио је ка унутрашњем бићу и сазнавању елемената који чине унутрашње биће човека, а књижевност, према Поповићу, има велику улогу у том процесу. Он је имао толико вере у уметност речи да је наду човечанства положио у књижевност и проучавање књижевности: „Књижевност нам даје оно што нам материјалне тековине не могу дати, познавање нас самих, *унутрашњи животи*, извор животне мудрости и залог трајног задовољства“ (IV, 6). Поповић је у књижевности и проучавању књижевности видео могућност истовременог коегзистирања уметничке и научне вредности. Улогу књижевне уметности видео је у обезбеђивању података за теоријску обраду науци, као и у васпитању књижевне публике, али и давању моралног ослонаца: „бити наш брижљив вођ и свакидашњи пријатељ на овом нашем потежем путу људском, – мирити нас са нашом судбином, бодрити нас у тежњи за добрим и бољим, оружати против искушења, спремати да што потпунији и савршенији људи будемо, у своју корист, и корист оних што са нама заједно путују с босим и изубијаним ногама по овом свету, `у коме је све што видимо од дрвета и камена`“ (IV, 6). Природу књижевности Поповић је видео нераскидиво повезану са човеком, јер је управо човек предмет књижевности и целина његовог живота, спољашњег, друштвеног и унутрашњег, психолошког, тема је од највећег значаја. Исто тако, посебност књижевности у односу на друге уметности или научне дисциплине је у томе што она, указујући на неки проблем, не делује само на човеков разум, већ се обраћа и његовој осећајности. Истовремено задовољавање човекове потребе за идеалним и осећајним књижевности даје предиспозицију да буде омиљена уметност.

Свет књижевног дела Поповић је дефинисао као посебан, нови свет, одвојен од стварности и човекове свакидашњице и тиме је антиципирао модерно дефинисање фикционалног света књижевног дела: „Њихове (књижевних стваралаца) су умотворине нов један свет, у коме човек може да живи засебним животом, одвојеним од свакидашњег, у који може да се склони кад му овај постане досадан или недовољан, у коме може да нађе задовољење свију својих жеља, утеху за своје невоље, савет у сумњи, потпору у мучној прилици, а свакад вечито жив извор задовољстава“ (IV, 10). Истина, Поповићев

поглед обележен је, са данашњег становишта помало наивним, ескапистичким погледом на практичну сврху књижевног дела као уточништа од проблема човекове свакодневице. Друга, много важнија функција књижевног дела за Поповића је везана за уживање. Поборник непрагматичке концепције у схватању функције књижевности, он је уживање у уметничком делу врло често узимао за основу свог промишљања. Уживање које проистиче из рецепције књижевног дела Поповић проглашава најлепшим и највишим међу уживањима и приписује му и продужено трајање пошто утисак који читалац добија од дела постаје трајан задржавајући се у човековом бићу и чинећи основу будућих утисака. На тај начин Поповић поставља основу свог поимања усавршавања људске сензибилности преко књижевности коју ће каснијим радовима продубљивати. Постојећи утисци претходних рецепција омогућавају у човековом бићу лакше појављивање утисака од нових књижевних дела, а такво усавршавање постаје и нови извор уживања у лепоти уметности.

Постављање механизма усавршавања сензибилитета као последице рецепције књижевних дела неминовно је морало укључивати и достигнута знања психологије. Поповић се ослонио на рад Херберта Спенсера, неприкосновеног деветнаестовековног научног ауторитета, у области психологије сврставаног међу три највећа психолога XIX века (уз Александра Бена и Вилхелма Вунта). Спенсерову књигу *Социјална статика* Поповић је и наводио у свом тексту и то управо поглавље у којем Спенсер утврђује значај буђења осећања за васпитање и наводи пример контролисаног изазивања „подобних емоција“ као успешан начин обликовања карактера.⁴⁴ Спенсер је мењао доктрину просветитеља у том смислу што је сматрао да је немогуће у васпитању инсистирати само на разуму, него је пажњу усмерио и на осећања. На исти начин ће и Поповић направити корак даље у развоју педагошке или просветитељске (често је био због тога поређен са Доситејем Обрадовићем)⁴⁵

⁴⁴ „If, in place of making a child *understand* that this thing is right and the other wrong, you make it *feel* that they are so – if you make virtue *loved* and vice *loathed* (...). But no drilling in catechisms, no teaching of moral codes, can effect this. Only by repeatedly awakening the appropriate *emotions* can character be changed“ (Herbert Spencer: „Social statics“, John Chapman, London, 1851, стр. 352).

⁴⁵ Слободан Јовановић је међу првима који је поставио паралелу између Доситеја Обрадовића и Богдана Поповића указујући да је духовно буђење настало с Доситејем, а да је Поповић први следећи „просветитељ“. Јовановићев рад о Поповићу био је објављен 1962. године у Канади. Видети: Слободан Јовановић: „Богдан Поповић“, V, 338–339, 346.

мисли у српској култури јер ће пажњу посветити не само рационалном делу човековог бића, већ и емоционалном.

У студији *О књижевности* Поповић је најпре наговестио тему функције књижевности преко указивања на природу књижевности која својом осећајном страном васпитава људску осетљивост, а затим је и прецизно дефинисао. Разматрајући утицај књижевности на човекову осећајност, Поповић је начинио малени утопијски поглед на будућност човечанства у којој се пресудна улога даје књижевности. „Особине које се у њој [животној борби] развијају нису увек осетљивост и симпатија. Међутим, то су особине које на крају треба да преваладају; ако ишта, оне имају да реше `данашње дисонанције у хармоничан акорд`, и да донесу са собом културу, цивилизацију, да створе једно друштво (уколико је то могуће) у коме се људи неће више клати као вуци међу собом; јер то је данас углавном стање у коме се они још налазе, упркос свима материјалним напрецима и механичким проналасцима својим. Отуда све што помаже да се те особине одгаје и појачају важно је више свега; и књижевност је на једном од првих места“ (IV, 8). Утопијски поглед Поповић ће појаснити и образложити износећи своје схватање функције књижевности, али будући да оно на први поглед изгледа потпуно прагматично, потребно је подробно уочити све појединости које га окружују да бисмо отклонили све недоумице.

Практичне користи које читалац може имати од књижевности Поповић је сматрао другостепеним, док је основа његовог схватања функције књижевности била непрагматичка. За Богдана Поповића књижевност има првенствено естетску функцију, односно, њен једини задатак је да буде лепа. Тек по испуњењу овог основног услова, према Поповићевом мишљењу, књижевност може имати и друге циљеве. Овакво схватање веома је блиско ставу Љубомира Недића, такође начелно непрагматичком, по коме је функција књижевности примарно естетска, са могућношћу уношења тенденција узвишеније и непроменљиве природе у књижевност, какве су патриотизам или етика, и са искључивим одбацивањем политичких или социјалних тенденција због њихове неузвишености и променљивости. Богдан Поповић на исти начин допушта постојање и практичних циљева књижевности поред њеног основног задатка да пружи читаоцима уживање у лепоти. „То и јесте, по мом мишљењу,

једно од главних својстава лепе књижевности, то развијање васколике и многостране, моралне и естетичке симпатије у људским душама“ (IV, 11). Поповић никада није свео књижевност само на средство за васпитање и у раду је неколико пута поновио да естетска функција књижевности остаје на првом месту и поред свих практичних користи за развијање људске осетљивости, васпитања укуса или давања етичких примера.⁴⁶

Први од секундарних задатака књижевности Поповић је видео у области етике. Он је, надовезујући своје ставове на идеје Жан Мари Гијоа⁴⁷ пред књижевност поставио важан задатак – да буде морални вођа човечанству. Подижући до максимума духовну вредност књижевности, Поповић је назива великом Библијом човечанства налазећи у њој сабрано и сачувано искуство небројених људских покољења, чија је сврха обликовање човековог моралног живота. Поповић одређује улогу моралног вође књижевности будући свестан потискивања религије у модерном друштву, верујући да једино књижевност може да оствари такву улогу јер је она отворена према најширим масама народа и постала је свима доступна. „У данашње време, кад просвета потискује и истискује теолошку религију, људи су се већ чешће питали шта има да дође наместо ове последње, или већ долази, да послужи као морални вођ, који ће нам показивати, као досад религија, пут којим да идемо, и начин на који да идемо“ (IV, 12). Поповић је најважнију улогу за човекову духовност доделио књижевности, па његову веру у моћ књижевности да брани и усавршава

⁴⁶ „Но књижевност би очевидно било погрешно сматрати само као средство за васпитање или као студију, далеко од тога. Њена поетска, идеална, осећајна страна, исто су нам тако потребне“ (IV, 9).

⁴⁷ Везу Поповићевог предавања „О књижевности“ и ставова Жан Мари Гијоа помиње најпре Зоран Гавриловић 1957. године (Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 113–114). Затим Гијоов утицај наглашава Фрањо Грчевић иако ту тврдњу не аргументује, на шта указује у приказу Грчевићеве књиге Иво Тартаља. (Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 31. и: Иво Тартаља: „Савремено проучавање Богдана Поповића“, *Лейпциг Мајшице српске*, књ. 409, св. 2, 1972, стр. 209). Драган М. Јеремић 1963. године наводи да је Поповић преузео од Гијоа схватање књижевности као замене за теологију и религију и схватање да књижевност развија „симпатичне емоције“ (Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, пр. Богдан Љ. Поповић, СКЗ, Београд, 1963, стр. 12). Никола Банићевић Гијоов утицај своди само на Поповићево приступно предавање: „Уколико се може уопште говорити о утицају Гијоа на Поповића, онда се тај утицај највише осећа у Поповићевом раду *О књижевности*. (...) Прихватио је од Гијоа схватање књижевности као замене за теологију и религију. (...) Од Гијоа је прихватио (...) идеју да је књижевност `библија човечанства`“ (Никола Банићевић: „Богдан Поповић и француска књижевност“, Стручна књига, Београд, 1987, стр. 32–33).

човечност можемо схватити као одговор на изазове времена. Највећа опасност за човека крајем деветнаестог и почетком двадесетог века почивала је у празнини која се почела указивати повлачењем религије и религиозног морала у европским друштвима. Обимну студију о питању нерелигиозности новог времена написао је 1886. године Жан Мари Гијо (*L'Irréligion de l'avenir*), а Јован Скерлић је о њој писао у *Српском књижевном гласнику* 1902. године преведећи наслов као *Безверје будућности*. Гијоово гледиште било је прилично оптимистично у погледу опстанка морала и након нестанка религије: „Срећом, искуство је показало да ове догме и ауторитет нису неопходне друштвеном животу: савест човечанства је досегла своју зрелост и више јој нису потребне услуге старатеља.“⁴⁸ Исто тако, Гијо је сматрао да религија уопште није неопходна за моралност и да је, захваљујући напретку природних наука, сигурност питања надокнаде на оном свету нестала, те хришћанин, мање сигуран у постојање раја, тежи да види правду и небеску надокнаду реализоване у овом свету.⁴⁹ Међутим, за разлику од Гијоа, савременим проучаваоцима културе историја двадесетог века је одузела могућност наде и вере у човека. Ридигер Зафрански, на пример, у књизи *Зло или драма слободе* наводи да се највеће кризе двадесетог века, појава тоталитаризма и избијање светских ратова праћених стравичним злочинима, често приписују кризи институција ослоњених на религију и либерализму. „Када превелики захтев за смислом не може више да буде религиозно везан, он постаје веома опасна супстанција која може да уништи фундамент друштвене уљудности.“⁵⁰ Повлачење религиозног морала пред просветом и под утицајем природних наука са истовременим експлозивним техничким напретком довело је човека у позицију да поседује застрашујућа техничка достигнућа без одговарајућих напредака у духовности. Поповићева вера у завет књижевности и хуманитета осведочена крајем деветнаестог века показала се узалудном. Књижевност није

⁴⁸ „Happily, experience has proved that these dogmas and that authority are not indispensable to social life: the conscience of mankind has attained its majority and no longer needs the services of a guardian“ (Jean-Marie Guyau: „Non religion of the Future“, Schocken Books, New York, 1962, стр. 246).

⁴⁹ „Religion is not necessary to morality (...) In our days, owing to the progress of the natural sciences, anything like certitude on the subject of compensation in heaven has disappeared; even the Christian, less sure of Paradise, aspires to see the justice and compensations of heaven realized in this world“ (Jean-Marie Guyau: „Non religion of the Future“, Schocken Books, New York, 1962, стр. 241).

⁵⁰ Ридигер Зафрански: „Зло или драма слободе“, Службени лист СЦГ, Београд, 2005, стр. 78.

имала довољно снаге да замени религиозну моралност, те су у празан простор ступиле друге силе са својим плановима спасења који су или подразумевали негацију религије, као бољшевички, или негацију морала, као нацистички. Индустрijски развој и технолошки напредак за који су природне науке заслужне, само је омогућио масовност страдања у ратовима, и сабласну индустријализацију смрти у нацистичким концентрационим логорима. Понор у који је модерни човек упао не могавши да реши питање сопствене слободе у односу на Бога, Поповићеву веру у могућност замене религије, као основе морала, књижевношћу учинио је потпуно утопијском.

О васпитању укуса

Други практични задатак књижевности – васпитање књижевног укуса и самосталног мишљења публике – Поповић је одредио у тексту приступног предавања, а у раду *О васпитању укуса* из 1895. године га је детаљно теоријски размотрио. Поповићева основна педагошка идеја била је везана за развијање самосталног суда код студената преко васпитања књижевног укуса. Он је сматрао да је у проучавању књижевности идеал који се мора досегнути самосталност у доношењу вредносног суда, до које се долази сталним усавршавањем укуса и вежбањем способности просуђивања. Поповић је увек напомињао да је његово мишљење донесено на основу личних запажања, личног просуђивања и без икаквог угледања на мишљења других. То је једнако истицао у приступном предавању подробно образлажући поступке за достизање вештине оцењивања на почетку своје научничке и академске каријере: „Треба *све* видети и тачно одмерити, *све* самостално промотрити, пре него што се суд изрече. (...) Мислите самостално, размотрите увек све марљиво, будите искрени...” (IV, 18), као и пред крај свог живота, у разговорима са Војином Ракићем. Ракић је забележио Поповићеву тежњу да истакне самосталност свог укуса и суда, без обзира на његову тачност: „Желео бих да ово уђе у моју биографију: да сам ја увек био искрен и да сам увек имао свој

утисак, независан од оног што каже Гервинус или Јулијан Шмит.⁵¹ Интересантна је чињеница да Поповић пред крај живота помиње два немачка проучаваоца књижевности чија је имена укључио у приступно предавање из 1894. у истом контексту, као синониме за критичке приручнике за чијим мишљењем се посеже у недостатку сопственог. Поповић је на том месту алудирао на критичарску праксу претходника, а могуће и показао извесну одбојност према доминантном утицају германске културе⁵² која ће јасно бити изражена у *Српском књижевном гласнику*. Још један пример Поповићеве тежње да покаже самосталност сопственог суда везан је за оглед *О књижевности*. Негативну оцену дела Хенрика Ибзена коју је узгред поменуо у оквиру приступног предавања није желео да мења ни тринаест година касније помињући га у критици Костићевог превода *Хамлета* под насловом *Преводи у стиху*. У овом раду Поповић је нагласио да не одступа од свог суда ни у време највеће Ибзенове славе тврдећи да је све време његов суд заснован на сопственој анализи, а не на угледању на мишљења других. Супротстављање мишљењу већине сматрао је знаком непристрасности мишљења, па је самоуверено тврдио да ће време показати исправност његовог суда.⁵³ Исти став је поновио и 1921. године у *Сироводној речи*⁵⁴ за ново издање приступног предавања *О књижевности*. Поред овог начелног разлога за писање огледа о укусу, свакако је и Поповићево ступање на место предавача на Великој школи имало удела у његовом настанку, као и у настанку приступног предавања. Поменути практични повод је несумњиво подстакао теоријско промишљање природе и функције књижевности као и најцелисходнијег начина за васпитање књижевног укуса публике и оспособљавање студената за доношење самосталног суда о књижевним делима. Попут приступног предавања и оглед

⁵¹ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 31.

⁵² Видети: IV, 14.

⁵³ „Један мој колега нашао је, и рекао ми је, да је једна од мојих значајних црта као критичара то да не смем ошворено да кажем своје мишљење! – ја који сам (...) рекао – contra mundum – своје непријатељско мишљење о Ибзену још пре тринаест година, у почетку његове велике славе; и који га понављам данас кад је његова слава на врхунцу; и не мислим га мењати, но имам намеру чекати да други око мене промене своје мишљење...“ (I, 270).

⁵⁴ „И шта им вреди што се данас исто тако напајају још кривљим, намргођено празним `мислима` Ибзеновим? Кад дође дан да Ибзен, као и Хауптман, добије своје место – врло ниско – ко ће надокнадити претрпљену и велику штету онима који двадесет година калупе свој ум и свој живот по његовим `мислима`?“ (IV, 377).

О васпитању укуса показује другостепеност васпитне функције књижевности јер је Поповић стално напомињао да дело мора бити естетски успело и вредно да би могло да утиче на васпитање књижевног укуса. Сталну присутност наглашавања примарности естетске функције књижевности и секундарности њених практичних циљева у оквиру Поповићевог опуса показује и предговор *Антологије новије српске лирике* (1911) писан седамнаест година после приступног предавања и шеснаест после огледа о укусу. У предговору *Антологије* Поповић је нагласио да је непосредан циљ објављивања антологије – уживање у непрекинутом низу одабраних уметничких дела (песама врло високе вредности), он од књиге очекује и један потпуно практични циљ, да „да и сву корист која се за васпитање укуса и душе може очекивати од доброг песништва. И најширем кругу читалаца треба дати само оно што је најлепше“ (V, 15). Поново се у првом плану налази став да само успела књижевна дела могу да утичу на усавршавање укуса и душе публике. Инсистирање на духовном усавршавању човека, његове маште и укуса, вероватно је, поред већ поменутог рада у настави и идеје да књижевност треба да замени религију, директна последица културних прилика у Србији. Корак даље ка приближавању просветитељским начелима представљао је став о функцији књижевних часописа мотивисан апсолутно практичним разлозима из програмског текста *Књижевни листови* објављеног у првим бројевима *Српског књижевног гласника* 1901. године. Међутим, поседовањем свести о потреби ширења просвете, сталног унапређивања постојећег знања и праћења научног развоја, Поповићева теоријска мисао је само донекле у складу са традицијом просветитељства. Са једне стране, поверењем које поставља у моћ човековог разума, Поповић се заиста надовезује на Доситеја Обрадовића што су у сличном времену помињали Слободан Јовановић (1962), Драган М. Јерemiћ (1963) и Милан Кашанин (1968). Као додатни аргумент у тражењу подударности између Обрадовића и Поповића могле узети сличности историјских периода у којима су живели. Оба времена заиста карактерише слабљење утицаја цркве и присутност тежње образованих људи ка проширењу културе у све слојеве народа, не само због елиминисања незнања, већ и због оспособљавања народних маса да препознају лоше утицаје који могу доћи и

споља (у шта су, наравно, укључени и конкретни историјски изазови, за просветитеље и Поповића поново идентични; супротстављање германству и аустријским циљевима усмереним против Срба). Драган Јерemiћ је читаву линију која иде од Доситеја до Поповића назвао космополитско-просветитељском и у њој видео и Ђорђа Малетића као веома заслужног за усвајање модерне естетичке теорије у српској култури.⁵⁵ Јован Деретић је у *Поетици српске књижевности*, уопштавајући и тражећи теоријски модел развојних процеса у српској књижевности видео просветитељску парадигму као главног покретача развоја⁵⁶ и сматрао да се она као покретач циклично појављује, преображава и постепено ишчезава. Ако пођемо од Деретићеве концепције, видећемо да су основне поставке просветитељског приступа у различитим временима идентичне, али целина приступа, наравно, никада није у потпуности иста. За разлику од просветитељства које се ослањало на човеков разум (Доситеј у свом огледу о укусу напомиње да се укус усавршава употребом, али да је укус везан искључиво за човеков ум),⁵⁷ Поповићева концепција подразумева да књижевност делује и на осећања читалаца и тако васпитава и усавршава људску осетљивост,⁵⁸ па га морамо посматрати као модерног просветитеља који је користио и прихватао постојеће механизме из

⁵⁵ „(Малетић) је заслужан за напредак у усвајању модерне естетичке теорије, заступајући онај тип критичко-естетичке делатности, која се може назвати космополитско-просветитељском, а иде од Доситеја Обрадовића до Богдана Поповића и његових ученика. То је она линија, која је значајна по томе што је, указујући на неке тобоже вечне класичне узор, истицала потребу угледања на најнапредније народе и њихова достигнућа...” (Драган М. Јерemiћ: „Естетика код Срба“, САНУ, Београд, стр. 294).

Јерemiћ је на другом месту навео и да је Малетић један од првих ликовних критичара код Срба. И тај податак говори о веома сличном типу интересовања између Малетића и Поповића, као и сличној осуди коју су трпели будући да су, свако у свом добу, били оптуживани за конзервативизам и догматички класицизам у естетици и науци о књижевности. Видети: Драган М. Јерemiћ: „Мерила раних мерилаца“, „Замак културе“, Врњачка Бања, 1974, стр. 84.

⁵⁶ Јован Деретић: „Поетика српске књижевности“, „Филип Вишњић“, Београд, 1997, стр. 283.

⁵⁷ „Овај исти вкус, то јест всеобште и природно у свачему чувствованије лепоте и пријатности, у остроумном је оштрији и дејствителнији, и чрез дуго упражњеније доводи се у велико совершенство, тако да од прости[x], јединствени[x] и первообразни[x] разумјенија овога начина уме се учи и способен постаје судити и вкус имати у височијим и многосложнијим родовом“ („Почеци српске књижевне критике“, пр. Јован Деретић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1979, стр. 59).

⁵⁸ Поповић је већ у приступном предавању формулисао став о начину на који књижевност делује на човеково биће и то деловање никако није ограничио само на разум, попут просветитеља, већ је преимућство књижевности видео управо у њеном деловању на људска осећања: „Људима у већини прилика није довољно само објаснити једну ствар, да у њу верују, или да вас послушају, говорити само њиховој памети; но им се ваља обратити и срцу, њиховом осећању. Они често могу врло добро разумети разлог, па да то ипак остане без даљих практичних последица. Да пођу за разлогом, они треба да су разлог *осећили*“ (IV, 7).

традиције и прилагођавао их научним достигнућима свог времена у коме се пажња науке, на првом месту психологије, али и естетике, окретала ка човековом унутрашњем бићу. Богдан Поповић је пажњу на осећања које књижевност буди у читаоцима, усмерио подстакнут делима Херберта Спенсера чији је утицај био незаобилазан у деветнаестом веку и имао удела у формирању многих научних дисциплина. Са друге стране, окренутост теми емоционалне основе књижевности, која је своје место нашла и у теоријском систему Љубомира Недића, повезана је, као што смо већ видели и са много старијом основом од учења британских емпиричара. Истоветну повезаност показате и Поповићева критичка метода. Поповићева основна, условно речено, просветитељска мисао била је везана за могућности усавршавања, односно васпитавања људи. Говорећи пред крај свог живота са Војином Ракићем о схватању дужности интелектуалаца, Поповић је истицао две важне основе: остајање изван политике и свест о социјалној дужности. „Морална вредност људи је у општем заједничком животу чинилац који долази на прво место, па тек онда ове или оне друштвене форме. Ако људи буду добри, највећи део проблема је решен. Зато људе треба васпитавати: што више добрих људи. И ја сам у томе правцу вршио своју социјалну дужност, не само као наставник у школи, него на сваком кораку где сам долазио у додир са људима.“⁵⁹

Метода реда-по-ред

Студија *Теорија реда-по-ред* објављена у *Српском књижевном гласнику* 1910. године донела је детаљно теоријско образложење Поповићеве методе за проучавање књижевности, као и критику позитивистичког приступа Иполита Тена. Већ смо поменули да је Поповић своје опредељење за унутрашњи приступ јасно нагласио још у првим критичким радовима и доследно користио и пре теоријског разјашњења. Једини изузетак у том смислу представља

⁵⁹ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 78.

студија о Бомаршеу чији настанак је вероватно мотивисан студентским обавезама за време стручног усавршавања у Паризу, дакле, потпуно практичним разлогом, због ког је и постављена на потпуно супротне књижевнотеоријске основе. Студија о Бомаршеу, колико год се Поповић трудио да је представи као студију личности, заснована је на позитивизму и остварена биографском методом, али она не може представљати Поповићеву позитивистичку фазу како је види, тумачећи Поповићеве књижевнотеоријске ставове, Петар Милосављевић. Поповић је у почетним радовима демонстрирао опредељеност за унутрашњи приступ и није се окренуо реторици након позитивистичке фазе, већ је традиционалне ставове реторике и поетике користио као основу коју је надограђивао модерним научним достигнућима. Поповићеве теоријски ставови у студији о Бомаршеу су присутни само у позадини и могу се видети само у фрагментима који потврђују већ изнету тезу о вези са класичном естетиком и теоријом књижевности. Поповић и овде наводи да су врлине у техници књижевног стварања непосредност која даје „истину, јединство, и одржава меру и поетску вероватноћу“ (II, 116), и осећајност, односно искреност јер без ње остаје само „празно естетичко задовољство“ (II, 117). Исто тако је поменуо нека од практичних питања која је сматрао важним за проучавање, као, на пример, заснованост суда на непосредном утиску.

Најранији Поповићев запис о методи за проучавање књижевности сачуван је у рукописним белешкама које су објављене у сабраним делима и датирани у време пре Поповићевог одласка на студије у Париз (1886–1887).⁶⁰ Ове белешке нам указују да се Поповићева мисао о методи појавила пре школовања у иностранству и да је коришћење биографске методе у студији о Бомаршеу заиста изузетак условљен школовањем у Француској: „Оцена en gros је преча, важнија, али и много грубља од оцене en detail. Финије врлине и мане можете опазити тек онда кад најскрупозније, готово педантно, размотрите дело које вам је дато на оцену“ (VI, 366). У белешкама које је водио пре одласка у Париз Поповић је оставио и сведочанство да је кретање његове теоријске мисли од почетка било усмерено ка откривању начина за што

⁶⁰ Видети напомену приређивача: VI, 449.

објективније анализирање уметничких дела. „При објективној оцени каквог дела треба испитивати како је аутор своју тему обрадио, своју мисао остварио, да ли тачно, да ли вештачки итд. Оцена саме теме и мисли сасвим је субјективна ствар. (...) Можеш се занимати питањем о деликатности укуса, можеш наћи бар привремени сигурнији ослонац при одређењу естетичнога у окарактерисању уметничких продуката варварским и племенитим, финим, деликатним – све то можеш; али имај на уму да је питање о форми једино објективно, и то опет релативно објективно, а да је питање о идеји и духу чисто субјективна ствар, тј. да при оцењивању уметничког дела треба испитивати како је уметник своју замисао остварио, како је форма прилагођена идеји, да ли је дакле уметник подесио форму према својој замисли. Истина, ако ти се не буде његова замисао допадала, неће ти се ни цео уметнички производ моћи допасти, али си ти дужан одужити свој дуг критичарској објективности“ (VI, 366).

Поповићеве ране белешке су откриле његову опредељеност за индуктивну методу, а први обриси теоријског обликовања критичке методе у објављеном раду приметни су у, такође, врло раном огледу *Савремени роман и Шилхајен* из 1887. године у коме Поповић помиње анализу као метод за проучавање који доводи до најтачније оцене књижевног дела: „Метода којом ћемо се у овом послу послужити, анализа је самог романа, којом ћемо у исто време доћи и до најтачније оцене самог дела“ (II, 17). Након ове почетне назнаке, Поповић је у приступном предавању *О књижевности* (1894), анализирајући основе правилног мишљења, указао на важност индуктивног приступа, односно да се до целине проблема долази преко анализе свих његових делова. „Правилно суђење и мишљење у томе је да човек опази *све* елементе који састављају проблем, да ниједан, ни најмањи, не пропусти. (...) При решавању сваког проблема потребно је, дакле, поупити *све* елементе који га састављају. (...) Све је у тој простој (иако тешкој) ствари: треба *све* видети и тачно одмерити, *све* самостално промотрити, пре но што се суд изрече“ (IV, 16–17). И у огледу *О васпитању укуса* из 1895. године видећемо теоријске ставове о критичкој методи које Поповић износи наводећи дужности наставника и могућности за усавршавање књижевног укуса код ученика. „То указивање на

лепоте у књижевним делима, уз упућивање на поновљено и разноврсно читање, чини највећи део васпитања нашег књижевног осећања. (...) Доцније треба прићи подробнијој и дубљој анализи и дубље тражити узроке појединим књижевним ефектима“ (IV, 34). Интересантно је приметити извесну резервисаност о питању вредности научне методе, вероватно присутну као знак опрезности, па ће тек преко педагошке стране, односно практичног циља о којем пише оглед, отворити могућност и других сврха методе. „Остављајући на страну научну вредност таквих анализа и практична упутства за писање до којих долазимо помоћу њих, нама је овде главно то што се помоћу таквих анализа и практична упутства за писање до којих долазимо помоћу њих, нама је овде главно то што се помоћу таквих анализа боље упознајемо са самим лепотама“ (IV, 34). Поповићу је на првом месту у овом огледу била практична тема васпитања укуса коју као да је хтео да што више одвоји од традиционалног приступа какав је одувек постојао у реторици и да је што више модернизује и приближи савременим достигнућима науке. Због тога он, анализирајући начине за објашњење лепоте у уметничком делу цитира Спенсерову књигу о васпитању и подвлачи да савремена наука није противна поезији већ доприноси бољем разумевању уметности. Када је у огледу поменуо поетику и реторику у оквиру одељка о техничком образовању, Поповић је препоручио више реторичких приручника англосаксонских научника у распону од осамнаестог до двадесетог века,⁶¹ међу којима нам се издвајају имена Александра Бена и Адамса Шермана Хила чија дела је често постављао у основу свог рада, док је био скептичан према поетичким приручницима и препоручивао их је са резервом и ограђивањима. И на примеру ове библиографске појединости уочавамо Поповићеву тежњу да се у проучавању књижевности полази од најновијих достигнућа, а не од традиционалних какве нам нуде класична поетика и реторика. И у студији *Теорија рета-ио-ред* на почетку је одобравао враћање науке о књижевности на старо естетичко гледиште, али и у овом раду је помињао *Реторику* Александра Бена а не дела класичних или класицистичких реторичара. У огледу о укусу Поповић је само

⁶¹ Поповић је допунио препоруку у издању својих „Огледа из књижевности и уметности“ из 1927. године у коју је уврстио нова издања аутора које је препоручио у оригиналном огледу с краја деветнаестог века.

дотакао тему анализе и разумевања књижевних ефеката коју ће детаљно разрадити у студији о методи и каснијим естетичким списима. Он је само навео нешто од појединости поступка: уметничко дело раставити на појединости и увидети како поједини елементи доприносе лепоти целине: „Целокупна нам слика неће мање лепа изгледати зато што знамо начин на који поједини елементи доприносе њеној лепоти; какво лепо место у књижевном делу неће нам се мање допасти зато што ћемо га умети рашчланити на његове састојке, зато што ћемо знати начин на који се до њега долази“ (IV, 34). И оштро је раздвојио подручје рационалног погледа на књижевно дело (анализе) од осећајног погледа, непосредног уживања у естетској вредности дела које је обележено искреношћу. У тренутку уживања у уметничком делу нема места за рефлексију већ се до ње долази накнадно. На оваквом ставу Поповић ће засновати разлику између ствараоца и критичара када буде примењивао своју критичку методу у огледу о верзијама Дучићеве песме у прози *Сунце (Једна кријичка анализа)*.

Поповићева тежња ка дефинисању аналитичког проучавања књижевних дела била је приметна исте године (1895) у огледу о књизи Радована Кошутића. Поповић је формулисањем природе естетичке критике показао везу свог књижевнотеоријског система са традиционалном естетиком и поетиком, али и са новом, научном естетиком која је обновила интерес за естетичка питања у складу са духом времена тражећи научну потпору за своје налазе. Правила која су резултати естетичког проучавања књижевних дела Поповић не везује за метафизичку дедукцију, већ за емпиријску, индуктивну, аналитичку методу. Правила до којих долази естетичка књижевна критика представљају директну везу искуства и теорије и до њих се долази уочавањем услова под којим се књижевни ефекти јављају у конкретним делима. „Правила нису ништа друго до правилности похватане при разматрању и умовању о књижевним делима, услови под којима се јављају и, према томе, добијају најважнији ефекти књижевни. Правила нису метафизичке дедукције: она су сва заснована на искуству, и ни до једне научне поставке не долази се индуктивнијим путем, да тако кажем, но до правила“ (I, 38). Богдан Поповић је већ тада формирао став да је само на основу конкретне језичке грађе књижевног дела могуће засновати

естетичко мерило на основу којег критичар износи свој вредносни суд. Поповић је у овој критици изнео и став о функцији књижевне критике који ће бити обележје његовог критичарског рада, али и узрок многих напада на његов приступ проучавању књижевности и њега самог: „Критика, дакле, која даје правила, плодна је, и не само да развија критичка својства и васпитава укус у студената књижевности но још може практичним миговима (...) да помаже и самим књижевницима и песницима у њиховом раду“ (I, 39). Поповић је у критици Кошутећеве књиге дао и образложење вредносног мерила, те није само износио недостатке како је утврдио Душан Иванић померајући тренутак теоријског образложења аксиолошког мерила у оглед о Костићевој *Гордани*.⁶²

Богдан Поповић је у програму *Српској књижевној власнику* из 1901. године одредио задатак критике у коме је прецизно показао да је теоријска подлога његове критичке методе формирана знатно пре студије о њој. „[Критика] Рашчлањавајући књижевне лепоте на њихове састојке, показујући шта у даном случају чини извршеност неког места, која реч у реченици, која реченица у параграфу, која интелектуална или осећајна особина у неком одломку, призору или опису, чини њихову лепоту, она дубоко силази у природу књижевних ефеката, даје за њих објективне разлоге, и оживљава наше осећање. Већина књижевних ефеката могу се растворити на њихове чинитеље, као и сложени механизми...“ (IV, 10). У истом раду је изнео и естетичко становиште да елементи који сачињавају књижевно дело састављају целокупни утисак од појединачних утисака као сабирци збир о књижевном делу. Идентични став је изнео исте године у критици Шантићевих песама објашњавајући да грешка квари песму јер лош детаљ умањује укупни утисак који књижевно дело остварује на читаоца: „Једна таква погрешка довољна је да поквари најлепши стих; преко стиха строфу; преко строфе читаву песму. У уметности нема ситница, и први је услов за лепоту отклонити оно што вређа“ (I, 105).

⁶² „Други пут ће поводом позоришног извођења *Гордане* Лазе Костића систематизовати аксиолошка мјерила по којима се може утврдити да ли је једно дјело умјетнички успјело“ (Душан Иванић: „Српске књижевне теме Богдана Поповића“, у: „Проучавање опште књижевности данас“, Филолошки факултет, Београд, 2005, стр. 31).

Разматрајући теоријске поставке Поповићеве критичке методе које се појављују у његовим радовима пре *Теорије реда-ио-ред*, видимо да је он имао теоријски уобличену методу већ у последњој деценији деветнаестог века. Одговор на питање због чега је студију о методи онда објавио толико година касније – можемо да сведемо на Поповићево образложење сопствене спорости у објављивању или да практичном разлогу припишемо знатну улогу у уобличењу студије. Поповић је у на самом почетку студије поставио објашњење у фусноти да је те године имао курс на универзитету везан за критичке анализе и да је студија настала на основу уводних предавања курса.⁶³ Почетак студије *Теорија реда-ио-ред* Богдан Поповић је посветио образложењу своје привржености унутрашњем приступу проучавању књижевности и изнео низ аргумената против спољашњег приступа. Противљење позитивистичкој теорији Иполита Тена више није било ублажено и помирљиво као у огледу под насловом *Узроци ирејорођају књижевне критике*, писаном 1895. године поводом књиге Радована Кошутића. Поповић је 1910. године очигледно осећао потребу да јасно нагласи мане позитивистичког приступа и не помиње више, као у критици Кошутићеве књиге, да Тен у својим радовима, мање познатим српској публици, није одмах по одабиру историјске методе критиковао естетичку методу, него је у неким радовима, тражећи мерило лепог у уметничким делима, полазио у анализе са естетичког гледишта. Поповић је у поменутој критици из 1895. године изједначавао положај свих постојећих приступа проучавању књижевности и пребацивао проблем вредности и одговорности са метода на критичара. Тада је историјском гледишту у књижевној критици супротставио естетичко и бранио његову ваљаност не поништавајући вредност историјском приступу. Међутим, у студији *Теорија реда-ио-ред* Поповић је искључив у осуди Тенове теорије о утицају расе, средине и историјског тренутка на књижевног ствараоца и подробно ју је критиковао. У поступној анализи Поповић је аргументима показивао

⁶³ „Писац овог огледа објавио је ове године, на нашем Универзитету, као професор упоредне књижевности и теорије књижевности, један течај под именом *Критичке анализе дела из српске и сјране књижевности (Први низ)*. Као увод у тај течај држао је десетину предавања у којим је изложио користи, за науку о књижевности и књижевно васпитање, од детаљне анализе књижевних дела, по методи `реда-по-ред и речи-по-реч`. Редови који се овде објављују дају језгро тих предавања“ (IV, 49).

неадекватност Тенове теорије и као њен кључни недостатак препознао сужавање перспективе при проучавању књижевности. Позитивистичка критика најмање се бавила самим књижевним делом, а Поповић га поставља за једини легитимни предмет проучавања, те указује на то да критика, која се не бави књижевним делом, већ спољашњим околностима које га окружују, не обухвата проблем у целости. Слабост Тенове теорије Поповић је видео не само у начелу, већ и у појединостима, те је наводио примере њених ограничења: немогућност утврђивања посебности једног аутора у односу на његове савременике, што директно добија поставке теорије, и немогућност одређивања оног што је у једном књижевном делу лепо. За такву врсту задатка постављеног пред књижевну критику Поповић је као једино могуће решење видео естетичку анализу. Зато у овој студији првенство има аналитичка метода и Поповић не помиње друге приступе који би могли имати примену у другим дисциплинама науке о књижевности.

Доказ за тврдњу да Поповић сматра естетичку критиком обновом традиционалног приступа налазимо на почетку студије о методи јер он пише да се наука о књижевности враћа старом и добром ставу да је књижевно дело на првом месту ЛЕПО и да га „с тога естетичког гледишта треба првенствено и проучавати“ (IV, 49). Поповић примећује да је управо у том правцу усмерен развој науке о књижевности, а да највише резултата имају проучаваоци из Велике Британије и Сједињених Држава. Естетичко гледиште, односно, естетичку критику Поповић препознаје као највреднију врсту критике јер је њен предмет директно везан за објашњење лепоте у уметничким делима које он види као главни проблем књижевности и уметности. Његове речи „Естетика је данас једна од научних грана које су у средишту научног интереса“ (IV, 53–54) указују да је Поповић у окретању естетике од спекулативности идеалистичке филозофије ка егзактности научне дисциплине препознао значај који је естетика као научна дисциплина почела да задобија на прелазу два века и увидео да она може да доведе до резултата какве је он прижељкивао у науци о књижевности, те ју је поставио за основу књижевне критике. Очекујући да научна естетика пружи мерило за оцењивање књижевних дела, Поповић је своје естетичко мишљење усмерио у правцу емпиријски засноване естетике и у

том смислу се удаљио од традиционалне естетике и класицистичке поетике. Оријентација која је инсистирала на постављању јасних мерила и правила, нужно је водила ка одабиру индуктивне критичке методе која ће бити у стању да пронађе конкретне примере из самог књижевног дела. „Овога пута естетичко проучавање књижевности и уметности стављено је на *научну* основу. То чини велику разлику између данашњих и пређашњих естетичких испитивања. Место некадашњих спекулација о `лепом`, *мало* критичних, и изведених по правилу на основи малог броја скоро случајно прибраних и непроверених опажања, данас се марљиво и методички прикупља потребна грађа, која се критички проверава и испитује, закључци се праве обазриво, употребљава се упоредна метода, призивају се у помоћ пограничне науке. (...) Естетика је данас наука као психологија“ (IV, 54). Представљајући аналитичку методу, незаобилазну за научно проучавање и постављање резултата науке о књижевности на проверљиву основу, Поповић истиче књигу – реторички приручник британског филозофа Александра Бена и наводи да је дело *Енглеска композиција и реторика (English Composition and Rhetoric)* прва научно израђена теорија књижевности. Разлоге за такву тврдњу Поповић проналази у одабиру научне методе, нове материје и ослањању књижевне теорије на психологију. Позивајући се на ову везу, проучаваоци Поповићевог рада су се здушно слагали у оцени да је метода позајмљена, да је изворно Бенова. Зоран Гавриловић је сматрао Поповићев књижевнотеоријски систем претерано еkleктичним и због тога претрпанним и контрадикторним: „Његов еkleктизам допуњен је и коригован Беновом теоријом и на тај начин постао је противречан до врло високог ступња, јер је Бенова теорија, у Поповићевој интерпретацији, све друго само не импресионистичка и емотивистичка.“⁶⁴ Гавриловићев поглед јасно поставља Поповићеву теорију у подређен положај у односу на Бенове ставове, очигледно сматрајући да је зависна од њих. Истина, каснији Гавриловићев поглед на Поповићеву методу показује извесно признавање вредности, али поново уз наглашавање Беновог утицаја.⁶⁵ И Драган М. Јеремић

⁶⁴ Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 118.

⁶⁵ „Отуда је ова теорија не само унутрашње кохерентна, без обзира на Бенове и Алленове утицаје...“ (Зоран Гавриловић: „О критици“, Минерва, Суботица, Београд, 1975, стр. 227). Гавриловић не појашњава о каквом се Алленовом утицају ради јер Поповић не помиње ставове

је одсечно тврдио да је Поповићева критичка метода преузета⁶⁶ иако је у истом тексту детаљно указивао на сличности и разлике естетичких система и Поповића и његових претходника. Парадоксалност Јеремићеве тврдње почива на чињеници да је исте године у другом огледу о Поповићу први поменуо Бенове ставове из предговора *Реторици* у којима је Бен експлицитно везао порекло методе за реторичку традицију која сеже до Аристотела. Јеремић, без обзира на реченице које наводи из Бенове *Реторике*, ипак наглашава да је „Поповићев узор логичар, психолог, педагог и стилистичар Бен стварао ову теорију...“.⁶⁷ Због тога нас и не чуди што су се каснији проучаваоци надовезивали на тврдњу о зависности Поповићевих ставова од Бенових без икакве провере. Ни директно указивање на сложеност питања порекла методе није променило устаљено гледање које међуоднос ставова два проучаваоца тумачи тако да Поповић или преузима методу од Бена или Бен пресудно утиче на Поповића. Очигледно је сувише велика пажња била посвећена утицају, схваћеном потпуно у духу француске школе упоредног проучавања, а сувише мала пажња се посвећивала чињеницама и ма колико скромном Поповићевом доприносу теоријској мисли.

Због таквог гледања на ствари, Фрањо Грчевић, који у својој монографији *Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић* наводи опширан одломак из Беновог предговора, али као и Јеремић пре њега, закључује да је Поповићева метода потпуно зависна од Бенових ставова. „Критичарски смјер (...) изградио (...) на подлози Бенових теоријских погледа. Слободно допуњујући и развијајући Бенова гледишта у складу са властитим схватањима и потребама своје критичарске дјелатности, Б. Поповић је створио посебан тип естетичке критике, не много оригиналан, али ипак са извјесним самосталним акцентима и модалитетима.“⁶⁸ Истина, он је признао Поповићу да је прилагођавао и развијао Бенове ставове, али није могао да то прихвати као

које бисмо могли да доведемо у везу са физиолошком естетиком у студији о методи, већ касније.

⁶⁶ „Теорија ред-по-ред, коју је Поповић усвојио од Бена и применио је у више махова...“ (Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, пр. Богдан Љ. Поповић, СКЗ, Београд, 1963, стр. 18).

⁶⁷ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: „Огледи и члаци из књижевности“, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1963, стр. 23.

⁶⁸ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 72.

оригиналан тип критичке методе већ му је независност само делимично признао. Грчевић је, чак, приређујући том Поповићевих студија и критика у библиотеци *Српска књижевна критика* донекле ублажио свој суд о критичкој методи и Беновом утицају, али поново инсистирајући да је основа од које се полази Бенова, не примећујући кључну разлику у естетичком схватању постављену између редова о методи. „Критичарски смјер (...) Б. Поповић изградио је слободно и самостално обликујући теоријске засаде⁶⁹ у оно вријеме познатог и врло утјецајног британског филозофа, психолога и књижевног теоретичара Александра Бена.⁷⁰

Предраг Палавестра у књизи *Историја модерне српске књижевности – Златно доба (1892–1918)* из 1986. године за Поповићеву методу и поред указивања Јеремића и Грчевића о постојању сложенијег односа између Бенових и Поповићевих теоријских ставова, потпуно површно и без имало аналитичког задржавања закључује да је Поповићева метода преузета од Александра Бена и исте речи понавља и у *Историји српске књижевне критике (1768–2007)* 2008. године. „Иако је доцније своје схватање критике допуњавао и ширио, нарочито откад је свој критички поступак усавршио аналитичком методом *рег-ио-рег* – преузетим од енглеског логичара Александра Бејна који је установио метод *line-by-line* – Богдан Поповић углавном није одступао од својих првобитних ставова.⁷¹ Палавестра истиче да је Поповић био поносан на свој теоријски приступ⁷² критици без обзира на степен преузетости из великих књижевности, односно Палавестра још једном понавља да је Поповићев приступ неоригиналан и само преузет из друге културе.⁷³

⁶⁹ Подвукао М.А.

⁷⁰ Фрањо Грчевић: „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: „Критички радови Богдана Поповића“, приредио Фрањо Грчевић, Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 16.

⁷¹ Предраг Палавестра: „Историја модерне српске књижевности – Златно доба (1892–1918)“, СКЗ, Београд, 1986, стр. 175; исто и у: Предраг Палавестра: „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“, том I, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 113.

⁷² Необично је да Палавестра ове реченице у истоветном облику понавља и у уводној студији своје монументалне „Историја српске књижевне критике“ под насловом „Схватање критике у српској књижевности“. Видети: Предраг Палавестра: „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“, том I, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 15.

⁷³ Поменимо још проучавалаца који су порекло Поповићеве методе директно видели у Беновом делу. Слободан Витановић је Поповићу признавао извесну самосталност, али је и даље сматрао незаобилазним Бенов утицај. Витановић у чланку „Богдан Поповић: Претеча модерних схватања књижевне историје“ (1986) наглашава пресудност Беновог подстицаја на теоријско

С обзиром на то да је питање порекла критичке методе изазивало велику пажњу проучавалаца, а да су њихове оцене биле искључиве, морамо прецизно и пажљиво упоредити теоријске ставове Александра Бена и Богдана Поповића јер они показују да је Богдан Поповић од Александра Бена, у ствари, преузео само име методе (реда-по-ред), а суштински је она различита у довољној мери да можемо да тврдимо да је оригинална. Поповић своју критичку методу ствара полазећи од традиционалног реторичког и херменеутичког приступа, односно детаљне и подробне анализе књижевног текста којој придодаје достигнућа савремене науке, на првом месту психологије, да би објаснио ефекте које на унутрашње биће примаоца остварује књижевно дело. За овакву тврдњу морамо изнети неколико аргумената.

Кључни податак везан за порекло саме критичке методе Александар Бен је поставио у предговор своје *Реторике* прецизно наводећи да су методу реда-по-ред („line-by-line“) повремено користили сви реторичари још од Аристотела, те она уопште не представља новину у књижевној критици. Ове редове из Беновог предговора Грчевић је понешто непрецизно⁷⁴ и уз сувише кроатизама превео, а Петар Милосављевић их је у тексту *Књижевна теоријска схватања Богдана Поповића* (1989) поново навео, очигледно немајући увид у Грчевићев рад, у доста непрецизном преводу,⁷⁵ те смо приморани, да то

прецизирање Поповићеве критичке методе: „Што се тиче (...) идеје да само теорија, чврсто ослоњена на пажљиво читање, обезбеђује јединство суда, он је њу нашао у британској школи, тачније у радовима шкотског реторичара Александра Бена“ (Слободан Витановић: „Богдан Поповић: Претеча модерних схватања књижевне критике“, *Књижевна историја*, XIX, бр. 73/74, 1986, стр. 59);

Ана Ћосић Вукић сматра Поповићев метод спојем Бринетјеровог и Беновог: „Прихватајући тежњу објективизације естетичног суда преузету из критичког метода Фердинанда Бринетјера, (...) Поповић је и његов метод знатно кориговао – у њега је имплицирао метод `ред-по-ред` Александра Бена“ (Ана Ћосић Вукић: „Старе и нове књижевне теме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 72). У истом тексту се поново наводи да Поповић методу преузима „од енглеског критичара Александра Бена“ (стр. 77).

(Слободан Витановић: „Богдан Поповић: Претеча модерних схватања књижевне критике“, *Књижевна историја*, XIX, бр. 73/74, 1986, стр. 59).

⁷⁴ „Уз минуциозно и суставно бављење осјећајним квалитетима књижевности, главна је особина овог дјела да помно, редак по редак, проучава одломке, у жељи да одреди њихове заслуге или недостатке. Ова метода, међутим, није нова у литерарној критици. Сви су се учитељи реторике повремено служили њоме: налазимо је у Аристотелу и Лонгинусу“ (Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 75).

⁷⁵ „Затим, главна особеност овог дела ка минуциозном и методичком одређивању емоционалних квалитета, јесте метод реда-по-ред истраживања одломака ради одређивања њихових вредности и недостатака. тај метод, међутим, није и нов у проучавању литературе. Од Аристотела и Лонгина, који су га засновали, узгредно су га практиковали сви учитељи

учинимо изнова због њихове важности: „Главна особеност овог рада, поред минуциозног и методичког обрађивања емоционалних квалитета, јесте метода реда-по-ред за проучавање одломака текста и утврђивање његових врлина и недостатака. Ова метода, међутим, не представља новину у књижевној критици. Повремено је била коришћена од стране свих учитеља реторике и може се наћи код Аристотела и Лонгина.“⁷⁶ Поред указивања на времешност методе и њено реторичко порекло, Бен је навео и неколико нововековних енглеских критичара који су користили ову методу за проучавање књижевних дела издвајајући Самјуела Џонсона на посебно место због његових заслуга на прослављању методе детаљне анализе: „Истрајна пажљива испитивања енглеских писаца Самјуела Џонсона у *Животиима њесника* учинила су методу детаљне критике познатом у свету.“⁷⁷ Потом је поменуо полемику о песничкој дикцији између Колрица и Вордсворта јер је случајно довела до многих примера примене методе реда-по-ред и речи-по-реч.⁷⁸ Укључивши у низ и себи савремене критичаре (Ли Хант и Марк Патисон), Бен завршио овај низ закључујући да су сви велики критичари повремено користили методу детаљне анализе.⁷⁹ Због тога, не можемо методу сматрати Беновом јер је она очевидно у много већој мери својина традиције, него што је његова својина. Та чињеница одмах доводи у питање сва она везивања Бенове реторике за Поповићеву методу. Када се боље загледамо у Поповићеве редове у којима он помиње Бенову *Реторику*, видимо да Поповић не везује методу за шкотског научника, али њему признаје првенство у схватању значаја детаљне аналитичке методе. „Детаљна критичка анализа књижевних ефеката – по методи реда-по-ред и

реторике“ (Петар Милосављевић: „Књижевнотеоријска схватања Богдана Поповића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXXVII, 1989, св. 1, стр. 102).

⁷⁶ „Next to the minute and methodical treatment of the Emotional Qualities, the chief peculiarity of the present work is the line-by-line method of examining passages with a view to assigning merits and defects. This, however, is not a new thing in literary criticism. It is occasionally practised by all rhetorical teachers; being found in Aristotle and in Longinus“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XI).

⁷⁷ „It was Samuel Johnson’s sturdy overhauling of English Writers, in the *Lives of the Poets*, that first made the world familiar with the lessons of minute criticism“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XI).

⁷⁸ „The controversy between Coleridge and Wordsworth, on the diction of poetry, led incidentally to many valuable applications of the line-by-line and word-by-word analysis“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XI).

⁷⁹ „All our great critics provide occasional snatches of this minute style“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XII).

речи-по-реч – први пут је у овој књизи изведена у ширем стилу и с правом свешћу о њеној вредности“ (IV, 54). Са друге стране, Поповић заиста преузима назив методе, преводећи га, наравно, на српски језик, али суштина Поповићеве методе почива на другачијим теоријским ставовима у односу на Бенове. Те разлике нису на први поглед уочљиве, али су знатне и веома важне.

Бен и Поповић су се начелно слагали у естетичком схватању односа целине и делова књижевног дела, као и међузависности утисака који се у примаоцу појављују на основу појединости и целине дела. Бен такво схватање непобитно наводи у предговору *Реторици*: „Уметничко дело је целина и главни тест за сваки појединачни одломак јесте могућност уклапања у целину дела. Ипак, вредност читаве композиције чини збир вредности нанизаних редова и реченица. Целина се не може критиковати без осврта на саставне делове.“⁸⁰ Међутим, Бен је био прилично резервисан поводом уверења у могућности детаљне критичке анализе. „Још увек је отворено питање до ког степена проучавање књижевности може постати наука, а колико мора и даље зависити од инстинкта невођеног разумом. То, да ће увек бити неразјашњивих остатака књижевних ефеката, не умањује вредност оне количине објашњења до којих смо дошли или до којих је могуће доћи.“⁸¹ И кључна разлика у односу на Поповићево уверење везана је за могућност научног објашњења утиска, осећања које уметничко дело изазива у примаоцу. Бен је сматрао да није могуће научно формулисати укупни утисак које књижевно дело оставља на читаоца због тога што се он састоји из мноштва супротстављених појединачних утисака и ту ни детаљна анализа не даје ефекта. „Нико није свеснији од мене ограничења научног објашњења емоционалног ефекта било ког књижевног дела. Врлине дела су често толико магловите, многобројне и противуречне да детаљна анализа не успева да пружи резултат. Покушај да резимирамо утицај

⁸⁰ „Of course a work of art is a whole, and one chief test of any particular passage is its fitness relative to the general design. Still, the merits of an entire composition are the cumulated merits of the successive lines and sentences. A whole cannot be criticised without reference to its component parts“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XII).

⁸¹ „It is still an open question, how far criticism can be made a matter of science, and how far it must continue to depend on unreasoning instinct. That there will always be an inexplicable residuum of literary effects does not invalidate the worth of whatever amount of explanation is attained or attainable“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XII).

неке комбинације речи, чија су појединачна емоционална значења неодређена и неизрачунљива, често ће бити безвредан и лишен смисла.“⁸² Он је допуштао могућност остваривања укупног збира утисака у целовити утисак о књижевном делу, али само интуитивно, без јасног објашњења онога што се чини, али је предвиђао могућност таквог остварења у будућности јер развој науке о књижевности показује напредак у проналажењу узрока веома великом броју књижевних ефеката.⁸³

Богдан Поповић је, са друге стране, имао много веће поверење у методу и сматрао је – потпуно насупрот Александру Бену – да је могуће утврђивање везе између језичке грађе књижевног дела и утиска у читаоцу, односно емоција које књижевно дело изазива. Поповић је научно објашњење тог процеса сматрао могућим захваљујући аналитичкој методи чији је задатак прецизно навођење примера дејствовања књижевних ефеката на читаоца уз препознавање изазваних осећања. Праг осетљивости методе био је спуштен на ниво најситнијих саставних елемената књижевног дела. Такав аналитички процес, сматрао је Поповић, може да понуди конкретну аргументацију и самим тим, читав поступак доношења вредносног суда постаје проверљив, те критичка метода подробне анализе омогућава научно засновану књижевну критику са објективним и аргументованим вредносним судом.

Теоријско-естетичка основа на којој почива Поповићева аналитичка метода јесте став да уметничко дело није недељива целина и да целокупан утисак о делу чини скуп утисака формираних око његових саставних јединица. Поповић је главну карактеристику критичке методе видео у могућности проналажења свих појединачних утисака које на читаоца остављају речи као саставни елементи књижевног дела и, преко скупа свих појединачних,

⁸² „No one can be more conscious than I am of the limits to a scientific explanation of the emotional effect of any given composition. The merits are often so shadowy, so numerous and conflicting, that their minute analysis fails to give a result. The attempt to sum up the influence of a combination of words, whose separate emotional meanings are vague and incalculable, must often be nugatory and devoid of all purpose“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XIII).

⁸³ „Yet we must not forget that the intuitive critic really does all this, without avowing it. (...) Beside, criticism has long attained the point where reasons can be given for a very wide range of literary effects“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XIII).

утврђивања укупног утиска, надређеног читавом скупу појединачних утисака.⁸⁴ Став о односу целине и делова књижевне творевине Поповић је изнео још у приступном предавању *О књижевности* у коме образлажући вредност сопственог и правилног суђења наводи да се укупно осећање које у човековом бићу буди уметничко дело састоји од мноштва делова: „Сто малих осећања саставља ваше укупно осећање...” (IV, 16), а сви елементи морају бити узети у обзир при долажењу до коначног суда да би овај био ваљан. Исто тако и у огледу о укусу Поповић објашњава однос појединих утисака на целину и укупну оцену наглашавајући да грешке и некоректности кваре укупни утисак.⁸⁵ Управо је то била и теоријска основа критике Шантићевих песама из 1901. године. Поповић се, критикујући некоректности Шантићевог стила, позивао на нераскидиву повезаност целине утиска о књижевном делу и појединачних утисака: „Једна таква погрешка довољна је да поквари најлепши стих; преко стиха строфу; преко строфе читаву песму“ (I, 105). Потом је у програму *Гласника*, Поповић врло прецизно поновио став о односу целине и делова: „Једна глава Толстојевога романа, један приказ или карактер из Шекспирових драма (...) могу се, као збор на сабирке, расточити на њихове делове, на њихове поједине и све ситније особине; које, обратно, као сабирци збир, састављају целокупни утисак“ (I, 10). Своје теоријско гледиште о односу целине и делова Поповић је изнео и у студији о методи. „Аналишући књижевна и уметничка дела, не у општим потезима, но подробно, улазећи у ситне појединости, на којима се оснивају књижевни и уметнички ефекти и начела која те ефекте објашњавају, она свакада даје стварну подлогу појму и термину“ (IV, 76). И наставио је да га понавља у различитим критичким радовима објављеним након ове студије,⁸⁶ а најпластичније га је пзразио у тексту писаном поводом оснивања Универзитетског камерно-музичког удружења *Collegium musicum* 1926. године: „Сваки се утисак од уметничког дела, својим највећим делом, своди на осећајне тонове који се буде гредом у нама, и своди се на крају на

⁸⁴ После свега наведеног чуди Грчевићево запажање да је Поповић ЗАНЕСЕН формалистичким Беновим схватањима и због тога уметнички карактер дела схвата као збир књижевних ефеката. Видети: Фрањо Грчевић: „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: „Критички радови Богдана Поповића“, пр. Фрањо Грчевић, Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 17.

⁸⁵ Видети: IV, 24.

⁸⁶ Видети: I, 76, 200, 273, 275; II, 258; III, 38–39, 230, 235.

један укупни осећајни тон који остане у човеку пошто је прочитао књигу, видео слику или статуу, чуо музички комад. То је као неко `крупче` осећања, како сам га једном назвао, у којем се налазе збијени сви појединачни, постепено нанизани и нагомилани, ситни, расути наши осећаји“ (III, 235). Поповић није сматрао да је целина уметничког дела прост збир састојака већ је своју пажњу усмерио на анализу књижевних ефеката, укупан утисак који дело изазива код читалаца је резултат споја многобројних појединачних утисака, не механички скупљених, већ надовезаних тако да ситнији недостаци бивају искупљени. Стога морамо одбацити Јеремићево виђење да је Поповић губио из вида целину књижевног дела када је користио методу подробне анализе књижевног дела.⁸⁷

Метода реда-по-ред би, научним утврђивањем везе између сваке појединости уметничког дела и осећања која свака појединост буди у бићу читаоца, представљала начин, према Поповићевом виђењу, да се коначно учине проверљивим емоционални елементи естетичког проблема који су били неухватљиви и самим тим веома тешки за проучавање. „Проучавати та дела са гледишта естетичког значи пристати имати посла са појавама, с особинама од којих нема неодређенијих, суптилнијих, колебљивијих, зависнијих од субјективног осећања. Елементи су естетичког проблема *емоционални*. Грађа и појаве које треба испитати, и којима треба наћи објашњења и законе, а то су наша *осећања* – у сталном су колебању, и најчешће у неразговорном, магловитом облику. У књижевности треба анализирати утиске створене суптилним и сложеним, `хемијским` комбинацијама речи, од којих је свака поједина, по свом осећајном значењу, неопредељена и немерљива“ (IV, 51). Овим реченицама Поповић се одваја од Беновог става и понављајући његове речи⁸⁸ одлази у правцу који је Бену изгледао недохватан неколико деценија раније. Поповић је на првом месту као сврху методе видео анализу књижевног

⁸⁷ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић“, V, 434–435.

⁸⁸ „Нико није свеснији од мене ограничења научног објашњења емоционалног ефекта било ког књижевног дела. Врлине дела су често толико магловите, многобројне и противуречне да детаљна анализа не успева да пружи резултат. Покушај да резимирамо утицај неке комбинације речи, чија су појединачна емоционална значења неодређена и неизрачунљива, често ће бити безвредан и лишен смисла.“ („No one can be more conscious than I am of the limits to a scientific explanation of the emotional effect of any given composition. The merits are often so shadowy, so numerous and conflicting, that their minute analysis fails to give a result. The attempt to sum up the influence of a combination of words, whose separate emotional meanings are vague and incalculable, must often be nugatory and devoid of all purpose.“), у: Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XIII.

дела која ће оцену целине текста формирати на основу детаљне анализе његових саставних делова. Због тога је усмерио своју пажњу на саму језичку грађу која изван језичке конструкције дела нема значење које у целини задобија и утисака које књижевно дело изазива у бићу читаоца. Због схватања о могућности анализе целине дела и научне аргументације утисака од сваког појединачног елемента књижевног дела не можемо сматрати Поповићеву методу позајмљеном. Бен је вредност методе заправо сводио на анализу одломака текста (passages)⁸⁹ чиме је показао да не верује у могућност детаљне анализе целине дела него је вредност видео само за навођење примера у настави.

Поповић се, са друге стране, заиста једним делом слагао са Беновим схватањем о функцији методе јер ни он не одбацује њену педагошку вредност, али је ни не своди само на педагошки рад. „Она је један од најбољих, ако не најбоља васпитна метода за особине које су – у врло сложеној особини књижевног и уметничког укуса – најчистије естетичке. Она је, према томе, једна од главних метода које имају да послуже у овом новом правцу естетичког проучавања књижевности и уметности“ (IV, 62). Бен је сматрао да је метода незаобилазна у раду са ученицима јер им задржава пажњу и обезбеђује вежбање расуђивања,⁹⁰ а Поповић да се применом методе реда-по-ред може допринети васпитању укуса јер се он стиче мукотрпним радом преко мноштва примера које метода може обезбедити. Такође сагласно са Беном, Поповић је инсистирао на термину васпитање зато што термин предавање не одговара значењу у савлађивању вештине у којем се не дају лекције, већ показује пут. „У школама се, нажалост, предаје, а не васпитава. Међутим, код књижевног образовања, као и увек кад се способности или вештине тиче, треба васпитавати, а не предавати; упућивати, а не давати лекције“ (IV, 28). Поповић је сматрао да је улога наставника указивање на правац којим се усмеравају

⁸⁹ „Главна особеност овог рада, поред минуциозног и методичког обрађивања емоционалних квалитета, јесте метода реда-по-ред за проучавање **одломака текста** и утврђивање његових врлина и недостатака.“ („Next to the minute and methodical treatment of the Emotional Qualities, the chief peculiarity of the present work is the line-by-line method of examining **passages** with a view to assigning merits and defects“) у: Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XI.

⁹⁰ „For pupils, the method would seem indispensable, in order both to arrest attention and to provide an exercise for judgment“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. XII).

ученици и она не може заменити или надоместити труд оних који желе да задобију вештину.

У првом издању Бенове *Реторике* из 1867. године налазимо слично објашњење улоге наставника – да преко пажљиво одабраних примера може да убрза савлађивање вештине: „Наставник је овде васпитач и може да указује на пут који би, без њега, био савладан спорије, ако би уопште био савладан.“⁹¹ Међутим, Богдан Поповић у студији о методи образлаже различити став у односу на Александра Бена и када је у питању функција методе реда-по-ред. Бен је у предавању из 1877. године могућност успеха у васпитању укуса, стила, логике ученика видео само код ретко даровитих наставника, дакле био је потпуно песимистичан и резервисан за успех рада оних наставника који су просечни. Поповић се томе делимично супротставио у области стила и укуса (није улазио у питања логике и филологије): „Што се тиче стила и укуса, једна половина Бенове мисли остаје и остаће увек тачна; за предавања највишега реда, за најфиније ствари у питањима књижевности и укуса, увек ће бити потребан наставник с ретким способностима“ (IV, 55). Другу половину Бенове мисли Поповић је потпуно одбацио сматрајући неодрживом тврдњу да просечни наставници не могу скоро ништа да учине за своје ученике. Поповић је решење видео у методи за васпитање, јер се временом и наставници усавршавају. „Не стоји, држим, да просечни наставници могу у том правцу само *веома мало* да учине за своје ученике, и нарочито не држим да ће таква пресуда вредети за сва времена. (...) Наставници се васпитавају као и ђаци. (...) Наставник коме је дата у руке добра и детаљно израђена метода вреди колико и наставник виших способности“ (IV, 56). Кључну улогу у педагошком раду Поповић је поверио методи реда-по-ред прецизирајући да теоријски прецизно уобличена метода надомешћује мање способности наставника и за то је навео примере енглеских и америчких школа у којима је успех много већи захваљујући прецизним теоријским приручницима који су постали основа наставног рада.

⁹¹ „Much of the necessary instruction can be condensed into principles, and may be impressed by carefully chosen examples. The teacher is here a trainer, and can impart in a short compass, what, without him, would be acquired slowly, if at all. It is this, accordingly, that I account his principal vocation“ („English composition and Rhetoric“, D. Appleton and Company, New York, 1867, стр. 3).

Иако се делимично слагао са Беновим виђењем васпитне улоге методе реда-по-ред, Поповић је пред њу поставио решавање много значајнијих проблема и имао је много веће поверење у њене домете од шкотског научника. Поповић је сматрао да увођење методе реда-по-ред може да доведе до решења епистемолошког проблема везаног за предмет проучавања хуманистичких наука. Превелику апстрактност и сложеност предмета у хуманистичким наукама која је последица комплексности основних појмова, Поповић је видео као основни проблем и суштинску разлику у односу на природне науке чији су основни појмови једноставни и јасни. Једном достигнути резултати у природним наукама су заувек стечени и доступни свима, док су у хуманистичким наукама стечена знања тешко доступна и тешко применљива. Поповић је решење видео у примени методе која ће издвојити саставне елементе комплексних појмова и на тај начин упростити њихову сложеност што ће у хуманистичким наукама довести до јаснијег сагледавања предмета проучавања, а уз то ће и поједноставити преношење знања јер ће она бити доступнија и лакше применљива када се сведу на појмове који нису комплексни.

Напоследку, Поповић је сматрао да метода реда-по-ред може да користи и у другом епистемолошком пољу – питању терминологије. Двосмисленост и неодређеност језичке грађе у основи научних термина представља препреку правилном разумевању и мишљењу, а једини начин да се оснажи егзактност терминологије, према Поповићу, јесте навођење великог броја примера којима ће се доћи до конкретизације појмова и спречити погрешно коришћење стручне терминологије. Истицањем непоузданости научног поступка заснованог на апстрактним појмовима и наглашавањем потребе за емпиријском основом појмова који се користе у решавању научног проблема, Поповић је експлицитно означио своје усмерење ка емпиризму и увођењу научне методе и у традиционално спекулативним областима као што су филозофија и естетика: „Ми лако и поуздано долазимо до правилних појмова када имамо посла са предметима конкретним и предметима који су често у нашем искуству; а тешко и непоуздано кад имамо посла са стварима апстрактним и стварима које су ретко у нашем искуству“ (IV, 74). Захтев за емпиријском основом Поповић

је поставио и у науци о књижевности јер је заснованост појмова на искуственом за њега представљала могућност да се елиминишу потешкоће које проистичу из природе појмова. Он је сматрао да се све недоумице могу решити указивањем на саставне елементе проблема: „Потребно је, дакле, у свима случајевима дати конкретне примере, конкретне појединости, конкретне чињенице, из којих се изводе појмови и начела, на којима се оснивају критичке оцене, и за које се везују термини. Било да објашњавате термин, било да дефинишете појам, било да изложите начело или теорију, било да дајете оцену неке књижевне или уметничке особине, потребно је увек рашчланити их на њихове конкретне састојке, подупрети их стварним појединостима, да не би широке, апстрактне теорије и оцене, изречене, широким, апстрактним терминима остале `у ваздуху`, без одјека у нашој машти и нашем поимању“ (IV, 75). Важност методе реда-по-ред, дакле, за Богдана Поповића била је изузетна јер је за њен циљ постављено јачање положаја читаве групе дисциплина међу којима се налазила и наука о књижевности.

Поповић је методу реда-по-ред формирао на традиционалној реторичкој и херменеутичкој методи подробне анализе књижевног дела, али је у њу укључио и резултате савремених достигнућа науке, на првом месту естетике и психологије и усмерио ју је на интерпретацију конкретних текстова за разлику од Вилхелма Дилтаја кога је више занимала херменеутика као општа теорија сазнања.⁹² Модерна компонента Поповићеве методе ослањала се на њему савремена психолошка истраживања процеса унутар човековог бића. Кључни проблем постављен пред Поповићев приступ било је објашњење емотивних процеса у читаочевом бићу који се одвијају током рецепције књижевних дела. Поред уверености у могућност методе и непомућености оптимизма осведоченог на крају студије о методи: „Речју, само помоћу те методе (...) моћи ће се уклонити та чудна аномалија да се у књижевности исте ствари знају већ две хиљаде година, па да се ипак не знају, и да се на једној науци толико ради, а напредак да је непрестано тако мали“ (IV, 76), најслабије место Поповићеве методе било је представљање природе везе између књижевних ефеката и утисака који они изазивају у читаоцу при рецепцији. Поповић никада није у

⁹² Видети: Ана Бужињска, Михал Павел Марковски: „Књижевне теорије XX века“, превела Ивана Ђокић Саундерсон, Службени гласник, 2009, стр. 190.

потпуности дошао до објективног објашњења везе између појединачних утисака изазваних саставним елементима књижевног дела и укупног утиска на коме је заснивао процену вредности дела. Разматрајући овај проблем, он се позивао на различите сметње у формирању апсолутно објективног утиска, те је и коначни закључак указивао на неминовност делимичног присуства субјективности у естетичком вредновању. Због тога је своје теоријско промишљање усмерио на могућности ограничења удела субјективности преко формулисања „личне једначине“ и њене сталне контроле у којој је најважнији фактор или контролни механизам видео у књижевном укусу. Стално усавршавање и васпитање укуса као предуслова естетичке критике водило је, према Поповићу, у највећу близину идеала оличеног у објективној анализи.

Вредност Поповићеве критичке методе је потребно нагласити јер јој се, већ смо видели, често одрицала оригиналност, а неретко и значај који јој несумњиво припада. У *Историји српске књижевности* Јован Деретић је, на пример, хвалио Поповићеву примену критичке методе и њено порекло није везивао за Александра Бена, али је, опет, напоменуо да је Поповић „више пропагатор и тумач модерних естетичких и методолошких схватања него изворни мислилац.“⁹³ Деретић је, сходно својим теоријским ставовима, сматрао да метода реда-по-ред не може да укаже на структуру уметничког дела и његово значење,⁹⁴ па је, пренаглашавајући Поповићево схватање о педагошкој функцији методе, њен значај видео „више у настави него у науци о књижевности.“⁹⁵ Несумњива Поповићева заслуга за српску књижевну критику је теоријско утемељење критичке методе коју су потоњи проучаваоци могли да користе и усавршавају. Правац у проучавању који је ова метода омогућавала српској науци о књижевности водио је упоредо са оним којим ће кренути руски формалисти, Емил Штајгер са методом интерпретације, англосаксонска нова критика са методом помног читања (close reading) и друге теоријске и критичке школе у двадесетом веку. Нажалост, српска наука о књижевности није

⁹³ Јован Деретић: „Историја српске књижевности“, Просвета, Београд, 2004, стр. 922.

⁹⁴ „Теорија реда-по-ред, како је Поповић у истоименом чланку назвао ту методу, чију блиставу примену налазимо у његовим критичким огледима (...) показује знатно предности у проучавању формалне и техничке стране уметничког дела док се теже примењује кад је реч о сложенијим аспектима његове структуре и значења“ (Јован Деретић: „Историја српске књижевности“, Просвета, Београд, 2004, стр. 922).

⁹⁵ Исто, стр. 922.

наставила да користи Поповићеву теоријску основу, те се наша књижевна критика приклонила позитивизму и обновила коришћење биографске⁹⁶ методе, те увела поглед заснован на постулатима марксистичке филозофије⁹⁷ и задржала их у деценијама након Другог светског рата, да би се тек у последњој четвртини двадесетог века вратила унутрашњем приступу и проучавању самог књижевног дела.

*

Анализом Поповићевих књижевнотеоријских текстова започели смо анализу његових теоријских ставова, али они се налазе и у многим његовим критичким радовима, што је једно од сталних места у писању о Поповићевом приступу. Ову чињеницу је нагласио Поповићев брат Павле још 1918. године у књизи *Југословенска књижевност*, пишући да су ти радови заправо показали практичну примену књижевнотеоријских ставова његовог брата. „Писао је студије из српске књижевности, које су у ствари главе из теорије књижевности, примена начела те науке на српским писцима: Л. Костић (начело хармоније), Ј. Ј. Змај (шта је велики песник), Р. Домановић (алегорична и сатирична приповетка), А. Шантић (песничка дикција)...“⁹⁸ У каснијем времену многи проучаваоци су указивали на теоријску основу Поповићевог књижевнокритичког рада. Да бисмо избегли сувишно понављање и да не бисмо нашу анализу превише распршили издвајајући поједине Поповићеве теоријске ставове, на овом месту ћемо издвојити само питања од веће важности за Поповићев књижевнотеоријски систем која нису била укључена у велики број

⁹⁶ Видети Јеремићев оглед о Бранку Миљковићу. Драган М. Јеремић: „Прсти неверног Томе“, Нолит, Београд, 1965.

⁹⁷ Трагове марксистичке филозофије препознаћемо и у радовима Зорана Гавриловића који је Богдана Поповића називао типичном кочницом развоја литературе и у чијој студији се може прочитати да је Поповићев живот „симболично описивао кривуљу растења и опадања друштвеног слоја којем је припадао“ (Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 111). Гавриловић је обраћао пажњу на све појединости који ће дају потпуну слику о улози човековог живота и друштва у ком је живео (стр. 118, 121) иако нису релевантне за тумачење конкретних радова и тиме нам представио пут развоја којим се кретала српска наука о књижевности иако је на почетку двадесетог века имала модерну теоријску основу.

⁹⁸ Павле Поповић: „Југословенска књижевност“, пр. Ненад Љубинковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999, стр. 102.

радова, док ћемо на остале теоријске ставове постављене указати приликом анализе Поповићевих књижевнокритичких радова.

Еволуционизам

Еволуционистичко гледиште је у другој половини деветнаестог века постало доминантно у многим научним дисциплинама захваљујући, на првом месту, Дарвиновој теорији еволуције и Спенсеровом инсистирању да се идеја о развоју примени на све области научног мишљења. Еволуционизам заснован на Дарвиновим и Спенсеровим идејама је владао и у историји књижевности на прелазу XIX у XX век. Међутим, теза о развоју и напредовању књижевне уметности није се у науци о књижевности појавила у деветнаестом веку. Рене Велек је указао у својој књизи *Критички појмови* на то да најранији пример погледа на развој у књижевности износи Аристотел у свом делу *О ђесничкој уметности* пишући о пореклу трагедије. Аристотел је развитак трагедије видео као усавршавање до тренутка устаљивања када задобија облик који одговара њеној природи.⁹⁹ Тренутац устаљивања везан је за достизање зрелости која се не може превазилазити. Велек наводи да се у антици често користио појам развитка и даје примере из реторике код Дионисија Халикаршанина (испитивање развоја хеленске реторике чији се врхунац препознаје у Демостену) и Квинтилијана (испитивање римске реторике чији се врхунац препознаје у Цицерону), затим наводи да су те идеје преузете у ренесансној и неокласичкој критици, али у историји књижевности појаве оваквог схватања, наводи Велек, нема пре друге половине осамнаестог века.¹⁰⁰ У осамнаестом веку појављују се прве теорије о настанку појединачних уметности из првобитног јединства свих уметности (Џон Браун), као и прво тумачење развитка преко смене успона и опадања (Јохан Винкелман). У деветнаестом веку доминантни став је био везан за циклусе опадања и успона: „Фридрих

⁹⁹ Рене Велек: „Критички појмови“, Вук Караџић, Београд, 1966, стр. 28.

¹⁰⁰ Исто, стр. 29.

Шлегел поима хеленску поезију као довршени низ свих различних жанрова, који се налазе у једном природном еволуцијском поретку. Та се еволуција описује помоћу појмова развоја, бујања, цветања, сазревања, окамењивања и коначно, разлагања, а замишља се као нужна и судбински одређена.¹⁰¹ У време романтизма била је присутна идеја о неповратном удаљавању поезије од њених почетних, идеалних основа: „По браћи Грим, историја поезије јесте процес неповратног пропадања: нејасна прошлост познавала је некакву славу природне поезије, а модерна уметничка поезија само је њен жалосни отпадак.“¹⁰² Од средине деветнаестог века појам еволуције је добио велики значај након Дарвинових и Спенсерових радова. Велек прецизира да би еволуционизам требало називати дарвиновским само онда „кад подразумева механицистичко објашњење историјског процеса“, и када уводи појмове као што су „природно одабирање“ и „преображавање врста“.¹⁰³ Спенсер је, са друге стране, био заслужан за идеју проучавања развоја књижевности на основу закона напредовања од простог ка сложеном и од хомогеног ка хетерогеном,¹⁰⁴ као и за формулисање¹⁰⁵ израза „преживљавање најприлагођенијих“ (survival of the fittest),¹⁰⁶ који је и Дарвин потом унео у своје дело као синонимни израз за „природно одабирање“, али најважнија заслуга Спенсеровог рада била је везана за успостављање доминације еволуционизма као погледа на свет. Вил Дјуронт је идеју развита препознао као најважнију тему средине XIX века управо захваљујући Дарвиновој теорији, а Херберта Спенсера је видео као њеног најважнијег пропагатора: „Што је Спенсера учинило перјаницом тога таласа, то је била јасност духа којом је он тражио примену идеје о развиту на све области изучавања, и његово големо широко знање, које је приморало целокупну науку да се поклати његовој теорији.“¹⁰⁷ Дарвиново и Спенсерово значење појма еволуција брзо је примењено на историју књижевности, али појављивали су се и научници чије се дело, иако може изгледати другачије, у

¹⁰¹ Исто, стр. 29.

¹⁰² Исто, стр. 30.

¹⁰³ Исто, стр. 30.

¹⁰⁴ Herbert Spencer: „First principles“, D. Appleton and Company, New York, 1870, стр. 354–358.

¹⁰⁵ „The Encyclopedia Americana“, vol. 25, Grolier, Danbury, Connecticut, 2003, стр. 480.

¹⁰⁶ Herbert Spencer: „The principles of Biology“, vol. 1, Williams and Norgate, London, 1864, стр. 444.

¹⁰⁷ Вил Дјуронт: „Ум царује – животи и мишљења великих филозофа“, Дерета, 1990, стр. 347.

основи разликује по поимању еволуције. Рене Велек наводи да Иполит Тен, на пример, одбацује Дарвиново поимање еволуције и својим погледима је ближи Хегеловом типу еволуције јер књижевност види као део општег историјског процеса будући да је везује за друштво и историјски тренутак. Исто тако, Фердинанд Бринетјер је, и поред покушаја да директно пренесе биолошке појмове дарвинизма у књижевност, ипак поставио теорију развоја књижевности преко акције и реакције, конвенције и побуне, а процес промене је видео подстакнут изворношћу, новином.¹⁰⁸ Крајем деветнаестог века еволуционистички ставови постали су и темељ многих истраживања примитивних култура, уметности дивљака и сл. на основу којих су доношени закључци о природи развијања целокупне уметности. У Русији је почетком осамдесетих година Александар Веселовски под утицајем спенсеровског еволуционизма започео свој рад на изучавању историјске поетике.¹⁰⁹ Интерес за еволуцију крајем XIX века доводи до конституисања *еџнолошке* и *социолошке* естетике (Ернст Гросе: *Ethnologie und Aesthetik*, 1891) по чијем тумачењу уметничке форме одређује економска и политичка структура. Гвидо Таљабуе, пишући о Гросевој књизи, наводи да „уметности настају у складу са тим условима, у форми утилитарних творевина, за друштвене потребе, и оне досежу до естетског задовољства које је и социјално осећање. Тек касније, у последњем стадијуму, најразвијеније форме уметности добијају индивидуалну функцију и не задовољавају само осећање колективне солидарности већ и осећање личности“.¹¹⁰ Гросеа морамо посебно издвојити јер је његову књигу *Почеци уметности* (*Die Anfänge der Kunst*) из 1894. године Богдан Поповић препоручивао студентима као литературу за естетичка питања, а из ње је наводио примере на основу којих је предавао о примитивном песништву, о

¹⁰⁸ Видети: Рене Велек: „Критички појмови“, Вук Караџић, Београд, 1966, стр. 32.

¹⁰⁹ „Тако да можемо рећи како је *Историјска њоеџика* углавном већ била припремљена у првој половини осамдесетих година, пре појаве Шерерове *Поетике* (1888) и читавог низа других аналогних покушаја стварања упоредно-историјске поетике, који су били прилично бројни управо деведесетих година XIX века“ (Виктор Жирмунски: „*Историјска њоеџика* А. Н. Веселовског“, у: Александар Веселовски: „Историјска поетика“, превела Радмила Мечанин, Zepher Book World, Београд, 2005, стр. 10).

¹¹⁰ Гвидо Морпурго Таљабуе: „Савремена естетика“, превео Властимир Ђаковић, Нолит, Београд, 1968, стр. 83.

чему имамо сведочанство у белешкама које су студенти објавили 1910. године.¹¹¹

Почетком двадесетог века упоредо са побуном против спољашњег приступа у проучавању књижевности одвија се и побуна против еволуционизма. Бергсон уводи појам стваралачке еволуције као оспоравање Спенсерових ставова, Томас Стернс Елиот промовише антиисторијску тачку гледишта и заступа ванвременост књижевности, односно доводи у питање сврху историје књижевности јер у есеју *Традиција и индивидуални таленат* износи виђење књижевности као низа дела у синхронизмом поретку. Велек препознаје еволуционистичке ставове и код руских формалиста мада примећује да идеју еволуције нису могли да приме од Веселовског, „али су зато могли да прихвате хегеловско схватање еволуције, или бар његово основно начело неког унутарњег сталног дијалектичног смењивања старог новим“.¹¹² Руски формалисти тако заступају идеју цикличности развоја књижевности постављајући новину као мерило вредности и указујући на природу процеса заснованог на смењивању истрошених конвенција једне песничке школе новим, које су засноване на потпуно супротним стваралачким поступцима.

Поповићево заступање еволуционистичког становишта биће нам јасније уколико имамо на уму да је, почињући свој рад на проучавању књижевности, имао пред собом традицију науке о књижевности као и историјски контекст у коме је научно интересовање у великим европским културама било потпуно усмерено на изучавање еволуције у свим областима науке. Његово схватање природе развоја књижевности било је еволуционистичко од самог почетка проучавања књижевности иако сам термин *еволуција* није употребљавао у својим текстовима. Већ у свом другом објављеном раду *Савремени роман и Шилхајен*, Поповић је писањем о развоју у књижевности изнео еволуционистички став јер је указао на то да се техника приповедања усавршава временом и прилагођава времену у коме дело настаје. Књижевни облици, наводио је Поповић, мењају се према променама укуса и потреба неког времена и директно су повезани са духом доба.¹¹³ Свој став Поповић је у овом

¹¹¹ Видети: IV, 338, 344–349.

¹¹² Рене Велек: „Критички појмови“, Вук Караџић, Београд, 1966, стр. 34.

¹¹³ Видети: II, 8.

раду доказивао указујући на развој природних наука и јачање улоге разума који је био потиснут у корист маште и фантазије за време романтизма и окретање научном погледу на свет и разуму за последицу има и другачији однос према књижевној техници и вештини. Поповић ће свој еволуционистички став детаљније објашњавати у каснијим радовима као што је предговор *Анџиологији новије српске лирике*, или уметничка критика *У славу једних и других*, а најопширније ће бити образложен у студији *Која је уметничка вредност црначке илустрације*.

Поповићево схватање еволуционизма у књижевности претпоставља да је развитак, односно кретање од несавршеног ка савршеном, основни развојни процес у књижевности. Поповић није сматрао тај процес једносмерним и константним, већ је наглашавао његову цикличност и смењивање периода у којима се уметност развија и оних у којима деволуира. Због тога не можемо рећи да је формирање Поповићевог схватања еволуције пресудно обележила Дарвинова теорија еволуције, већ се његово гледиште налази између традиционално књижевнотеоријског, оличеног у Аристотеловом ставу да се књижевне врсте развијају до одређене мере у којој достижу зрелост, и Дарвиновог механицистичког еволуционизма, који се не бави усавршавањем,¹¹⁴ већ почива на тумачењу природног одабира као потпуно случајног. (Промене у природи преживљавају само оне јединке које се налазе у опсегу могућности (еквилибријуму) за преживљавање, оне се не прилагођавају.) Рене Велек је одбацио могућност примене дарвиновског и спенсеровског еволуционизма у књижевности будући да се књижевни родови и врсте не могу поистоветити са биолошким врстама,¹¹⁵ али Поповић је, пошавши од Аристотеловог става да се књижевне врсте усавршавају, претпоставио неограниченост усавршавања чиме се његово становиште одвојило од класичног става који завршетак развоја заснива на достизању зрелости. Такође, у формирању Поповићевог еволуционистичког погледа, велики значај имао је Спенсеров закон развитака¹¹⁶ по коме се све ствари развијају од простих према сложеним јер нам показују на

¹¹⁴ Премда постоје примери да је и Дарвин сматрао усавршавање делом процеса еволуције, мада их није поставио у први план.

¹¹⁵ Видети: Рене Велек, нав. дело, стр. 36.

¹¹⁶ „The Encyclopedia Americana“, vol. 8, Grolier, Danbury, Connecticut, 2003, стр. 512.

комплексност мишљења. Оно је, дакле било засновано на претпоставци неограниченог развоја усмереног од простих облика према све сложенијим, али тај пут није био праволинијски и Спенсерову идеју развоја Поповић је спојио са Хегеловим основним начелом у схватању еволуције којим је начело непрекидности заменило дијалектичко смењивање старог и новог. Поповић је, на тај начин, сматрао да се усавршавање, стално одвија у књижевности, као што је сматрао да се вештина у уметности стално увећава, без обзира на повремене периоде деволуције јер достигнути ниво представља основу за даљи развој након периода опадања. Појаву периода у којима се у књижевности одбацује достигнути ниво стваралачке вештине, у којима опада вредност форме, Поповић је тумачио као саставни део тока развитка књижевности. За њега су такви периоди били само епизоде после којих се поново појављују књижевна дела са углађеном формом и савршенством обраде: „Напредовање људског рода у свим областима је путовање преко брда и долина; човечанство се пење и спушта, и тако иде напред. Али кад је реч о последњим станицама развоја, узима се у обзир само онај део лука који бележи пењање, до врхунца; други део лука, који бележи падање, разуме се по себи, неће се узети у рачун“ (III, 58). Он је непоколебљиво веровао у законитост цикличног смењивања периода раста и опадања сматрајући и пред крај свог живота да се књижевност од почетка двадесетог века налази у деволутивном периоду који ће трајати педесет година и бити смењен три пута дужим периодом развоја. Међутим, развој књижевности и уметности у целини демантовао је Поповићево гледиште. Иво Тартаља је Поповићев еволуционистички став прецизно окарактерисао као део наслеђа српске науке о књижевности будући да развој књижевности није потврдио његове претпоставке: „Тежак изазов за такво гледање на уметност кроз векове донеће продор црначке пластике у европску уметност и појава фовизма. Па ипак, еволуцију у коју је чврсто веровао овај историчар и теоретичар није схватао поједностављено, као пут сталног усавршавања.“¹¹⁷

Превасходни разлог за издвајање еволуционистичког става у односу на друге Поповићеве књижевнотеоријске ставове видимо у чињеници да је управо

¹¹⁷ Иво Тартаља: „Богдан Поповић за катедром“, у: „Проучавање опште књижевности данас“, Филолошки факултет, Београд, 2005, стр. 18.

став о развиту књижевности представљао теоријску основу сукоба са авангардистима током прве половине двадесетих година прошлог века. Поповићева начелна позиција у супротстављању радикалном делу младе стваралачке генерације директно се ослања на идеју напретка у књижевности и развоја уметничке вештине јер је осуђивао непризнавање важности стваралачкој техници и одбацивање потребе за стицањем вештине од стране једног дела авангардне генерације и такве поступке је видео као маскирање невештине и необразованости. Авангардисти су, као друга страна у сукобу, Поповића оптужили да жели да заустави развој књижевности и одузме јој слободу стварања инсистирањем на правилима и нормама.

Поповић је своје ставове о сменама периода у развоју књижевности најпре изнео у програмском тексту *Књижевни лисћови* 1901. године: „Напредак је често скопчан с *кварењем*, с кварењем нечег старог и доброг. Напредак у језику, на пример, – или у стиху, и тако даље – добија се великим делом само по цену некорекције према ранијим облицима. Напредак у књижевности и уметности био је често везан са стварним опадањем моралности, дисциплине, и вештине“ (I, 16). Ови редови показују да је на самом почетку века Поповић заступао став који му је касније био основа у критици односа према стваралачкој техници авангардиста. Морамо поменути и да је полазиште Поповићеве критике увек било тесно скопчано и са знањем које је увек постављано за услов ствараоцима. Такође, потпуно је јасно и видљиво у горе цитираним реченицама да је Поповић поседовао свест о неминовности промена које су често везане за кршење постојеће конвенције, те никако не можемо сматрати да је он икада мислио да је могуће спречити промену. У ствари, све време Поповић је само нападао незнање јер је сматрао да се само због њега одбацује питање стваралачке вештине.

У предговору *Анџолоији новије српске лирике* Поповић је прецизирао свој став о развиту књижевности и њеном ходу кроз време. Павећи периодизацију новије српске лирике, Поповић је представио кретање српске лирике као тростепени циклус који испрва има узлазни карактер у Првом добу, затим у Другом добу се достиже врхунац развоја, да би Треће доба представљало доба деволуције, пад у неоварварство, како га Поповић назива,

али у којем је он назирао клице обнове. Истоветни поглед Поповић је изнео и у уметничкој критици *У славу једних и других* 1921. године критикујући младу генерацију због неслагања са њеним стваралачким поступцима и називајући је анархичним и декадентним нараштајем. Помињући Француску револуцију као узрок настанку новог нараштаја, Поповић је започео изношење својих замерки младима видећи их као скоројевиће и примитивце који се залажу за укидање свега онога што је цивилизација створила и за повратак у варварство. Међутим, на овом месту нас једино занима еволуционистички став који Поповић износи поводом погледа на развој сликарства у Француској на основу ког повлачи паралелу и са развојем српског послератног сликарства. „Ново сликарство, какво се развило у Паризу после Сезана, који је већ био декадент и примитивац – поред квалитета које је наследило од овог последњег носи обележје примитивнога, сировога, варварскога. Оно у еволуцији уметности бележи доба деволуције, враћања уназад. То враћање уназад је, ја се надам, ја сам сигуран, враћање у назадак да се боље скочи унапред, да се у доба које настаје створи нова уметност“ (III, 184). Примитивизам је Поповић објашњавао преко потребе за упрошћавањем која је директно везана за недостатак технике, вештине у стварању, па и угледање на примитивну уметност види као последицу незнања и невештине: „Ти се угледи бирају, то је ван сваке сумње, зато што је таква упрошћена уметност, у којој царује ћуд са неким површним чепркањем за ситним и суптилним ефектима, лакша од дубоке и логичне уметности Гетеове, Рембрантове, Паладијеве, Бетовенове“ (III, 184). Еволуционистичка идеја изнесена у овом огледу потпуно је идентична већ поменутих ставовима из 1901. и 1911. године што показује константност Поповићевог теоријског система. Напад на младу генерацију није био заснован на новим идејама, већ на онима које су већ постојале од самих почетака Поповићевог проучавања.

Најопширније образлагање еволуционистичке идеје Поповић је унео у студију *Која је уметничка вредност црначке иласишке* којом је врло детаљно образложио своје схватање важности стваралачке вештине. У оцртавању развоја уметности Поповић се потпуно недвосмислено ослонио на Спенсеров закон развоја: „Развој уметнички, кроз целу историју, и у свакој појединој епоси потпуног развитка, ишао је увек од несавршенијег ка савршенијем, то

јест, у обради, од нетачнога ка тачнијем, од непрецизног ка прецизном, од упрошћеног ка сложеном и удубљивању“ (III, 56). Фрањо Грчевић је донекле исправно приметио¹¹⁸ да Поповић прати Спенсеров прогресистички еволуционизам по коме развој књижевности увек иде од несавршеног ка савршеном и ка све потпунијем препроизвођењу природе, али његов коначни суд о Поповићевом ставу је изразито проблематичан. Грчевић је закључио да је Поповићев еволуционизам у ствари антиеволуционизам јер, у ствари, заступа класицистичка и статична гледишта.¹¹⁹ Спорни Поповићев ставови поменути су у студији о црначкој пластици: „Напредак је увек био у истом правцу, у све тачнијем и потпунијем посматрању и препроизвођењу природе. Највиша уметност је увек била реалистичка, веристичка, натуралистичка“ (III, 57). Међутим, Поповићево становиште подразумева стални развој књижевности, и не предвиђа коначни ниво развитка у достизању на било који начин идеалне основе. Његов став није био ослоњен на класицизам или на неокласицизам, већ на идеју о сталном усавршавању вештине и технике. Када Поповић говори о препроизвођењу природе, он не мисли на то да уметник треба да имитира природу, већ да представи своју импресију коју добија на основу природе. У супротном, врхунац развоја би била имитација природе¹²⁰ и фотографија би представљала најсавршеније уметничко дело, а управо пример фотографије Поповић је неколико пута поновио објашњавајући своје виђење уметничког стварања у коме је напредак видео и у богаћењу уметничких импресија¹²¹ кроз време, као и у све већем савршенству обраде и на тај начин је образложио свој став о неограниченом развоју и неисцрпним могућностима за књижевно стварање.

¹¹⁸ Видети: Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 176.

¹¹⁹ Исто, стр. 177.

¹²⁰ Истина, Поповић на почетку свог проучавања уметности, у предавању „О глумачкој вештини“ одржаном 1887. године заиста захтева што тачнију имитацију природе од уметности, али и ту прецизира да се мора индивидуализовати човек који се представља јер је састављен од мноштва особина које морају бити у складу. Оставићемо по страни да је у питању анализа глумачке вештине која заиста почива на „улажењу у кожу лика“. Видети: III, 10–11.

¹²¹ „Поезија, која се у прва времена ограничавала на један мали број мисли, догађаја, и осећања, данас захвата у свој опсег, све ширим и ширим круговима, не више само неке стране човека но целог човека (...) Колико нових осећања ми данас имамо, колико смо кадри ових утисака да примимо и ствари да разумемо...“ (IV, 12). Поповић наводи разлику у описивању природе код Хомера и, са друге стране, код Дикенса и Толстоја као доказ за своју тврдњу.

Метода упоредног проучавања књижевности

Питање места компаративне методе у оквиру књижевнотеоријског система Богдана Поповића је веома интересантно због тога што је скоро уопште није користио иако су за то постојали сви предуслови.¹²² Током свог наставничког рада Поповић је одржао велики број курсева из књижевности у којима је предавао о историјама разних националних књижевности.¹²³ Он је, предајући историју светске књижевности, морао посвећивати велику пажњу и компаративним анализама, али списе по којима је предавао никада није објавио. Поповић је, према речима Владете Поповића, донео идеју о упоредној књижевности у српску науку о књижевности, али је највећи део својих упоредних проучавања усмерио ка настави на Универзитету: „Код нас је идеју о упоредној књижевности донео г. Богдан Поповић. Он је, поред осталог, одржао на Београдском универзитету, око 1904. године, један велики низ предавања о лирици у светској књижевности, код примитивних као и код културних народа свих векова и континената. Све то је, нажалост, већином остало нештампано.“¹²⁴ Иво Тартаља је указао на постојање студентских бележака које сведоче о Поповићевом коришћењу компаративне методе у проучавању књижевности тек у двадесетим годинама када је методу користио у конципирању наставе за студенте.¹²⁵ И поред свега поменутог, у Поповићевом опусу постоји само један рад у којем је примењена компаративна метода и то из позне фазе његовог опуса (*Једна њаралела*, 1938).

Пре Првог светског рата Поповић је назив упоредна књижевност, како се предмет који је предавао назива од 1906. године, користио само као

¹²² Оглед „Сравненије Омирових епопеја са српским народним песмама“ Луке Зиме из 1859. године је пример пионирске компаративне анализе у српској науци о књижевности.

¹²³ Иво Тартаља наводи да је Поповић предавао следеће курсеве: „Преглед француске књижевности“, „Класична грчка драма“, „Историја италијанске књижевности“, „Преглед немачке књижевности“. Видети: Иво Тартаља: „Богдан Поповић за катедром“, у: „Проучавање опште књижевности данас“, Филолошки факултет, Београд, 2005, стр. 15.

¹²⁴ Владета Поповић: „Развитак српске лирике с обзиром на светску“, у: „Научна критика компаративистичког смера“, приредиле Слободанка Пековић и Светлана Слапшак, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983, стр. 435.

¹²⁵ Видети: Иво Тартаља: „Богдан Поповић за катедром“, у „Проучавање опште књижевности данас“, Филолошки факултет, Београд, 2005, стр. 18.

скраћени вид назива **упоредна историја књижевности** који сматра синонимним називом за **општу историју књижевности**. О Поповићевом схватању упоредне и светске књижевности смо већ писали¹²⁶ и указали на то да Поповић тек 1932. године,¹²⁷ пишући приказ о преводу Ван Тигемове књиге *Прејлед евројске књижевности од ренесансе до данас*, раздваја нову употребу термина **упоредна књижевност**, који се користи „искључиво у смислу посебних упоредних студија разних књижевности“ (IV, 93), док се дела која излажу историју светске књижевности, без обзира на начин излагања или класификовања, могу називати општим историјама књижевности.

Да бисмо истакли да је Поповић имао могућности да користи компаративну методу, потребно је скренути пажњу на развој компаратистике у тренутку започињања Поповићевог рада на проучавању књижевности. Француска школа упоредног проучавања књижевности тада је потпуно доминирала у компаратистици са својим позитивистичким приступом, проучавањем утицаја и тражењем узрока који се могао правом линијом повезати са последицом, књижевним делом. Тек након Првог светског рата Фернан Балденсперже је изменио овако круто схватање компаратистике јер је 1921. године одбацио једносмерно схваћен утицај и увео појмове као што су: генетика, уметничко преображавање, покретљивост.¹²⁸ Са друге стране, руска компаратистичка школа крајем деветнаестог века поставила је у средиште испитивања сличности које се у различитим књижевностима појављују као последице друштвених процеса. Александар Веселовски је „приликом истраживања текстова из народне књижевности, дошао до закључка да постоје истоветни мотиви које није могуће објаснити ни контактима нити заједничком традицијом, већ се једино могу извести из сличних социолошких и психолошких ситуација“.¹²⁹ Тек касније, у годинама непосредно пред Други светски рат, Виктор Жирмунски је формулисао свој став о сличностима које

¹²⁶ Видети: Милан Алексић: „Богдан Поповић и метода упоредног проучавања књижевности“, у: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. LX, св. 2, 2012, стр. 381–392.

¹²⁷ Раздвајање два термина и две области је извршено, како примећује Зоран Константиновић тек 1921. године када је Пол ван Тигем објавио расправу у којој одређује две области: упоредну књижевност и општу књижевност. Видети: Зоран Константиновић: „Увод у упоредно проучавање књижевности“, Српска књижевна задруга, Београд, 1984, стр. 13.

¹²⁸ Исто, стр. 10.

¹²⁹ Исто, стр. 20.

настају у различитим књижевностима као последица друштвеног развоја. Те сличности је назвао *историјско-филолошке аналоије*, али велики део свог приступа формулисао је тек шездесетих година двадесетог века. Америчка и немачка компаратистичка школа развиле су се тек након Другог светског рата и самим тим потпуно остају изван нашег видокруга. Потребно је поменути да Поповић почетком двадесетог века непрестано говори о благотворном утицају који књижевности великих европских култура могу имати на српску књижевност, чиме показује да је упознат са основама француске компаративне школе. Међу условима који показују могућност коришћења компаративне методе треба поменути и познавање рада неких од водећих компаратиста тог времена (Фернана Балденспержеа и Пола ван Тигема). Али, иако су предуслови за могућност употребе упоредне методе били испуњени, у Поповићевим радовима пре Првог светског рата нема компаративних анализа.

Слободан Витановић је приметио да Поповић почетком XX века „и не помишља да у духу својих схватања и сопствене праксе заснује неки свој компаративни метод. Његова најприснија интелектуална преокупација (...) биће теорија, општа теорија уметности...“.¹³⁰ Поповић је једино истицао потребу угледања српских аутора на дела страних писаца како би се убрзао развој српске књижевности. Пишући о Светозару Ђоровићу, Поповић је хвалио његово умеће, али и истакао потребу за угледањем на Лазаревића, Додеа и Мопасана. На исти начин, Поповић у критици Шантићевих песама пише да песници чије брижљиво подешавање стиха не нарушава правилност језика треба да буду узор његовој поезији и наводи Хајнеа и Хередију. У студији *Алегорична сатирична прича* Поповић је Домановићева дела довео у везу са Свифтовим сатирама, али само да би писцу указао на раније обрасце у писању сатира. Поред Свифта, Поповић је поменуо Лукијана, Раблеа и Волтера као писце чија би дела могла да унапреде квалитет Домановићевог стваралаштва, али не директним утицајем нити преузимањем, већ преко што шире књижевне и уметничке културе.

У студентским белешкама објављеним 1910. године под насловом *Из теорије књижевности* Поповић је методу упоредног проучавања књижевности

¹³⁰ Слободан Витановић: „Богдан Поповић: Претеча модерних схватања књижевне критике“, у „Књижевна историја“, XIX, бр. 73/74, 1986, стр. 58.

видео као најприкладнију за решавање централног проблема естетике, проблема лепог, те га и даље није интересовало откривање утицаја између различитих књижевних дела, нити проналажење сличности у књижевним делима које се не могу објаснити директним утицајима. Истоветно схватање компаративне методе Поповић је изнео у тексту *Шекспиров рані међу њејовим друјовима у њеснишићву и уметности* написаном 1916. године у Лондону, поводом 300-годишњице Шекспирове смрти, а објављеном постхумно 1963. године у књизи *Естетички сјиси*. Поређење, у овом случају између различитих уметности, Поповића је занимало само као средство преко којег се може доћи до одговора на кључно питање естетике и проналажење универзалног мерила за оцењивање вредности уметничког дела.

У радовима које је писао у првој половини двадесетих година прошлог века против радикалног дела младе генерације стваралаца (*Стефан Маларме, симболизам и друји 'изми'*, *Која је уметничка вредности црначке њласићке и Волі Вийман и Свинберн*) Поповић није користио компаративну методу, али је у њих унео критику стваралачких начела младих. У белешци о Малерме Поповић је дао несумњиву оцену авангардног песништва. „Ми бисмо за једну свеску песама Вељка Петровића дали (с инфинитезималним изузецима) *све до данас исјеване космићке њесме у слободном сјићху на нашем срјско-хрвајском језику*; али шта вреди то кад је добра песма угушена вревом око ње, и кад публика чује само ту вреву око себе“ (II, 289). У студији о црначкој пластици, Поповић је извео једну прикривену интермедијалну критику јер је, говорећи о ликовној уметности, алудирао и на авангардну књижевност нападајући окретање ка примитивном и одбацивање уметничке вештине. Поповић је на исти начин поступио и у огледу о Волту Витмену доследно бранећи преимућство вештине у уметничком стварању и противећи се повратку на превазиђене облике уметничког изражавања.

Предговор српском издању књиге *Прејлед евројске књижевности* Пола ван Тигема донео је важне ставове Богдана Поповића о упоредној књижевности. Иво Тартаља је приметио Поповићев приговор тежњи која је долазила из Француске: „да се употреба назива *ујоредна књижевности* (...) ограничи на посебне упоредне студије, за разлику од опште историје

књижевности. (...) Тиме је, узгред, бранио своју дотадашњу употребу назива *у̀поредна ис̀торија књижевности*.¹³¹ А истовремено је антиципирао Велекову побуну из педесетих година, познату дијагнозу кризе упоредне књижевности због скученог поимања ове области књижевних студија.¹³²

Оглед *Једна њаралела* објављен у *Летњојису Маџице срџске* 1938. године једини је пример Поповићеве анализе која пореди два дела из две националне књижевности. Поповић је уочио сличности између песама *Каг млидијах умреџи* Бранка Радичевића и *Лисџоџаг* Ш. Х. Милвоа и указао на подударности књижевних доба у којима су стварали, као и начина њиховог књижевног рада у исто време истичући неминовност разлике у појединачној обради без обзира на сличност теме коју обрађују и основног осећања које казују у својим песмама. Примери које смо навели показују да Поповића компаративна метода није занимала иако оглед *Једна њаралела* сведочи да је био свестан извесних типолошких сродности међу књижевним делима различитих књижевности, али природа тих сродности није пробудила његово интересовање.

¹³¹ Винко Витезица је кривио Поповића за терминолошку збрку пишући о свом професору након прекида сарадње на Универзитету. Видети: Винко Витезица: „Професор г. Богдан Поповић“, *Правда*, бр. 202, 1929, стр. 5.

¹³² Иво Тартаља: „Богдан Поповић и Фернан Балденсперже“, *Књижевна ис̀торија*, бр. 96, 1995, стр. 288.

Естетичар

Естетички систем Богдана Поповића великим делом припада његовом књижевнотеоријском систему и, стога, не би било нелогично да се налази унутар поглавља о књижевнотеоријским радовима, али, са друге стране, Поповићеве естетички радови се баве не само проблемом лепог у књижевној уметности, већ обухватају питање естетског и у другим уметностима. Естетички систем Богдана Поповића надилази поље књижевне теорије универзалношћу проблема којима се бави и конституише се као независан систем, што се посебно види када се естетички радови анализирају у хронолошком поретку који јасно показује тежњу ка проширењу поља разматрања и усмеравање ка све општијим естетичким проблемима. Естетички ставови Богдана Поповића се налазе не само у основама критичких анализа књижевних дела већ и у многим уметничким критикама, а потпуна синтеза естетичког рада представљена је у позној студији *Теорија о „лејом“ и теорија уметничкој дела*. Поповићеве естетички ставови имали су пресудну важност за читав његов приступ проучавању књижевности јер чине основу тог приступа. Међутим, у настојању да прецизно дефинише естетичко мерило за процењивање вредности књижевних дела Поповић је проширио поље свог естетичког истраживања и у њега поставио суштински проблем естетике – проблем лепоте. Истраживање лепог и његова дефиниција Поповићеву естетичку мисао водили су према тада савременим достигнућима психологије и физиологије, те је његова финална естетичка синтеза остала издвојена у односу на претходне књижевнотеоријске и књижевнокритичке радове. Због тога смо се одлучили да анализу Поповићевих естетичких радова поставимо у посебно поглавље које се надовезује на поглавље о књижевнотеоријским радовима.

Значај Поповићевог доприноса естетичкој мисли у српској култури чешће је истицан између светских ратова него након Другог светског рата. Поповићеве ученици су двадесетих и тридесетих година двадесетог века наглашавали његове заслуге за пропагирање естетике (Владимир Спужић,

Милутин Борисављевић), а утицај Поповићевог естетичког система се може препознати и код других научника који су се тада бавили естетичким истраживањима (Љубомир Савковић). Са друге стране, у међуратном периоду Поповићев укупни научни допринос непрекидно је био оспораван од стране једног дела авангардних стваралаца (поменимо само неке: Станислав Винавер, Љубомир Мицић, Бошко Токин, Марко Ристић), критичара који су имали личне и осветничке разлоге (Велибор Глигорић), као и нескривено марксистички оријентисаних критичара – револуционара (Акиф Шермет, Милован Ђилас), али само понека од ових оспоравања била су усмерена и на естетичка питања.

После Другог светског рата анализирање Поповићевог дела садржи врло често и трагове идеолошке мисли¹³³ или неприкладно и необјективно писање које је полазило од проверавања Поповићевих ставова као да су савремени и са претензијом актуелности у времену обележеном једном искључивом филозофском оријентацијом.¹³⁴ Поповићева естетичка мисао није могла бити у целини проучавана све до појаве *Естетичких сјиса* о стогодишњици Поповићевог рођења 1963. године када је Богдан Љ. Поповић прикупио и објавио текстове из Поповићеве заоставштине, а Драган М. Јеремић у тексту *Богдан Поповић естетичар* понудио поглед на целину Поповићевог естетичке мисли. Он је нагласио неоспорни значај Поповићевог естетичког система, чак

¹³³ „...Тако је и српско грађанство могло себи да дозволи раскош посматрања лепоте и уметности по себи, по њиховој унутрашњој вредности, да се позабави естетиком која ће за предмет свог испитивања узети сам квалитет, независан од његовог дејства и друштвене функције. (...) Све што је било вредно (...) створено је до 1912. године, када су и Поповић и слој грађанства који их је оличавао имали моћи и даха да се хватају у коштац с историјом“, Гавриловић је додао и да је Поповић симбол конзервативизма, „човек који више није имао слуха за литературу свог народа“, „оличење грађанске критике у Србији“ (Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, стр. 108. и 126–127); Фрањо Грчевић наводи да Поповићевом смрћу нестаје читаво једно време: „Његовим нестанком ишчезнуо је задњи представник једног времена које је већ давно било преживјело и прошло“ (Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 41); Грчевић понавља и у предговору Поповићевих критичких радова да „грађанска позиција Богдана Поповића као јавне личности и грађанска класна позиција његова критичарског дјеловања већ дуго у науци није спорна“ (Фрањо Грчевић: „Богдан Поповић“, „Критички радови Богдана Поповића“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 26); Андрија Стојковић у књизи „Развитак филозофије у Срба (1804–1944)“ пише: „Аристократски нешалантно се односећи према токовима наше културе, Поповић није хтео да буде борбени `текући` критичар (...) Али је његова естетичка теорија и књижевна критика била и те како утицајна идеологија...“ (Андрија Стојковић: „Развитак филозофије у Срба (1804–1944)“, Слово љубве, Београд, 1972, стр. 222).

¹³⁴ Видети: Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 116–124.

је, у једном тренутку, био склон да читав Поповићев опус подреди његовој естетичкој мисли тврдећи да је естетика, у ствари, првенствено поље рада Богдана Поповића: „Поповић је пре свега био естетичар и може се чак рећи да је он био професор и критичар узгред, а естетичар по својој најдубљој вокацији.“¹³⁵ Међутим, у истом тексту је ревидирао свој увид према чињеничном стању закључујући да је Поповић пре свега био књижевни критичар. Но, и сама присутност овакве помисли показује посебан положај естетичке мисли у опусу Богдана Поповића, док, са друге стране, естетички радови бивају занемарени у оквирима проучавања Поповићевог рада. Већина проучавалаца се, с правом, бавила најважнијим Поповићевим текстовима који припадају корпусу књижевнотеоријских и књижевнокритичких радова.

У промишљању вредности и значаја естетичког система у оквиру целине Поповићевог опуса морамо поћи од чињенице да највећи део радова од суштинске важности за његов естетички систем (поменимо само студију *Теорија о „лејом“ и теорија уметничког дела*) Поповић није објавио за живота, а неке није ни довршио. С правом се може поставити питање разлога за њихово необјављивање и њихов проблематичан статус повлачи и питање природе односа аутора према својим радовима – сматра ли их само незавршеним, одустаје ли од коначног уобличења или сматра да их је немогуће завршити?

Поповићева спорост у објављивању помињана је много пута.¹³⁶ Јован Скерлић у *Историји нове српске књижевности* ту спорост Поповићевог писања објашњава сувишним обраћањем пажње на појединости: „Он хоће све да каже, на најбољи начин и најјачом и најисцрпнијом аргументацијом, и зато ради споро и то објашњава његову релативно малу плодност.“¹³⁷ И у каснијем времену мали број Поповићевих објављених радова изазиваће коментаре проучавалаца који ће се наставити и када постане јасно да тај број није више тако мали. Зоран Гавриловић је писао о малом броју Поповићевих радова 1957.

¹³⁵ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 9.

¹³⁶ Међу првима то чини Милан Ћурчин у *Српскохрватском алманаху за годину 1911* у којем пише: „Има (...) људи који не пишу много, и радије говоре него што пишу. Сви већ знају да хоћу да кажем, да Богдан Поповић спада у ове друге“ (*Српскохрватски алманах за годину 1911*, ур. Милан Ћурчин, Београд, Загреб, 1911, стр. 163).

¹³⁷ Јован Скерлић: „Историја нове српске књижевности“, Завод за уџбенике, Београд, 2006, стр. 411.

године, па је тврдњу поновио и 1975. године када су били одштампани и Поповићеви *Естетички сјиси* из заоставштине.¹³⁸ Поповићева усмереност на усмену реч¹³⁹ ће такође бити узимана као нека врста објашњења или оправдања малог броја радова: „Богдан је много више размишљао него што је писао... Срећом, ако је мало писао, Богдан је доста говорио, – и о проблемима који су га занимали, ја сам у стању много више рећи на основу његовог усменог казивања, него на основу његових објављених списа.“¹⁴⁰ Бранко Лазаревић је, у тексту написаном 1936. године, али објављеном тек 1975. године, нагласио да је Поповић „много, много више рекао него што је написао.“¹⁴¹

Како су наводи да Поповић ништа не објављује и да мало пише у времену између светских ратова постајали пакосни,¹⁴² Поповићеви ученици су осећали потребу да бране свог професора. Милош Тривунац је писао 1934. године како је иза таквог писања много чешће од пакости има необавештености јер је много Поповићевих радова остало расејано по периодици, а да је једно од кључних својстава његовог писања сажетост, а не неплодност.¹⁴³ Међутим, ако бисмо се загледали у обим Поповићевих сабраних дела видели бисмо да број његових радова не пружа основу за такву врсту критика. Штавише, ако бисмо поредили Поповићева дела са обимом радова оних који га гласно нападају (Љубомир Мицић, Велибор Глигорић) видели бисмо потпуно преимућство Поповићевог опуса. Једино у поређењу са Скерлићевим опусом и узимајући у обзир краткоћу његовог живота бисмо могли да тврдимо како је Поповић могао више да објави. Поглед на целину Поповићевог опуса поставља питање основаности¹⁴⁴ честих оцена његовог

¹³⁸ Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 105; и Зоран Гавриловић: „О критици“, Минерва, Суботица, Београд, 1975, стр. 225.

¹³⁹ „Г. Богдан Поповић је невероватно мало писао. Он је за накнаду много говорио.“ (Велибор Глигорић: „Критике“, Београд, 1926, стр. 21).

¹⁴⁰ Слободан Јовановић: „Богдан Поповић“, Виндзор, Канада, 1962, стр. 7–8.

¹⁴¹ Бранко Лазаревић: „Богдан Поповић“, у: V, 365.

¹⁴² Сима Пандуровић у студији о Богдану Поповићу иронично пише о величини Поповићевог опуса – видети: Сима Пандуровић: „Богдан Поповић“, Издавачка књижара браће Каваја, Никшић, 1931, стр. 3–4.

¹⁴³ Видети: Милош Тривунац: „Седамдесетогодишњица Богдана Поповића“, Нови Сад, 1934, стр. 13–15.

¹⁴⁴ Постављена у историјски контекст би, можда, могла да има основе, ако бисмо Поповићево писање упоредили са Скерлићевим и његовом брзином објављивања. Изван тог контекста, примедба Поповићу је тешко одржива.

научног рада (споро пише и мало објављује).¹⁴⁵ Са друге стране, ако бисмо промишљали могућност још плоднијег стварања, једини разлог који може бити у питању – (остављајући по страни оне везане за животне податке или карактерне особине, јер судимо о Поповићевом раду само кроз анализу његових текстова) – управо је тежња ка перфекцији и неспремност да импровизује и исхитрено пише.

У разговору са Војином Ракићем¹⁴⁶ Богдан Поповић је дао одговор на наше недоумице о статусу естетичких радова. Осврћући се на сопствени начин рада, Поповић је нагласио да му је увек решење неког проблема било првенствено важно, а да му је након доласка до задовољавајућег резултата, често недостајало енергије да истраживање уобличи и објави: „Ето то је опет случај који сасвим личи на мене! Ствар темељно израђена и доведена до краја, и онда остављена. Ја сам дотле бивао загрејан док не решим проблем, а кад га решим онда више немам интереса за њега. Имам и других радова скоро довршених, који су само зато остали необјављени. (...) Ја сам сву енергију утрошио само на решавање проблема, а за писање или за коначно формално дотеривање (написа) није ми достајало енергије...“¹⁴⁷ Упитан што није објавио естетичку теорију, Поповић је одговорио понављајући како губи интерес¹⁴⁸ за коначно уобличавање текста када једном реши проблем који је поставио пред себе, али је додао још један разлог за необјављивање естетичке теорије – имао је намеру да је прошири и дода примере: „А код естетичке теорије је још ово: ја

¹⁴⁵ Бранко Лазаревић у тексту „Пола века по смрти Јована Скерлића“, коментаришући неувиђено Скерлићеву оштрину у критиковању, Поповића назива лењим: „Прошао је лоше Милан Савић, Светислав Стефановић, али, брате, и требали су да прођу лоше. Ни Марко Цар није прошао најбоље, и толики и толики. Па ипак, никога он није кљуцнуо, а да то није било зато што треба. С времена на време, и лењи Богдан Поповић је тако поступао, и Скерлић још више, и то је било врло корисно за наше књижевне прилике. Свет се њих прибојавао, те није свако писао ко је дошао до пера и мастионице“ (Бранко Лазаревић: „Филозофија критике и други есеји“, Сабрана дела, књ. III, пр. Душан Пувачић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 138).

¹⁴⁶ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 71.

¹⁴⁷ Ракић је и у поговору књиге „Два огледа из теорије стила“ забележио да Поповићева приступна беседа за Академију није објављена за његовог живота јер је он желео да је доради и допуни и напомиње да је рукопис „толико пун разних уметака, додатака, исправки и брисотина да има изглед једног недовршеног и тешко читљивог концепта, коме писац за живота није стигао да да сâм коначну редакцију“ (Богдан Поповић: „Два огледа из теорије стила“, приредио Војин Ракић, Матица српска, Нови Сад, 1960, стр. 180).

¹⁴⁸ То је потврдила и Скерлићева сестра Јелена Скерлић Ћоровић у сећањима на Богдана и Павла Поповића. Видети: Јелена Скерлић Ћоровић: „Богдан и Павле Поповић“, *Књижевности и језик*, год. XLV, бр. 2/4, 1998, стр. 83.

сам намеравао да је проширим тако што бих поједина решења поткрепио анализама одабраних дела. Али то би изнело четири до пет стотина страна, и ето за тај посао нисам стигао...“¹⁴⁹ (Поповић је септембра 1941. године у разговору са Војином Ракићем рекао како планира да објави у Академијиним публикацијама сажет облик студије, само за стручњаке, без примера, али ни то није урадио).¹⁵⁰ Поред губитка ауторове заинтересованости да коначно уобличи рад за штампање када га је `решио`, примећујемо присутну и свест о неиспуњеној мери савршености, прецизности и заокружености теме. Решени проблем требало је поткрепити примерима да би студија била ближа читалачкој публици. Поткрепљење претпоставке да Поповић није штампао радове све док их коначно не уобличи налазимо и у његовој реакцији на објављивање студентских бележака *Из теорије књижевности* 1910. године. Појава књиге, настале на основу Поповићевих предавања, а објављене без његове дозволе, изазвала је велику љутњу и протест.¹⁵¹ Поповићево негодовање је спласнуло и нестало временом, те је на крају и сам препоручивао те белешке као литературу.¹⁵² Ако је у питању била свест о недовољно прецизном и обликованом материјалу који ће се појавити у директној вези са његовим именом, може нам бити јасна Поповићева љутња и његов зазор, али остаће нам нејасна потоња одлука о постепеном и тихом прихватању бележака као помоћне литературе за студенте. Спорна књига се својом структуром и садржином ослањала на *Енглеску композицију и реторику* Александра Бена (наслови и распоред поглавља), која се у тексту често и помиње¹⁵³, као и књига *Принципи реторике* Адамса Шермана Хила, те је, вероватно, Поповић био

¹⁴⁹ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 75.

¹⁵⁰ Тридесетих година је Ђорђе Анђелић, Поповићев ученик, објавио неколико књига о естетици и теоријским питањима везаним за књижевност („Проблеми савремене естетике“ (1931), „Теорија књижевности“ (1932), „Естетика“ (1936)) у којима се поставио као антипод Поповићевим естетичким ставовима. Овај податак додајемо као још један од могућих аргумената за Поповићево необјављивање *Теорије о лејом*. Видети: Иво Тартаља: „Књижевна естетика Ђорђа Анђелића“, ПКЈИФ, књ. 74, св. 1/4, 2008, стр. 109–125.

¹⁵¹ „Књига је, уосталом, у облику у коме је објављена, испод критике. Она је састављена по врло непотпуним и рђавим ђачким белешкама, чини један мали и рђаво извађен одломак из мојих предавања, и пуна је свакојаким нетачности, незграпности и бесмислица“ (IV, 383).

¹⁵² „Па ипак, упркос жустрим речима осуде, професор ће књигу препоручивати студентима као приручник. Темелнијој преради приступио је на страницама одељка о интерпункцији, коју ће обрадити на свом последњем, специјалном течају 1933–4. године“ (IV, 384).

¹⁵³ Видети: IV, 224, 231, 242, 274, 281, 385.

свестан да материјал коришћен на предавањима није довољно оригинално уобличен да би био објављен.

Иако добар део естетичких радова Богдан Поповић није завршио, игром случаја или судбине се десило да рад који је на самом крају живота приредио за објављивање, дуго не угледа светло дана. Први део естетичке студије *Теорија о „лепому“ и теорија уметничког дела* под насловом *Проблеми естетике и њихова решења* Богдан Поповић је уобличио током Другог светског рата и непосредно пред своју смрт (1944) послао Николи Милутиновићу, ондашњем уреднику *Летописа Матице српске* да је објави у једној од првих послератних свезака. Међутим, промена у уредништву *Летописа* онемогућила је објављивање Поповићеве расправе и она је одштампана тек 1957. године у часопису *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*.¹⁵⁴ Први део студије, тако је објављен неколико година пре него што се појавио у оквиру надређене целине, студије о лепом, у оквиру *Естетичких сиса* 1963. године.

Терминолошка напомена – позитивизам или емпиризам

Поред проблематичног статуса Поповићевих естетичких радова, на самом почетку наше анализе његовог естетичког система, морамо разјаснити употребу термина којим ћемо означавати природу тог система. У досадашњим анализама Поповићев естетички систем је углавном био одређиван као позитивистички или се његова позиција у оквиру историје естетике доводила у везу са позитивизмом, а будући да сматрамо такву терминологију неподесном јер садржи сувишну аналогију, ми смо се определили за коришћење термина емпиријски у означавању природе Поповићевог естетичког система. Термин **позитивизам** у српској науци о књижевности има негативну конотацију због укупног учинка свих коришћених метода за проучавање књижевности у оквиру поменутог приступа. У исто време морамо имати на уму да је Поповић већ

¹⁵⁴ Видети: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XXIII, св. 3/4, 1957, стр. 185.

првим објављеним критичким радовима назначио одвајање свог приступа проучавању књижевности од позитивистичког, те да је у последњој деценији започео теоријско негирање поставки Тенове теорије које је у потпуности уобличио формулишући теоријске основе сопствене критичке методе. Имајући то у виду, не можемо Поповићеву естетику окарактерисати као позитивистичку иако су врло често његови естетички ставови били довођени у везу са позитивизмом.

Слободан Јовановић је, у тексту писаном након Другог светског рата,¹⁵⁵ директно указао на утицај материјалистичке филозофије, на првом месту Спенсерових филозофских гледишта, на Богдана Поповића: „прва филозофска доктрина коју је Богдан познао, био је материјализам. Као студент у Паризу он је био највише под утицајем Тена и Спенсера, Спенсера је до краја живота ценио као највећег филозофа XIX века. Тена је ценио много мање; али, ако се изузме Спенсер, онда ни од једног другог филозофа Богдан није примио више него од Тена.“¹⁵⁶ Међутим, Јовановићево указивање на филозофске утицаје није проузроковало терминолошку непрецизност. Њу је започео Зоран Гавриловић у предговору књизи Поповићевих огледа 1955. године¹⁵⁷ зато што је његов критички поглед, углавном објективан и прецизан, био оптерећен присуством марксистичке мисли. Иако је њено присуство било, вероватно, условљено временом и специфичним историјским приликама, усмеравање пажње на друштвене процесе и материјалистичко тумачење битно су одредили Гавриловићево тумачење узрока појављивања интереса за естетику код Љубомира Недића и Богдана Поповића: „Српско грађанство (је) могло себи да дозволи раскош посматрања лепоте и уметности по себи (...). Док је Недић тек започео овај процес, Богдан Поповић га је, сасвим сходно развоју и грађанства и литературе, заштрио и довео до ларпурлартистичке и формалистичке теорије уметности.“¹⁵⁸ Марксистичка мисао је одговорна и за отварање теме Поповићевог позитивизма: „Поповић је стално осциловао између једног позитивистичког и социолошког схватања уметности и негације ових ставова;

¹⁵⁵ Објављеном у *Гласу канадских Срба* 1962. године. Видети: V, 333.

¹⁵⁶ Слободан Јовановић: „Богдан Поповић“, у: V, 339.

¹⁵⁷ Гавриловић је исти текст унео у своју књигу „Критика и критичари“ 1957. године.

¹⁵⁸ Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 108.

између утилитаризма и ларпурлартизма; између целовитости уметничког дела и могућности његовог растављања (...). Противречност самог друштвеног и, посебно, слојевитост и разноликост литерарног развоја били су одлучујући за формирање Поповићевог еклектичког, неједнаког и често у себи противречног става.¹⁵⁹ Гавриловићеву тезу о позитивизму Поповићевог естетичког система је продубио Драган М. Јеремић у предговору *Естетичких списа* 1963. године: „Позитивистичкој естетици припадају Светозар Марковић, Лаза Костић, Божидар Ковачевић и Богдан Поповић“.¹⁶⁰ Ако издвојимо само пример Лазе Костића, из овог сувише наглашеног покушаја упрошћавања и повезивања разнородних естетичких система видећемо да је метод којим се служи Јеремић заправо усиљено наметање позитивистичке основе. Естетичку мисао Лазе Костића он назива позитивистичком због тога што Костић користи налазе савремене науке (на првом месту еволуционистичке теорије) да поткрепи своје спекулативне налазе. Костић се залагао за спој дедуктивне и индуктивне методе у складу са својом идејом о начелу укрштаја и тиме суштински и неповратно одваја свој естетички систем од позитивизма. Драгиша Живковић је врло прецизно показао развој Костићеве естетичке мисли током шездесетих и седамдесетих година деветнаестог века¹⁶¹ и није оставио могућност њеног свођења на позитивизам. И најновија, нама савремена проучавања овакво

¹⁵⁹ Исто, стр. 112.

¹⁶⁰ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 9.

¹⁶¹ „Лаза Костић је већ тих, шездесетих, година имао у основи изграђен естетички концепт о укрштају супротних сила као основи лепоте у свету. Као изврстан познавалац класичне старине, нарочито грчке књижевности и филозофије, он је тај концепт заснивао на ставовима дијалектичке филозофије тзв. предсократоваца, Хераклита, Анаксагоре и Емпедокла, налазећи у класичним појмовима *симетрије* и *хармоније* естетичко разрешење борбе супротности у природи, у животу и у космосу (‘Бог је – по Хераклиту – и ноћ и дан, и зима и лето, и рат и мир, и ситост и глад’). У исто време, као обожавалац Гетеове и Шилерове поезије и као одличан познавалац роматичарске филозофије и песничке теорије (Фихте, Шелинг, браћа Шлегел, Новалис, Тик, Брентатно, Хегел), он је полазио и од роматичарских схватања о антагонизму супротних сила у природи и о синтези тих опречних момената, изражених у чувеној Фихтеовој, касније, Хегеловој тријади: *тхеза – антитхеза – синтхеза*, уграђујући тако у своју естетичку теорију и та роматичарска схватања о броби противречности. Најзад, када је седамдесетих година интензивно почео да проучава и позитивистичке еволуционистичке теорије (Дарвин, Херберт Спенсер), он је многа сазнања из те области такође укључио у своја естетичка и филозофска размишљања, стварајући тако, попут Гетеа, једну универзалну онтолошку теорију о *лејоџи* као основи целокупног људског, природног и васионског постојања“ (Драгиша Живковић: „Европски оквири српске књижевности“, књ. IV, Просвета, Београд, 1994, стр. 25–26).

разумевање Костићеве теоријске мисли нису променила.¹⁶² Јерemiћ је, истине ради, нагласио различите полазне позиције аутора естетичких система које помиње, али то никако не оправдава усиљено тражење позитивистичке основе. У Јерemiћевим текстовима овакав поступак је био често полазна тачка анализе; он је, на другом месту, и Љубомира Недића повезао са позитивизмом, трудећи се да пронађе сличности са претходницима на пољу филозофске и естетичке мисли: „И Недић је, дакле, као Кујунџић и Вујић, на посебан начин спајао енглески емпиризам и немачку филозофију у једну својеврсну варијанту позитивизма, у којој се запажало присуство тежње да се сазна и оно што стоји иза појава.“¹⁶³ Јерemiћев текст представља прву анализу усредсређену на естетичке теме која је обухватила целину Поповићевих естетичких радова и тиме задобила посебно место у традицији проучавања Поповићевог рада. Због тога нам се чини још важнијим разјашњење питања терминолошког одређења природе Поповићевог естетичког система.

Фрањо Грчевић је у својој монографији о Поповићу нешто прецизније окарактерисао његову естетику. Он ју је, за разлику од Јерemiћа који је трагао за везама у оквиру српске културе, повезао са европском струјом у естетици којој је припадао и Александар Бен. Грчевић је Беново дело сматрао незаобилазном основом за Поповићеве теоријске ставове. „Гледајући ствари на теоријском и естетском плану, Б. Поповић, као и његов велики узор А. Бен, припадао је школи позитивистичке емпиријске естетике која се као рефлекс снажног утицаја природно-научног начина мишљења јавља у европској естетичкој мисли негде око средине XIX столећа.“¹⁶⁴ Међутим, иако је тачно одредио везу са емпиричарима који су одбацили спекулативност у естетици и окренули се индуктивној, аналитичкој методи са циљем да одреде елементарне форме лепог, Грчевић и даље задржава термин **позитивизам** у називу Поповићеве естетике. Проблем се поново продубљује када видимо да виђење

¹⁶² Видети: Дамир Смиљанић: „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, и: Јелена Косановић: „Естетика Лазе Костића и њени извори“, у: „Поезија и естетика Лазе Костића“, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, стр. 21. и 48.

¹⁶³ Драган М. Јерemiћ: „О филозофији код Срба“, Плато, Београд, 1997, стр. 47.

¹⁶⁴ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 140. Исто и у: „Критички радови Богдана Поповића“, пр. Фрањо Грчевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 30.

Поповићеве естетике¹⁶⁵ као позитивистичке преузима и Предраг Палавестра, више и не помињући емпиријску естетику у монументалној *Историји српске књижевне критике (1768–2007)*. Палавестра у *Историји* поглавље о Богдану Поповићу преноси из своје старије књиге *Историја модерне српске књижевности – Златно доба 1892–1918* и наводи да је Поповић преко својих ученика „ширио идеје европеизације српске књижевности и културе, њене духовне и стилске обнове у духу позитивистичке естетике, рационализма и објективних вредности реалистичке уметности.“¹⁶⁶ У наставку текста Палавестра ће, пишући о Поповићевој *Анџолоџији новије српске лирике*, проширити појам позитивистичке естетике: „Она (*Анџолоџија*) је с једне стране представљала објаву и примену теоријских позитивистичко-емпиријских начела естетичке критике...“,¹⁶⁷ али ће додати како је Поповићева књижевна идеологија била „облик естетичке свести о књижевности и духовни домашај културе дозреле на чврстом позитивизму...“.¹⁶⁸ Након Палавестриног виђења изванредан компромис и доста прецизније одређење Поповићеве естетике понудио је Драгиша Живковић у студији о поетици Богдана Поповића. „У филозофско-естетичкој оријентацији Богдан Поповић је усвојио њему модерне ставове позитивистичко-еволуционистичке и физиолошке естетике Спенсера, Бена и Гранта Алена.“¹⁶⁹ Да бисмо појаснили наше ставове у вези са терминологијом, морамо се укратко осврнути на основне чињенице везане за позитивизам.

У историји филозофије деветнаести век представља епоху напуштања идеалистичких филозофских система и окретања сфери материјалног. Утицај Канта и, нарочито Конта, довео је до сумње у могућност метафизичког знања и до ограничавања теорије сазнања само на чињенице доступне чулима. „Научни

¹⁶⁵ Овакво виђење се појављује и при разматрању историје српске филозофије. Андрија Стојковић у књизи „Развитак филозофије у Срба“ недвосмислено полази од Јеремићеве поставке јер помиње исте ауторе (Марковић, Костић, Кнежевић, Поповић) као припаднике школе позитивистичке естетике, наглашавајући разлике једино у изворима њихових мишљења (руска, енглеска или француско-енглеска школа). Видети: Андрија Стојковић: „Развитак филозофије у Срба (1804–1944)“, Слово љубве, Београд, 1972, стр. 219–220.

¹⁶⁶ Предраг Палавестра: „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“, том I, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 110.

¹⁶⁷ Исто, стр. 110.

¹⁶⁸ Исто, стр. 110.

¹⁶⁹ Драгиша Живковић: „Европски оквири српске књижевности“, књ. V, Просвета, Београд, 1994, стр. 165.

занос деветнаестог века, ојачан новим физикалним открићима, бејаше одвећ склон да потпуно одбаци метафизику. То је век позитивизма у науци и филозофији, који је остао без метафизичке вере и уверења, слеп за све што надилази чињеничку стварност доступну нашим чулима.¹⁷⁰ Употреба термина **позитивизам** (односно присвојног придева – позитивистички) у филозофији је потпуно легитимна јер се њим означава једна етапа развоја мишљења, али ситуација је нешто сложенија у науци о књижевности. Позитивизам се и у науци о књижевности појављује на основу угледања на природне науке које су у деветнаестом веку имале огроман напредак. Преузимањем каузалног принципа, угледањем на методе и концепт проучавања који је подразумевао бављење конкретним чињеницама, у науци о књижевности створен је приступ према коме се књижевно дело посматрало као последица, а узрок се тражио у биографији аутора, друштвеној средини и времену стварања. Такав спољашњи приступ довео је до уситњавања поља истраживања и до појаве интереса за ситнице и детаље, данас интересантне само културној историји, док су резултати важни за науку о књижевности, по правилу изостајали јер се проучавање усредсређивало на све осим на само књижевно дело.

Најпознатију и најутицајнију позитивистичку теорију у науци о књижевности дао је Иполит Тен издвајањем три пресудна фактора (раса, средина и тренутак) за настанак уметничког дела, што је имало практични значај у инсистирању на јединству између настанка дела, друштвеног и историјског контекста. Тен је врло прецизно навео каузални принцип као основу позитивистичког приступа: „Модерна метода, коју настојим следити, и која се почиње уводити у све моралне науке, састоји се у томе да се људска дела, а особито уметничка, сматрају као чињенице и производи којима треба означити својства и потражити узроке. Ништа више.“¹⁷¹ Не смемо губити из вида да је позитивизам у свом времену имао огроман утицај и да су одрицања вредности резултата појединих метода насталих под утицајем овог филозофског правца заснована на погледу из потоње перспективе. „Наша естетика је модерна и разликује се од старе по томе што је историјска, а не

¹⁷⁰ Мирко Зуроац: „Методичко заснивање естетике“, Дерета, Београд, 2008, стр. 67.

¹⁷¹ Иполит Тен: „Филозофија уметности“, превео Арсен Венцелидес, Издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд, 1921, стр. 19.

догматична, што значи да она не прописује упутства, већ открива законе.¹⁷² Усмереност на аналитичко испитивање једина је компонента Тенове методе која је имала потенцијал за доношење напретка у науци о књижевности, али ју је спутавао сувише наглашен интерес за друштвени контекст. Аналогију са променом приступа који доноси позитивизам у науци о књижевности могли бисмо пронаћи у смени дедуктивне индуктивном методом у филозофији. Како је дедуктивна метода обележила старију филозофију, тако почетак примене индуктивне методе обележава модерно доба филозофије. Аналитичност која се, под утицајем позитивизма, уводи у проучавање књижевности имаће много већи значај за проучавање књижевности када се за предмет анализе постави дело, што је у српској критици учинио Љубомир Недић, одбацујући интерес за проучавање биографије писца, што је касније методолошки утврдио Богдан Поповић. Међутим, позитивизам се као кључна особина спољашњег приступа у проучавању доста дуго задржао у српској науци о књижевности. Јован Скерлић, у време врхунца Поповићевог научног рада на проучавању српске књижевности, у својим књижевноисторијским студијама реактуелизује позитивистички приступ, а Недићевој естетичкој критици замера на догматичности. Велики удео у заслугама за обнављање позитивизма у српској науци о књижевности, у времену између два светска рата, има Павле Поповић, Богданов брат, зато што је као универзитетски професор историје књижевности учинио легитимним позитивистички идеал научности, можда вођен и ставом Љубомира Недића да позитивистички приступ не одговара књижевној критици, али има своју улогу у књижевноисторијском проучавању.¹⁷³ Павле Поповић се определио за историјску критику иако се у једном тренутку приближио могућности употребе естетичке критике,¹⁷⁴ а преко својих ученика који су остали верни позитивистичком приступу додатно је укочио развој методе, односно развој је претворио у стагнацију. Његови асистенти су, уместо синтезе

¹⁷² Иполит Тен: „Филозофија уметности“, превео Момчило Стевановић, Српска књижевна задруга, Београд, 1955, стр. 17.

¹⁷³ „Много шта у књижевним делима може се разумети само тако ако се она доведу у везу с временом у којем су се она јављала, народом у којем су никла, општим културним покретом који их је изазвао, и другим чим о чему се само из Историје Књижевности може дознати“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. II, „Народна просвета“, Београд, 1932, стр. 8).

¹⁷⁴ Видети: Ненад Николић: „Павле Поповић“, у *Годишњак Кашегре за српску књижевност*, бр. 2, 2005, стр. 241.

и система, уситнили поље истраживања, учврстили и легитимисали парцелизацију и бављење ситницама у историјском проучавању књижевности.¹⁷⁵ Ову ситуацију чини парадоксалном чињеница да Богдан Поповић, пишући 1932. године спроводну реч књизи Милутина Борисављевића,¹⁷⁶ примећује да се „*Историја* књижевности, као један део науке о књижевности, почиње да се развија – и развије се сваким даном све више – у правцу *естетичкој проучавања*“ (IV, 125). Позитивистички приступ проучавању књижевности опстаје не само у међуратном периоду, већ је присутан и након Другог светског рата захваљујући историјским околностима и идеолошкој основи која је успоставила материјализам као неприкосновену основу филозофског система. Драган М. Јеремић, иако свој текст о естетици Богдана Поповића почиње речима: „Критика је немогућа без естетике“,¹⁷⁷ када тумачи песништво Бранка Миљковића, на пример, само две године касније, у књизи *Прсти неверној Томе*, користиће биографску методу. Поменимо овом приликом и једног од проучавалаца Поповићевог дела, Фрању Грчевића, који се потрудио да детаљно представи развојни пут Богдана Поповића, утицаје који су га формирали,¹⁷⁸ затим је подробно истраживао Поповићево школовање у Паризу,¹⁷⁹ његову кореспонденцију са Министарством просвете, наводио архивске изворе, коментарисао Поповићево понашање, однос са државним институцијама, али поред обиља интересантних података за културну историју добијених обилатим коришћењем биографске методе, недостају релевантни резултати Поповићевог доприноса науци о књижевности.¹⁸⁰ Имајући у виду специфично пролонгирање утицаја позитивизма у српској науци о књижевности, потребно је поближе погледати Поповићеву начелну естетичку позицију.

¹⁷⁵ Исто, стр. 246.

¹⁷⁶ Милутин Борисављевић: „Увод у естетику“, спроводна реч од Богдана Поповића, Француско-српска књижара, Београд, 1932.

¹⁷⁷ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 7.

¹⁷⁸ Видети поглавље „Развојни пут“ у: Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 9–41.

¹⁷⁹ Текст је под насловом „Школовање Богдана Поповића у Паризу“ објављен у часопису *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, бр. 3/4, 1963. године.

¹⁸⁰ Видети: Фрањо Грчевић: „Српске теме“, СКД „Просвјета“, Загреб, 2005, стр. 127–149.

Богдан Поповић је, сходно духу времена, естетику видео као научну дисциплину у настанку, потпуно модерну по својим карактеристикама, преко чијих објективних налаза наука о књижевности може да добије поуздана мерила за одређивање вредности књижевних дела. Због тога ниједног тренутка није разматрао могућност постојања естетике као филозофске спекулативне дисциплине већ ју је видео као дисциплину директно ослоњену на природне науке, на првом месту психологију и физиологију. У првој деценији двадесетог века била је јасно видљива тежња ка успостављању емпиријских основа у многим научним дисциплинама. Бранислав Петронијевић је објавио универзитетски уџбеник психологије 1910. године инсистирајући на физиолошким поставкама¹⁸¹ као основи проучавања психологије: „Научна интерпретација психичких феномена немогућа је, ако се они не доведу у везу са физиолошким процесима у организму.“¹⁸² Таква позиција морала је бити заснована на претпоставци непрестаног осавремењавања и праћења најновијих резултата истраживања што Петронијевићеве допуне књизи након Првог светског рата и потврђују. Важно је приметити да су најновија физиолошка проучавања била усмерена на физиологију човековог нервног система.¹⁸³

Богдан Поповић је, саобразно духу времена, сматрао да се и естетика мора поставити на емпиријске основе чиме се надовезује на линију мислилаца који се у филозофији називају позитивистима (Спенсер, Грант, Бен). Међутим, поменули смо да се у науци о књижевности Поповић најпре оградио од Теновог позитивистичког приступа да би га потпуно одбацио у студији *Теорија рега-џо-рег* из 1910. године, указујући на његова велика ограничења и недостатке. Због тога морамо имати у виду Поповићев став о позитивизму у науци о књижевности при одабиру термина за класификацију његовог естетичког система. Поповић је на плану основних филозофских ставова био на страни емпиријске филозофије, а у естетичким промишљањима ставовима психолошко-физиолошке естетике која је заиста позитивистичка, али, што се тиче књижевне методе и конкретног критичарског рада био је потпуно

¹⁸¹ Исте године је Иван Ђаја основао прву Катедру за физиологију на Балкану. Видети: „Енциклопедија српског народа“, ур. Радош Љушић, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 325.

¹⁸² Бранислав Петронијевић: „Основи емпиријске психологије“, Београд, 1910, стр. 22.

¹⁸³ Видети: Бранислав Петронијевић: „Основи емпиријске психологије“, Београд, 1923.

посвећен унутрашњем приступу проучавања књижевности и самим тим суштински супротстављен позитивизму какав је постојао у науци о књижевности. Имајући све ово у виду, чини нам се да је прецизније коришћење термина **емпиријски** уместо термина **позитивистички** у карактерисању природе Поповићевог естетичког система.

Поповићев естетички систем

Поповићев приступ проучавању књижевности је био недвосмислено велика новина у дотадашњој српској критици јер је представљао изједначавање са тадашњим актуелним приступима проучавању књижевности у великим европским културама, чиме се показало да је у достизању нивоа сагласности, актуелности са савременим развојем књижевности и науке о књижевности најбржи развој остварен управо на теоријском и критичком плану, док је развој српске књижевности надокнадио заостатак и достигао развојни ниво европских књижевности тек за време авангарде. Иво Тартаља је указивао на „широке и неоспорне“¹⁸⁴ подударности које постоје између приступа Љубомира Недића и Бенедета Крочеа, док је, пишући о српској послератној књижевности у немачким новинама, Милош Црњански двадесетих година прошлог века Богдана Поповића упоредио са Крочеом.¹⁸⁵ Поповић је био упућен у Крочеову естетику (о чему су сведочили Бранко Лазаревић¹⁸⁶ и сам Поповић), а пошто су његова естетичка уверења била потпуно другачија, Крочеове идеје је одбацио чим су се појавиле¹⁸⁷ сматрајући да су погрешне¹⁸⁸ јер Крочеово дефинисање

¹⁸⁴ Иво Тартаља: „Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа“, *Књижевне новине*, књ. XXI, бр. 350, 1969, стр. 3.

¹⁸⁵ Милош Црњански: „Есеји и чланци“, књига I, пр. Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом – L'Age d'Homme, Београд, 1999, стр. 641.

¹⁸⁶ Бранко Лазаревић: „Богдан Поповић“ (V, 372). Лазаревић је навео да Поповић није ценио Крочеа јер је овај био Хегелијанац: „Крочеа не много јер је хегелијанац, а он Хегела сматра за тешку конфузију и рђавог мистичара“ (V, 413).

¹⁸⁷ „Његова се филозофија појавила 1904. године – исте сам је године напао. Нисам се никако од оног времена с њом сложио“ („Не прекидати с традицијом“, [разговор вођен у септембру 1940 / разговор водио Ерих Шломовић], приредили: Ненад Симић, Дарко Гарић, *Књижевна реч*, XIII, бр. 235, 1984, стр. 23).

лепог било је везано само за естетско у уметности, док лепо у природи уопште није узимало у обзир. „Крочеове теорије о књижевној и уметничкој историји и критици чине на опрезног и недоктринираног читаоца такође исти утисак једностраности и, усудимо се рећи, забуне. Оно што је у њима тачно, речено је одавно (...). Оно што изгледа ново у њима, читалац не може да схвати са потребном јасношћу“ (II, 290). Но, и поред разлика, поређење Црњанског је интересантно јер оно није усмерено на истицање сличности естетичких система, већ сличности појава таквих личности и њиховог значаја у систему културе. Тиме се наглашавао степен развика једне националне културе и показивала једнакост са старијим и развијенијим европским културама.

Појава Богдана Поповића често је означавана као изузетак у развоју српске науке о књижевности. Таква теза се, неминовно, заснива на тврдњи да није имао ни претходника, ни настављача и ми је налазимо код Предрага Палавестре: „Супротно наслеђу историјског детерминизма и захтевима да се књижевност укључи у токове преображавања друштвене етике – на чему су радили његови претходници, попут Светозара Марковића, али и његови ученици, међу којима је најугледнији био Јован Скерлић – Поповић је заступао мишљење да су естетска вредност и естетска функција уметничког дела његове главне и најважније одлике. На тај начин, он је критичку пажњу усмерио на књижевности и постигао да се српска критика методолошки изједначи с владајућим критичким системима модерног доба.“¹⁸⁹ Овакав поглед, иако не можемо оспорити чињеницу да Јован Скерлић, Поповићев најуспешнији ученик, заиста одбацује естетичку критику и обнавља неке компоненте старијег приступа проучавању књижевности, ипак сужава и тиме упрошћава перспективу зато што Богдана Поповића издваја из историјског контекста. А појава Богдана Поповића никако се не може посматрати издвојено од традиције српске науке о књижевности из које он проистиче без обзира на допринос школовања у Француској. На исти начин се основа Поповићевог приступа не

¹⁸⁸ И Драган Јеремић наглашава различитост њихових ставова: „Насупрот Бенедету Крочеу, по коме је уметничко дело увек експресија којој ништа не претходи, које је сама та експресија и нема никакав припремни, претходни ступањ, Поповић сматра да обради у уметничком делу претходи извесна тема, садржај, импресија“ (Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић“, у: V, 422).

¹⁸⁹ Предраг Палавестра: „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“, том I, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 111.

може везати ни само за Љубомира Недића, те ћемо показати да постоје и старији слојеви у традицији српске науке о књижевности који су представљали основу на коју је Поповић надоградио свој естетички систем. Већ смо истакли да је Поповић пре Недића показао своје опредељење за унутрашњи приступ, за постављање теоријске основе проучавања, као и за индуктивни поступак (критичка метода детаљне анализе). Али, Недић је први експлицитно дефинисао приврженост естетичкој критици и одређивању естетичког мерила за вредновање књижевног дела. Поповић је Недићеве теоријске и естетичке ставове прецизирао и проширио не мењајући основну поставку коју Недић уводи – схватање да је за проучавање књижевности кључно естетичко питање и проучавање самог дела са циљем одгонетања основног питања – у чему се крије тајна његове лепоте? Због тога не можемо посматрати појаву Поповићевог приступа издвојено од Недићевог приступа и схватања улоге естетике за проучавање књижевности и, попут Палавестре, тврдити да није имао претходнике.

Поред тезе о потпуној издвојености Поповићевог положаја у оквирима српске науке о књижевности, постоји читава линија проучавалаца који су уз Поповића укључивали и дело Љубомира Недића у контекст европског антипозитивизма, те Недића препознавали као зачетника линије коју је Поповић наставио. Такав поглед су имали старији проучаваоци Поповићевог рада Зоран Гавриловић, Драган М. Јеремић и Фрањо Грчевић. У трагању за основама естетичког система Гавриловић и Јеремић су истраживали многе утицаје на првом месту француских и енглеских проучавалаца књижевности и филозофа, а Јеремић је додатно укључио у видокруг и периоде развоја српске естетике у деветнаестом веку. Грчевић је такође нагласио Поповићево интересовање за британску културу и књижевност¹⁹⁰ сматрајући га Недићевом заслугом, али показујући исувише интереса за биографске податке којима је ту тезу аргументовао.¹⁹¹ Иако је тачно нагласио Недићево и Поповићево негирање приступа Светислава Вуловића и Светозара Марковића, Грчевић је ипак исувише упрошћавао однос између Недића и Поповића, са једне стране, и

¹⁹⁰ Видети: Фрањо Грчевић: „Српске теме“, СКД „Просвјета“, Загреб, 2005, стр. 153.

¹⁹¹ Видети: Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 14.

традиције српске науке о књижевности, са друге стране. „И Недић и Поповић почињали су многе ствари испочетка, не ослањајући се ни на кога у српској књижевности. Дјеломично, ипак, њихов је критичарски метод значио негацију двају представника критике 70-их година Светислава Вуловића и Светозара Марковића.“¹⁹² Такође, не можемо се сагласити са тврдњом да Недић Поповића усмерава ка британској филозофији и култури јер смо већ указивали на постојање старијих веза са британском филозофијом које су биле актуелне у тадашњој српској научној јавности (Алимпије Васиљевић, Милан Кујунџић), а њима би се могле придодати и још старије везе успостављене између ових култура (Доситеј Обрадовић).

Испитивање Поповићевих естетичких радова тако је обележило истицање потпуно издвојеног места унутар српске науке о књижевности, или претерано уопштавање у разматрању могућих утицаја на формирање Поповићевог естетичког система. Порекло његових естетичких ставова тражено је на најразличитијим странама, везивано за велики број аутора и оправдavano Поповићевим еклектицизмом. Проучаваоци су Поповићева естетичка схватања најчешће повезивали са француским теоретичарима и критичарима, британским филозофима, али и историчарима уметности, најчешће без икаквих аргумената и такве претпоставке су неретко одбациване као нетачне.

Зоран Гавриловић је, пишући први након Другог светског рата опширни оглед о Поповићевом раду, навео дело Жан Мари Гијоа као почетни узор Поповићу (утицај Гијоа на Поповића аргументовано одбацује Никола Банићевић тридесетак година касније).¹⁹³ Гавриловић је потом представио низ аутора чији утицај препознаје код Поповића: „Поповић је у свом еклектизму делимично напустио Гијоа и, одлазећи корак даље од њега, наслањао се у почетку на Раскина, а доцније, силазећи дубље у природу естетског осећања, на физиолошку естетику Гранта Алена, да све то уклопи, најзад, у рационалистичку и формалистичку естетику Бенову.“¹⁹⁴ Незграпност таквог

¹⁹² Фрањо Грчевић: „Српске теме“, СКД „Просвјета“, Загреб, 2005, стр. 153.

¹⁹³ Никола Банићевић: „Богдан Поповић и француска књижевност“, Стручна књига, Београд, 1987, стр. 33.

¹⁹⁴ Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 114.

увида Гавриловић је покушао да умањи закључујући како је честа контрарадикторност Поповићевих ставова проистекла из такве смеше утицаја. Исте узоре навео је и Драган М. Јеремић у предговору Поповићевих *Естетичких сѝиса* 1963. године, дајући објашњења само тврдњама о Гијоовом и Аленовом утицају, док Тена, Спенсера и Бена сматра начелним утицајима. Фрањо Грчевић је у списак проучавалаца који су пресудно утицали на Поповића додао и Бринетјера, иако је сам Поповић у разговору са Војином Ракићем поменуо да је између њега и париског професора постојала и лична нетрпељивост: „Ја га нисам ценио, као уосталом ни он мене.“¹⁹⁵ Тежња за набрајањем утицаја на Поповића и његово дело понављала се и у каснијим радовима са више или мање аргумената и са променљивим списком проучавалаца и она првенствено буди интерес за увиђање могућег разлога таквом трагању код нас. У свим поменутих случајевима постојала је очигледна потреба да се пронађе извор теоријских идеја и Поповићева естетичка мисао повеже са енглеском или француском културом и да се Поповићевој мисли одузме и могућност оригиналности. У међуратном периоду постојала је и потпуно супротстављена тежња да се Поповићев допринос књижевнотеоријској и естетичкој мисли преувелича и постави изнад теоријских и естетичких система који су се појављивали у великим културама. Душан Недељковић је тако тврдио да је Поповић много пре Бергсона дефинисао интуицију иако се њихова објашњења много разликују и сам Поповић је тврдио да Бергсон грешу у том питању.¹⁹⁶ Оба приступа су грешила у одабиру почетне позиције. Колико су неки предратни погледи неаргументовано уздизали значај Поповићевог књижевнотеоријског и естетичког система, толико су често након рата били неоправдано свођени само на преузимање из страних култура, а заправо једини начин да долажење до правог одговора јесте сагледавање свих чињеница.

¹⁹⁵ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 54.

¹⁹⁶ „О интуицији је апсолутно погрешно, пошто она, по његовим наводима, не може да се одржи“ („Не прекидати с традицијом“, [разговор вођен у септембру 1940. године – разговор водио Ерих Шломовић], приредили: Ненад Симић, Дарко Гарић, *Књижевна реч*, XIII, бр. 235, 1984, стр. 23).

У формирању Поповићевог естетичког система јасно се разликују две фазе. Он се најпре ослањао на наслеђе класичне естетике, те правила поетике и реторике као мерила за одређивање лепоте уметничких дела, да би тек у другој фази, која почиње пред Први светски рат, Поповић свој естетички систем приближио физиолошкој естетици. Због ослањања на класичну естетику у првој фази Поповићев естетички систем довођен је у везу са француским класицизмом. Милан Кашанин је 1968. године изнео тезу да је рационализам француских класициста и *Поетики* Николе Боалоа¹⁹⁷ основа Поповићеве естетичке мисли. Међутим, у повезивању Поповићевог књижевнотеоријског система са класичним наслеђем не смемо се одмах упутити према француском класицизму и испустити из вида везе у оквиру српске културе које су директно водиле до античке традиције.

У историји српске естетике Ђорђе Малетић има велике заслуге за увођење модерне естетичке теорије у деветнаестом веку. Драган Јеремић је у књизи *Естетика код Срба* за Малетића рекао да је био први књижевни критичар који се „не само систематичније бавио естетиком него и настојао да је постави као основу критичког суђења“,¹⁹⁸ и сматрао га је споном у просветитељској линији која се протезала од Доситеја Обрадовића до Богдана Поповића: „Он је заслужан за напредак у усвајању модерне естетичке теорије, заступајући онај тип критичко-естетичке делатности, која се може назвати космополитско-просветитељском, а иде од Доситеја Обрадовића до Богдана Поповића и његових ученика. То је она линија, која је значајна по томе што је, указујући на неке тобоже вечне класичне узорне, истицала потребу угледања на најнапредније народе и њихова достигнућа и, на тај начин, указивала српском народу и његовим културним радницима на пут стварног напретка и нужност уклапања у европску културу.“¹⁹⁹ Поглед у дубину теоријске мисли није увек долазио из стране културе. Поповић је античку реторику и естетику имао представљену у Малетићевим делима, на првом месту у књизи *Риторика*, која му је морала бити позната, јер је у другој половини деветнаестог века била

¹⁹⁷ Милан Кашанин: „Судбине и људи“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 189.

¹⁹⁸ Драган М. Јеремић: „Естетика код Срба (од средњег века до Светозара Марковића)“, САНУ, Београд, 1989, стр. 269.

¹⁹⁹ Исто, стр. 294.

гимназијски уџбеник.²⁰⁰ Један од доказа имамо у Поповићевој раној студији *Бомарше*, чија је структура заснована на аналитичким питањима из традиције реторике. Ова студија, на први поглед, заиста изгледа писана у маниру деветнаестовековног позитивизма и коришћењем биографске методе, без обзира на сва Поповићева упињања да укаже како је то психолошка књижевна студија, али већ њен мото „*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*“, који Поповић наводи као Квинтилијанов²⁰¹ (Малетић га у *Риторици* везује за Цицерона²⁰²), показује и везу са реторичком традицијом. Поповић своју анализу усмерава преко аналитичких питања пореклом из реторике. Затим, обратимо ли пажњу на поједине Малетићеве ставове,²⁰³ видећемо велику сличност са Поповићевим естетичким ставовима. Малетић наводи неопходност јасности у излагању која зависи од одабира и распореда речи: „*Ясносѣь или разумиѣлносѣь* говора зависи понавше одъ избора сходны речѣй; ерѣ ако е што противнымъ речма изражено, постае говорѣ тѣманѣ и неразумителанѣ, или само уполакѣ разумителанѣ. Писац мора по овоме пре свега добро мотрити на речи, коима свое мысли изражава, мора сваку речѣ не само по нѣномъ значеню, него и по положеню и уобичаеномъ употребљаваню мерити, и свакој речи и предложеноу дати оно место, кое свойство езика изискуе.“²⁰⁴ Затим, поменимо особине естетичног стила од којих ћемо неке препознати и код Поповића (сразмерност, природност, краткост, јединство

²⁰⁰ Поменимо да је у српским школама био присутан и старији уџбеник реторике који је написао Аврам Мразовић, али који је замењен Малетићевом књигом пре Поповићевог рођења. У истом времену Јован Стерија Поповић је написао приручник из реторике, али он је остао у рукопису и нештампан све до недавно. Видети: Војислав Јелић: „Античка и српска реторика“, Чигоја, Београд, 2001, стр. 10.

²⁰¹ Кључна аналитичка питања (ко, шта, кад, где, зашто, како, помоћу чега) реторичке традиције су била често приписивана Цицерону и Квинтилијану, али у њиховим списима се не појављују, те се везују за име Хермагоре са Темноса, реторичара из првог века пре Христа чији радови нису сачувани, али кога цитира Псеудо-Августин у својој „Реторици“ (Rita Copeland: „Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages“, Cambridge University Press, 1991, стр. 67); ова питања су у средњем веку стихована и у том облику их Поповић и наводи. (Heinrich Lausberg: „Handbook of Literary Rhetoric“, Brill, Leiden, Boston, Köln, 1998, стр. 173).

²⁰² Ђорђе Малетић: „Риторика“, део први, у правителственој Књигопечатњи Књаж. Србског, Београд, 1855, стр. 51.

²⁰³ Војислав Јелић указује да Малетић ради по узору на угарског реторичара Грижелѣа који припада традицији ослањања на Квинтилијанову реторику. Видети: Војислав Јелић: „Античка и српска реторика“, Чигоја, Београд, 2001, стр. 10.

²⁰⁴ Ђорђе Малетић: „Риторика“, део први, у правителственој Књигопечатњи Књаж. Србског, Београд, 1855, стр. 138–139.

(целовитост) и живост).²⁰⁵ Лепо у уметничком делу Малетић повезује са искреношћу, односно могућношћу да пробуди емоције код читалаца: „што у себи има правога живота, есть лепо. Но представлянѣ не може имати живости, ако не произтиче изъ врѣла мыслій; само оно може дати живота, што има у *себи* живота. Ова живость у представляню изьявлюе се а) као *уочљивосѣѣ* за фантазију и б) као *оѣанѣ* за чувство.“²⁰⁶ (Малетић напомиње да је други облик живости својство лирике – буђење емоција код читалаца). Исти став о искренности, пореклом из античке реторике, како смо већ наводили, делили су Љубомир Недић и Богдан Поповић, те је ово још један аргумент у прилог тези о великом уделу класичног наслеђа у теоријској и естетичкој мисли Богдана Поповића. Са друге стране, и поред наведених подударности ставова, постоје и значајне разлике које указују на модерност Поповићевог приступа и сталну потребу да надограђује основе од којих полази у промишљање. Малетићево дефинисање лепоте није укључивало аналитичност модерног доба и није претпостављало да је могуће емпиријски утврдити суштину лепоте преко разлагања на саставне елементе који се могу објективно анализирати, те тиме учинити проучавање проверљивим. Малетић је сматрао лепоту појавним обликом духовног појма чија се суштина не може разложити на логичне појединости: „Средствомъ естетичны свойства дѣйствую наша представлена као *лейоѣѣ*, т.е. побуђую непосредствено допаданѣ. Лепота е по својој природи нешто безгранично, ербо е само появивша се форма одъ нечегъ духовногъ. Зато се понавѣше познае у самомъ нѣномъ дѣйствованию на гледаоце или слушаоце, нити се може у логична понятія разложити нѣна суштина.“²⁰⁷ Управо на том месту се Поповићева естетичка мисао одваја од Малетићеве, али и класичних естетичких ставова јер се окреће резултатима модерних научних дисциплина.

Да бисмо сагледали целовити књижевноисторијски контекст у којем Богдан Поповић почиње да се бави проучавањем књижевности, а уједно и избегли упрошћавања и тумачења појаве његовог естетичког система као апсолутне новине у српској култури и појаве изван дотадашњих токова,

²⁰⁵ Исто, стр. 173.

²⁰⁶ Исто, стр. 173.

²⁰⁷ Исто, стр. 143.

потребно је, поред указивања на књижевнотеоријску и реторичку основу коју је пружало Малетићево дело, испитати и релације са приступима других проучавалаца, поготову Поповићевих непосредних претходника, попут Светомира Николајевића са Катедре за општу историју књижевности и Љубомира Недића као претходника у српској књижевној критици. Иако не бисмо хтели да сувише проширујемо нашу анализу Поповићевог дела, морамо обратити пажњу на Николајевићево дело јер се у њему појављују назнаке приступа који ће Поповић користити у заснивању естетичког система. Иво Тартаља је указивао на то да је Николајевић негативно одредио Поповићево приступање проучавању књижевности јер је у много чему за Поповића био пример како не треба радити. „У погледу стила, у погледу критичког метода, и у својој општој аристократској резервисаности, млађи професор ће заузети јасан противстав према Николајевићу.“²⁰⁸ Фрањо Грчевић је такође указивао на Николајевићево наслеђе у Поповићевом раду наглашавајући да је он био Поповићев узор у „козерском и лаганом начину излагања.“²⁰⁹ Са друге стране, и Николајевић се у естетичким питањима окретао савременим достигнућима, на првом месту, енглеских проучавалаца и тиме је представљао претечу Поповићевог дела и још један прилог тези о сложености питања могућности утицаја. Естетичка питања Николајевић је успутно помињао у својим књигама *Листићи из књижевности* (1883) и *Козерије из књижевне естетике* (1891), те његови ставови нису уобличени у целовити естетички систем, већ су распарчани по радовима којима естетичка питања нису главни проблем. Ови фрагментарни естетички ставови показују схватање које се, у ствари, иако у једном тренутку показује колебање и одриче могућност заснивања естетике као научне дисциплине (при томе естетику не види ни као филозофску дисциплину), приближава ставовима природних наука. Он естетику посматра само у светлу развита модерних научних дисциплина окренутих аналитичком проучавању, а ниједног тренутка не помишља на повратак естетичке мисли спекулативном промишљању. Николајевић је сматрао да се у великом броју

²⁰⁸ Иво Тартаља: „Катедра за општу књижевност и теорију књижевности“, у: „Сто година Филозофског факултета“, Београд, 1963, стр. 467.

²⁰⁹ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 14.

случајева лепо ни не може објаснити нити анализирати: „Естетично задовољство је осећање какво се у појединим, специјалним, приликама и даје донекле анализирати; али се у највише прилика не да ни анализирати ни исцрпно описати. Оно је пространо неодређено, али *ирријатно узбуђење душе*“.²¹⁰ Поставимо ли овакав опрезан и скептички став у страну и обратимо пажњу на остале Николајевићеве естетичке мисли видећемо назнаке извесног ослањања на актуелне проучаваоце, првенствено из Енглеске, иако Николајевић на почетку *Козерија* прави преглед естетичких ставова од Аристотела и Хорација. Међутим, иако помиње схватања хеленског филозофа и римског песника о лепом и функцији књижевности, Николајевић у темеље својих ставова поставља резултате савременика, првенствено природњака, јер у промишљањима о естетици за основу узима физиолошка проучавања. Лепо „је често примамљивије од *истине* и од оног што је *добро*, нешто зато, што је теже увидети истину и добро, него *лепо* осетити, а још више за то, што лепо има дражи каква – особито у савршеним примерима – изазива у радњу свеколике душевне човечије способности. Ако уживање – физиолошки говорећи – није ништа друго до увећање мождане активности, онда се лепо цени, што оно даје највећег и најпотпунијег уживања.“²¹¹ У овом позивању на физиолошка проучавања препознајемо основну духовну климу деветнаестог века која је хуманистичким наукама остављала прихватање метода природних наука као једину могућност, те нам је јаснији Николајевићев став о естетици и смеру у којем ће се упућивати сва естетичка проучавања тога времена.

Развијеније дефинисање естетичке критике, њених задатака и мерила у односу на Николајевића има приступ Љубомира Недића. Његову критику називамо естетичком јер је основни захтев постављен пред анализу књижевних дела везан за проналажење и откривање лепоте у њима. Задатак књижевне критике Недић је формулисао у огледу о песништву Ђуре Јакшића у својој првој књизи књижевних студија *Из новије српске лирике* 1893. године: „Онако исто као што природњак мора да скида круницу и остале делове цвету, ако хоће да позна тајну живота његовога, тако и критичар, испитујући и ценећи

²¹⁰ Светомир Николајевић: „Козерије из књижевне естетике“, Годишњица Николе Чупића, Београд, 1891, стр. 338.

²¹¹ Исто, стр. 233.

књижевно дело, ако хоће да позна оно што му даје поетска живота и лепоте, нема за то друга пута ни начина но да га аналише.²¹² Иако је Недић у експлицитном изјашњавању за естетичку критику предухитрио Поповића, али у одабиру индуктивне, аналитичке методе или у образлагању књижевног укуса није предњачио. Без обзира на питање првенства, Недићеви ставови су нам од велике користи јер показују истовремену присутност сличних идеја и заједничку усмереност теоријске мисли у трагању за одговорима. Питање књижевног укуса²¹³ је имало велики значај за Недића, а у исто време било је једно од централних питања Поповићевог естетичког система, а необичне околности везане за настанак њихових радова о укусу²¹⁴ нам јасно указују на степен сагласја ставова наша два проучаваоца књижевности. Такве сличности се не могу свести на питање утицаја како су проучаваоци често чинили подстакнути позитивизмом. Истовремена пажња на исти проблем указује на заинтересованост и решеност да се одређени теоријски проблем постави на јасну и прецизну основу због даљег проучавања. Решени да књижевну критику усмере на решавање питања лепоте у књижевности и анализе самих књижевних дела и Недић и Поповић су велику пажњу посветили књижевној теорији и естетици. Међутим, Поповићев естетички систем је много обухватнији од Недићевог и у њему се примећује изванредан развој, иако је било мишљења да се он није мењао ниједног тренутка током Поповићевог живота, док је Недићев рад на проучавању српске књижевности био, стицајем животних околности, много краћи.

Полазећи, као и Љубомир Недић, од аналогije са природним наукама, Поповић је тражио основу за естетичке судове у психолошким и физиолошким проучавањима његовог времена. Постављен на емпиријске основе и замишљен као потпуно непристрасан и објективан, естетички систем Богдана Поповића почива на уверењу да се естетски чин може рационално објаснити, разложити

²¹² Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. I, „Народна просвета“, Београд, 1929, стр. 55.

²¹³ Фрањо Грчевић је поредећи Недића и Поповића приметио да је Недић у центар свог приступа поставио укус, али у том раду није поменуо да је Поповић такође велику пажњу посветио књижевном укусу. Видети: Фрањо Грчевић: „Српске теме“, СКД „Просвјета“, Загреб, 2005.

²¹⁴ Поповићев оглед „О васпитању укуса“ објављен 1895. године у часопису *Српски ирепег* чији је власник и уредник био Недић. Након тога Недић свој рад о књижевном укусу под насловом „Покушај о литерарном укусу“ никада није довршио и он је објављен тек постхумно 1906. године у *Српском књижевном гласнику*.

на саставне делове и анализирати. Посматран често у поређењима са просветитељским добом, Богдан Поповић заиста полази од рационалистичких поставки. Савременик незадрживог развоја природних наука и њихових великих научних открића, живео је у добу које је, одбацујући улогу религијске метафизике, све наде полагало у човеков разум и друштвени морал. Он заиста јесте био заступник оне линије мишљења која се може везати, са једне стране, са британским филозофским емпиризмом, а, са друге стране, са немачким рационализмом, а управо је из споја ових филозофских струја и настало Баумгартеново одређење естетике крајем осамнаестог века: „Баумгартенов појам естетике је настао критичком синтезом британског емпиризма и немачког рационализма са намером да се превазиђе расцеп између чулног и сазнајног.“²¹⁵ Стога нас не може чудити јака Поповићева веза са британском филозофијом, естетиком и реториком, али то угледање није било увек само пуко преношење идеја, већ и стваралачка надградња постојеће основе (пример критичке методе чија основа није била само везана за британску науку о књижевности). Истина, некада је Поповић заиста непосредно преузимао практично решење, али то је наглашавао и није скривао (нпр. истицање значаја васпитања за развој ученика – директно надовезивање на ставове Александра Бена). Међутим, не смемо пренебрегнути чињеницу која је до сада била потиснута у страну при тумачењу Поповићевог естетичког система – он на почецима проучавања књижевности не посеже одмах за емпиријским дефинисањем лепог. Иако су естетичке теме укључене у велики број Поповићевих радова који се протежу кроз читаву његову научну каријеру, од приступног предавања на Великој школи до постхумно објављених рукописа, његово окретање физиолошкој естетици одвија се тек у времену пред избијање Балканских ратова и Великог рата. Присутност естетичких тема кроз читав Поповићев опус показује стално присутну тежњу за решавањем естетичких проблема, али и пружа могућност увиђања развоја и промена у схватањима. Савременици Богдана Поповића су његов естетички систем сводили на класицистички систем правила који је, по њима, заустављао развој, јер нису

²¹⁵ Мишко Шуваковић: „Естетика, филозофија и теорија уметности током дугог двадесетог века“, у: „Фигуре у покрету“, ур. Мишко Шуваковић и Алеш Ерјавец, Аточа, Београд, 2009, стр. 22.

имали могућност да се упознају са естетичким радовима који су објављени постхумно. Са друге стране, сви проучаваоци који су процењивали целокупни Поповићев естетички систем давали су превише пажње позним естетичким радовима, а превиђали су почетне и основне позиције система. Поповић је увек наглашавао удаљеност својих књижевнотеоријских ставова од догматски схваћених античких поетичких правила и инсистирао је на потреби развоја и усавршавања књижевности. Стога, иако почетне позиције естетичког система показују чврсте везе са традиционалним поетичким правилима, Поповић је ту основу повезивао са резултатима савремене науке и постојећа правила из античких поетика и реторика допуњавао савременим достигнућима.²¹⁶ Али, и поред настојања да се пронађу научна објашњења естетичким питањима, Поповићев естетички систем заправо основу има у традицији поетике и реторике и то је најочљивије у првој фази његовог научног рада, односно до времена ратова.

Естетички радови у првој фази – начела

Античко наслеђе

Постављајући основе свог естетичког система у првим радовима, Поповић се, практично надовезао на класичну традицију јер је у оцењивање књижевних дела полазио од књижевнотеоријских ставова који потичу из времена настанка науке о књижевности. Међутим, његову теоријску основу не можемо окарактерисати у потпуности као неокласичну или неокласицистичку јер је наглашавао важност одвојености од античких поетика: „Ако је ишта јасно у историји духа људског, то је тај факт да је критика, научна и књижевна, учинила крупан корак унапред кад се ослободила ропске послушности

²¹⁶ Питање нејасности је најпре везано за класичну реторику, а тек касније за Спенсерово питање економије снаге. Видети: Herbert Spencer: „Essays – Moral, Political and Aesthetic“, D. Appleton and Company, New York, 1865, стр. 27.

ауторитетима Грка и Римљана“ (I, 39), а у исто време књижевнотеоријску основу од које је полазио у тумачење књижевних дела Поповић је модернизовао и надградио.

У првом критичком раду Поповић је складност форме и вештину у обради поставио за естетска мерила на основу којих је доносио вредносни суд. „И како је леп склоп комада, каква симетрија у распореду лица, у распореду призора! (...) Све је необично вешто и складно склопљено“ (II, 6). Сви његови критички радови у последњој деценији XIX века и првој деценији XX века почивају на књижевнотеоријским ставовима који постоје у традицији још од античког времена: мера, склад, искреност, јасност, логика, вероватноћа, хармонија. Такав одабир приступа књижевној критици донео је јасност естетичког мерила и његову универзалност, односно истоветну примену без обзира на припадност дела националној књижевности. Извесна неусклађеност и већи број термина који се користе у овим радовима постоје због тражења правог односа наслеђа старих поетика и Поповићу савременог књижевнотеоријског проучавања. У суштини, термини који се појављују у првој фази Поповићевих радова свде се на групе око складности књижевног дела која почива на поштовању правила везаних за књижевне родове и врсте, логике и вероватноће везане за природу књижевности и њен однос према стварности; питање вештине и искрености у стварању, и на крају – питање књижевног укуса који одређује меру и спречава огрешења у стварању.

У Поповићевим радовима ћемо најпре наићи на термин **склад** да би се од критике Костићеве *Горгане* појавио и термин **хармонија**, премда је Поповић склад употребљавао и касније као синоним за хармонију. Због коришћења ових термина из античке поетике, Поповићев естетички систем је бивао повезиван или са француском класицистичком критиком или са естетичким идеалима парнасовства, али ни са једном школом проучавалаца Поповићевих ставови нису показивали потпуно поклапање јер је он није преузимао туђе идеје, већ је полазио од књижевнотеоријске основе коју је прилагодио свом времену. Због тога сматрамо да је неопходно указати на порекло теоријских ставова на којима Поповић заснива свој естетички систем.

Темељ Поповићеве естетике несумњиво проналазимо у антици. У хеленској естетици појам лепог био је директно везан за распоред делова. „Изрази којима су стари Грци означавали лепо значили су етимолошки исто што одабир, распоред или пропорција делова. За визуелно лепо, за архитектонска или вајарска дела главни термин је био `симетрија` или сразмерност; за слушно лепо, за музичка дела – `хармонија` или склад.“²¹⁷ Почети Поповићевог критичког рада показују нам управо полазак од класичног тумачења лепог. У првим објављеним радовима он помиње склад композиције и симетрију, а 1899. године, пишући критику драме *Горгана* Лазе Костића,²¹⁸ увео је и хармонију као естетички термин. „Начело је хармоније најнеобилазније и најопштије од свих начела којима уметничко или књижевно дело има по нужности и да се покори. У том погледу, све су друге особине уметничког дела од мање важности“ (I, 72). Критикујући Костићеву драму на основу огрешења о начело хармоније, Поповић показује практично коришћење естетичког мерила за одређивање вредности књижевног дела. Он је замерке *Горгани* засновао на нескладу између садржаја, предмета драме и његове обраде: „По начелу хармоније, по којем све треба да је у складној вези једно с другим, средства треба да су у складу с циљем и узроци с последицама. (...) Све што је неочекивано према ранијим догађајима, погрешка је“ (I, 81–82). Костићу је замерео на недостатку мотивације одређених поступака јунака који због тога изгледају потпуно неуверљиво. Поповић је хармонију повезао и са питањем уметничке истине сматрајући да све што је складно и саздано према логици књижевног рода или књижевне врсте има вероватност, односно уметничку истину која се манифестује убедљивошћу и невређањем логике читалаца. „Разлог је томе врло прост: како су сличне појединости саме по себи невероватне, како оне могу бити вероватне само по логици фабула којима припадају, јасно је да ће оне, чим за њих престане важити логика тих дела, престати бити вероватне. Сва њихова вероватноћа лежала је у логици фабула у којима се налазе. (...) Објашњење их не може учинити вероватним пошто су оне

²¹⁷ Владислав Татаркјевич: „Историја шест појмова“, превео Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1980, стр. 214.

²¹⁸ Управо је Лаза Костић придавао велику важност хармонији повезујући ставове хеленске естетике са достигнућима свог времена.

по себи невероватне; с друге стране, хармонија која је постојала између њих и дела, и благодарећи којој су оне могле изгледати вероватне, сад је, истим објашњењем, нарушена. Тако да сада те појединости нису више вероватне ни по каквој логици“ (I, 79). На тај начин Поповић је хармонијом објаснио и дефинисао однос књижевности и стварности, односно питање фикционалности књижевног дела.²¹⁹ Место хармоније Поповић је видео и у основи склада који влада односом целине и делова и издвајао ју је по општости од осталих начела која одређују уметничка дела. „По начелу хармоније (...) све појединости уметничког дела морају бити у складу с његовом целином. Из тога излази, пошто су делови потчињени целини, да ће логику појединости одређивати логика целине“ (I, 76). Постављањем хармоничности у основу уметности и суштину књижевног укуса Поповић је нагласио њену важност, затим видео ју је као основну потребу људског духа и осећања и користио је као естетичко мерило у првој фази свог естетичког система.

Везивање естетичког мерила за начело склада или хармоније обележило је Поповићеве радове до почетка друге деценије XX века. И на крају првог периода развоја Поповићевог естетичког система, у белешкама са предавања које су његови студенти објавили 1910. године међу три услова постављена за одређивање лепоте уметничког дела, налазимо и хармонију.²²⁰ „Склада мора бити просто стога, што је, из узрока које овде нећемо испитивати, склад логичан и пријатан, као што је несклад нелогичан и непријатан. Додајмо да *склад њојачава жељену емоцију*, док је несклад квари. Како је уметнички

²¹⁹ Једина разлика од приступа Марка Ристића, на пример, који је у приказу *Сеоба* Милоша Црњанског 1929. године прецизно раздвојио законе који владају у уметничком делу од оних који важе у стварности: „Као што истинитост тих личности не зависи од психологије, већ од једне у правом смислу поетске снаге оживљавања, исто тако и истинитост свих збивања и детаља, целокупне атмосфере *Сеоба*, не зависи од реализма, већ од те исте снаге остварења, поновног остварења истине, на плану поезије, где се истина образује по законима уметничким, који се не поклапају са законима свакодневне стварности“ (Марко Ристић: „Сеобе“, у: „Критички радови Марка Ристића“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1987, стр. 117), почива у конзервативнијем, више класичном Поповићевом поимању складности унутар књижевних родова и врста: „...Нека појединост и неком делу није никад ни вероватна ни невероватна; она ће бити једно или друго према томе да ли одговара или не, захтевима вероватноће који важе за врсту дела коме та појединост припада. Увек је меродавна једино нарочита логика дотичне ствари или случаја“ (I, 77), док је Ристић песнички поступак и стил видео као пресудне за стварање уметничких вредности од животних предлогака.

²²⁰ На почетку одељка наведен је термин ХАРМОНИЈА и уз њега СКЛАД као синоним, а у наставку текста се појављује само термин склад (IV, 325).

производ састављен из више, или многих, или чак врло многих случајева и састојака, и како су ти састојци врло разноврсни, начело склада има врло честу и врло разгранату примену. *Оно је најважније уметничко начело*“ (IV, 325–326). Наведени редови показују и да се, почетком друге деценије двадесетог века, Поповићева мисао окреће питању природе утиска које уметничко дело изазива код примаоца. Поповић је почео да у радовима појам лепоте повезује не само са складом већ и са пријатношћу, а ружноће не само са нескладом, већ и са непријатношћу и на тај начин је отворио правац у свом естетичком размишљању којим ће се у даљем раду кретати.

Поповићеви први радови, истовремено са ослањањем на класична поетичка правила, доносе и књижевнотеоријске ставове који показују извесну модернизацију јер укључују достигнућа савремене науке у видокруг естетичког процењивања елемената књижевног дела. Тако у раду о савременом роману Поповић, указујући на значај технике у стварању драме и роману, захтева психолошку вештину у моделовању карактера књижевних јунака. Мотивација поступака књижевних ликова представљала је важан елемент уверљивости читавог дела пошто је поетика реализма, доминантне стилске формације у времену Поповићевог ступања у проучавање књижевности, захтевала већи удео разума него маште. Одатле се пред ствараоце поставља нови захтев, да обликовање фикционалног света мора да буде и психолошки вероватно. „Модерном роману није било довољно изнети пред нас људе као у огледалу, показати какви су, шта раде, и како се крећу; он је пошао корак даље. Пошто им је сазнао покрете, трудио се да нађе узроке тим покретима, покушао је да изнесе на светлост оно што им је лежало на дну душе њихове, њихове мисли и њихове жеље, цео онај душевни ток који се врши *и пре* и *и при* радњама њиховим“ (II, 12). Затим, пред ствараоце Поповић је поставио један нови захтев, а то је да, поред инвенције, тј. стваралачке маште, морају имати и критичко осећање као регулатор процеса уметничког стварања. Критичко осећање представља контролни механизам стварања јер обликује књижевне ефекте сходно утиску који писац жели да изазове у читаоцу. Поповић је у студији о Бомаршеу ово критичко осећање повезао са мером и укусом. „Таленат је ту; оно што је главно, то јест творачка снага, оно што ствара, проналази производи, он је ту –

али чега нема, то је мера, то је укус, то је критичко осећање. При сваком уметничком раду, две силе раде, две моћи, две способности. Једна ствара, подиже, баца на свет, оваплоћује; друга критикује, креше, бира и плевли...“ (II, 91). На исти начин је писао о Нушићевој драмској бајци *Љиљан и оморика*,²²¹ као и о Ћоровићевим *Црњицама*. Оно што Поповићево увођење критичког осећања као услова за стварање одваја од класичног захтева за поседовањем вештине јесте постављање појма укуса, у његову основу. Поменули смо да укус Поповић најпре уводи у студији о Бомаршеу 1887. године (питање укуса помиње у одељку V који је те године штампан), затим га у приступном предавању види као један од главних услова за критичара да би 1895. написао читав оглед о овом питању. Придавањем великог значај проблему укуса Поповић се удаљава од античке поетике јер се у разматрању проблема књижевног укуса ослања на модерна естетичка достигнућа XIX века.

Књижевни укус

У првим радовима који се баве естетичким проблемима (*О књижевности, О васпитању укуса*), Поповић посвећује велику пажњу васпитању укуса. Питање књижевног или уметничког укуса добија велику важност због практичних разлога Поповићеве културне политике надовезане на традицију просветитељства. Поповић је пред крај свог живота у разговорима са Војином Ракићем неколико пута подвукао да је још као студент полазио од сопственог суда и да је кроз читаву научничку каријеру увек у трагању за решењем неког проблема полазио од сопственог утиска и да се никада није поводио за туђим мишљењем. Он је сматрао великом врлином способност доношења сопственог, независног суда, па је као један од педагошких циљева поставио оспособљавање студената за доношење самосталног суда и оцену

²²¹ Поповић наводи да писци којима је критичка страна слаба „имају инвенције, умеју да измисле, да створе; али немају ону деликатну способност да, стварајући, у исто време контролишу, суптилно и поуздано, оно што стварају. При стварању, они недовољно себи дају рачуна и утиску који ће поједина места учинити на њихове читаоце или гледаоце“ (I, 86).

књижевних дела. Пут ка таквом циљу водио је преко усавршавања књижевног укуса.

Већ смо поменули интересантну чињеницу да је и Љубомира Недића питање укуса подстакло на писање огледа, али и да Недићев *Покушај о лијтерарном укусу* није ни завршен ни објављен за ауторовог живота, већ је као фрагмент објављен из заоставштине 1906. године у *Српском књижевном гласнику*. Због тога и нема сврхе овом приликом наглашавати сличности и разлике њихових ставова,²²² али чини се да је важно обратити пажњу на питање порекла заинтересованости за питање књижевног укуса обојице наших проучавалаца. Могли бисмо да претпоставимо да се она нужно појавила због одабира приступа у проучавању књижевности јер су и Недић и Поповић поставили естетичка мерила у основу књижевне критике. Због тога им је било потребно оруђе којим ће критичар судити о лепоти књижевног дела. И због тога су се обојица окренули питању књижевног (уметничког) укуса.

Питање укуса у естетици нужно је повезано са односом субјективног и објективног. Најстарију појаву субјективности у филозофији обележили су ставови софиста: „Античка грчка филозофија, када је теорија лепог у питању, заступала је принцип хармоније и пропорције са једним значајним изузетком: софисти су били ти који нису прихватили класичан питагорејско-платонички принцип лепоте, принцип хармоније и симетрије. Протагорина максима: `Човек је мера свих ствари, оних које јесу да јесу и оних које нису да нису`, једна је од првих назнака идеје субјективности у историји филозофије.“²²³ Међутим, ставови софиста заснивају се само на здравом разуму и стога представљају нижи вид субјективизма. Идеја субјективности која се налази у корену филозофске оријентације која је изнедрила питање укуса, праоблик има у античком раздвајању интелектуалног виђења лепоте оличеног у објективном

²²² Поповић, за разлику од Недића, није усмерио превасходно своју пажњу на дефинисање константи у укусу, него је, трудећи се да избегне прецизне и подробне дефиниције укуса, (у позном огледу о афоризму Поповић ће под укусом подразумевати све критичке способности оцењивача. Видети: IV, 119) свој интерес управити на дефинисање саставних делова, односно особина неопходних за поседовање доброг укуса само из једне намере, увиђања начина да се укус развија, васпитава. Недићев незавршени оглед био је усмерен ка трагању за објективнијим објашњењима. Поповић је, ипак и поред наглашене тежње ка егзактности и рационалности, признавао незаобилазност једног дела субјективности као компоненте књижевног укуса, што је јасно видљиво и касније у предговору „Антологији новије српске лирике“.

²²³ Ива Драшкић Вићановић: „Естетско чуло“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002, стр. 22.

начелу симетрије коју поимамо разумом и чулног виђења лепоте оличеног у начелу еуритмије коју поимамо чулима. „Симетрија се тицала апсолутно лепог, а еуритмија – лепог за очи или уши.“²²⁴ Ако су ставови софиста били нижи вид субјективизма, еуритмија је представљала једну финију назнаку идеје субјективности у античкој филозофији. „Еуритмија представља, у ствари, пандан симетрији: ако је симетрија дефинисана као `хармонијска сагласност која произлази из делова једне целине` (Витрувије), еуритмија се такође може одредити као склад, али не више делова предмета међу собом него као склад предмета са чулима посматрача. Предмет, дакле, да би био леп, треба да буде устројен тако да одговара оку и уху (опажајним моћима) посматрача.“²²⁵ Појам еуритмије представљао је први облик свести о примаоцу естетског, које је неминовно водило мисао ка начину на који се естетско доживљава. У деветнаестом веку окретање естетици као научној дисциплини управо је почивало на замисли да се сва пажња усмери на естетски доживљај и на аналитичан и експерименталан начин дође до емпиријски заснованих резултата. Естетичка мисао Богдана Поповића била је такође усмерена у таквом правцу премда је његово интересовање било везано за област уметности и није претендовало на апсолутну општост каквој је тежио Фехнер са својим експерименталним методом. Међутим, Владислав Татаркјевич поставља немалу сумњу у новину окретања естетике психологији и проучавања естетског доживљаја кроз призму субјективности јер повезује и појам естетског доживљаја са античким временом. „Истраживачи XIX века замишљали су да су новатори, да су тек они иницирали психолошку естетику. У томе уверењу такође се крила претераност: јер још у далекој прошлости неки су се писци изјашњавали о психологији лепога и уметности. Одиста, чинили су то малобројни. Та тематика, данас тако распрострањена, раније је ретко покретана. Делимично зато што је проблем изгледао чак превише једноставан.“²²⁶ И поред одузимања својства иновативности деветнаестовековној психолошкој естетици и указивања на античке корене

²²⁴ Видети: Владислав Татаркјевич: „Историја шест појмова“, превоо Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1980, стр. 90.

²²⁵ Ива Драшкић Вићановић, нав. дело, стр. 22.

²²⁶ Владислав Татаркјевич: нав. дело, стр. 299.

изучавања естетског доживљаја, Татаркјевич, пишући о појму укуса, признаје да је британска филозофија заиста заслужна за дефинисање овог појма: „Енглески филозофи заступали су нарочиту способност интуитивног осећања и препознавања лепог, коју су назвали `чулом лепог`, `sense of beauty`. Сматрали су да је то чуло дато свакоме. Теорија је потицала од Шафтсберија, који је способност препознавања лепога повезивао ипак са способношћу интуитивног осећања добра, и обе *заједно је називао `моралним чулом`, `moral sense`*.“²²⁷ Питање укуса, дакле, као специфичног естетског чула, односно, као посебна моћ свести, појављује се у нововековној филозофији код Британаца: „Британска филозофија 17. и 18. века, (...) је изнедрила идеју да свест човекова, поред ума и чулности, поседује још једну моћ са посебним и специфичним принципима функционисања, задужену искључиво за доживљај лепоте. Термини које британски естетичари користе су различити – уобразиља, укус, унутрашње или естетско чуло – али сви у суштини имају исти смисао: естетско чуло је аутономна моћ која има нека својства чулности и духовности али се на њих не може свести.“²²⁸ Татаркјевич појам укуса везује за историјски тренутак у којем се пажња филозофа усредредила на питање естетског доживљаја: „У једном тренутку историје чинило се да је узалудно постављати питања шта је лепо, пошто је за једнога лепо једно, а за другога нешто друго; пре се треба питати шта се људима допада, шта сматрају лепим. Стога је извлачен закључак да *теорија лепога* може бити једино теорија укуса, анализа интелекта, *теорија естетских доживљаја*. Тај закључак одговарао је духу XVIII века, психолошким интересима просвећености. (...) Омиљени појам века био је особито појам *укуса* (*taste, gout, gusto*), који су употребљавали филозофи и психолози, и још чешће уметници, књижевници, шири кругови интелигенције.“²²⁹ Термин укус је одабран јер је требало да укаже на спој чулног и интелектуалног. Британски филозофи су укус видели као рецептор естетског феномена и дошли су до овог појма преко мишљења „да постоји велика сличност између чулног укуса, реакције физичких чула на спољашње надражаје и духовног укуса, реакције свести човекове на лепоту; наиме,

²²⁷ Исто, стр. 307.

²²⁸ Ива Драшкић Вићановић, нав. дело, стр. 9.

²²⁹ Владислав Татаркјевич: нав. дело, стр. 307.

сматрало се да су порекло и начин функционисања чулног и духовног укуса блиски једно другом.²³⁰ Термин је опстао иако је, и поред истицања сличности чулног и духовног укуса у британској филозофији просвећености, „свима било јасно да постоји непремостива разлика између начина на који нам се допада `добра музичка композиција` и начина на који нам пружа задовољство `боца доброг вина`, како је то духовито формулисао Дејвид Хјум.²³¹ У току каснијег развоја филозофије појам укуса и субјективност су пресудно утицали на Канта и његову идеју субјективности. „Упознат с психолошком естетиком Енглеца, постављајући основно питање естетике на психолошки начин, добио је одговор који је ипак ограничио чисто субјективно схватање естетских доживљаја. (...) Начелну тезу Кант је преузео од Енглеца: `Суд укуса` – писао је – (*Критика моћи суђења*, део I, с. 4) – `није, дакле, сазнајни суд, те није суд логички, него естетски, под чиме се подразумева суд чији детерминишући разлог не може бити други до само субјективни`. Ипак, суд и цео естетски доживљај иако није акт сазнања, јесте нешто више од простог доживљаја пријатности. Претендује на општост.²³² Међутим, Кант ипак није сматрао критику која се користи укусом науком већ само умећем. „Критика укуса је *умеће* када то показује само на примерима; она је *наука* када могућност једног таквог просуђивања изводи из природе ове моћи, као моћи сазнања уопште. (...) Критика као вештина тражи само да физиолошка (овде психолошка), те, дакле, емпиријска правила, према којима укус стварно поступа (не размишљајући о њиховој могућности), примени на просуђивање предмета укуса и критикује производ лепе уметности, исто онако као што критика укуса као наука критикује саму моћ просуђивања тих производа.²³³ Тек усмеравањем пажње на природу ове моћи, као моћи сазнања уопште, критика, према Канту, може да буде наука.

Укрштај емпиријске филозофије и рационализма представља историјску основу на којој се заснива Поповићево схватање књижевног укуса.²³⁴ Он је

²³⁰ Ива Драшкић Вићановић: „Укус и етос“, Зограф, Ниш, 2006, стр. 39.

²³¹ Исто, стр. 41.

²³² Владислав Татаркјевич: нав. дело, стр. 208. и 510.

²³³ Имануел Кант: „Критика моћи суђења“, превео Никола Поповић, Дерета, Београд, 2004, стр. 132.

²³⁴ И у српској култури Поповић је имао претече у разматрању питања укуса. Доситеј Обрадовић је писао о укусу полазећи од ставова енглеске сензуалистичко-рационалистичке естетике (Видети: „Почеци српске књижевне критике“, пр. Јован Деретић, Матица српска,

поседовање укуса видео као неопходни предуслов за бављење науком о књижевности и естетиком јер је укус сматрао посредником у поступку приступа научним подацима. Наиме, Поповић је био мишљења да се због природе појмова у хуманистичким наукама не може непосредно прићи подацима потребним за проучавање. Због тога је један од првих разлога за формулисање књижевног укуса био мотивисан потребом раздвајања проучавалаца са однегованим критичарским чулом (укусом) и многих самозваних књижевних судија. Поповић је на почетку свог бављења књижевном критиком у студији *О књижевности* приметио издвојеност књижевности у односу на друге уметности која се огледа у проширености мишљења да су сви компетентни да говоре о лепоти књижевних дела. Он је увидео да се књижевност, за разлику од других уметности у обраћању публици користи системом знакова (он користи термин језик) који је свима познат, а то је природни, разговорни језик, док језике других уметности публика мора најпре да научи. Поповић је препознао проблем којим ће се научници бавити у двадесетом веку, али се ту његово одређење и завршава, јер он не одваја, нити прецизно теоријски објашњава разлику између разговорног и књижевног језика, али је наслућивао двостепеност ових моделативних система:²³⁵ „Уметност је нарочити, засебан језик којим, уметници казују покаткад своје мисли, скоро увек утиске које добијају од природе и свега видљивог“ (III, 214). Поповић је, наравно, остајао само у опсегу онога што му је било потребно у датом тренутку, а то је само да покаже како је мало оних који су спремни да се упуштају у критику уметности чије „језике“, односно системе знакова којима се обраћају публици, не разумеју, а књижевност има ту несрећу да је њен систем знакова свима познат. Поповић је у приступном предавању, поред доброг познавања језика, као додатне предуслове за поседовање књижевног

Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1979, стр. 11), али Обрадовић је наглашавао да је укус (способност осећања лепоте и пријатности) човеку дар од Бога. „Вкус свега шта је лепо и пријатно, уливен је у первообразном смешенију и составу човјеческога ума. По тому поглавити почетак укуса обшти је у свему човјеческом руду и производи из внутрењег чувствија лепоте и пријатности које чувствије, премда је неком мање, а неком више дато, али је сваком природно“ (Доситеј Обрадовић: „О неким различним вешчма, и перво о вкусу“ у: „Почеци српске књижевне критике“, пр. Јован Деретић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1979, стр. 59).

²³⁵ Терминологија Јурија Лотмана: природни језик је првостепени, а „Уметност је другостепени моделативни систем“ (Јуриј Лотман: „Структура уметничког текста“, превео Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976, стр. 40–41).

укуса навео скоро идентичан списак који ће годину дана касније поставити у оглед о укусу: „А за доброг књижевног судију се тражи начитаност, познавање врло великог броја књига, и од природе танко осећање, и једно опште образовање далеко изнад просечнога (а већ до тога није лако доћи); осим тога, јако развијен укус, правилан суд, пријемљива машта, књижевно познавање језика, и поврх свега, дубоко познавање човека и велико искуство живота!“ (IV, 19).

Важност појма укуса надилазила је питање разликовања професионалне и лаичке критике за Поповића јер га је он поставио у само средиште свог приступа проучавању књижевности често понављајући да су називи критичар и човек од укуса синонимни. Његово објашњење појма укуса издржало је пробу времена јер се види велика блискост са каснијим, прецизнијим дефиницијама у оквиру српске науке о књижевности. У *Речнику књижевних термина* укус је дефинисан као „умење да се неко уметничко дело објективно диференцирано оцени полазећи од адекватних исходишта; пријемчивост за естетске вредности уопште, с тим што је укус схваћен на овај начин у извесној мери променљив (укус времена), но под укусом се подразумева и посебна естетска осетљивост појединца, неке групе или епохе као реакција на литературу свога времена. Тек се педагошко 18. столеће трудило да образује литерарни укус публике путем критике. Укус зависи од природних диспозиција и естетског васпитања.“²³⁶ Поповић је, полазећи од просветитељске основе, васпитној функцији књижевности посветио велики значај и у огледу о укусу је поставио практичан и педагошки циљ бавећи се могућностима за усавршавање књижевног укуса. На самом почетку огледа Поповић је избегао прецизније дефинисање појма²³⁷ неспретно се осврћући на појам дефиниције, па су то место многи касније користили за напад на Поповићеву ученост, метод и стил писања. „Дефиниције су, међутим, ретко кад срећне, још ређе корисне, и кад би човеку било допуштено мало више смелости, могло би се рећи да су оне у највећем броју случајева лепа игра, и мало шта више. Нарочито у нашем случају, где би требало дефинисати један врло сложен и простран, и, према томе, неодређен појам, боље је и не покушавати такву дефиницију. Претпоставимо, као што је

²³⁶ „Речник књижевних термина“, ур. Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1992, стр. 895.

²³⁷ Поменули смо да је укус најпре дефинисан у студији „Бомарше“ као критичко осећање.

то најподесније у свима приликама које личе на нашу, да је изразу *укус* значење познато, и додајмо само, ради донекле ближе одредбе, као способност осећања лепотâ у књижевним делима, или, мало шире, као способност оцењивања вредности књижевних дела. Према томе, по нашем тумачењу, називи *човек од укуса* и *добар критичар* имају да се сматрају као синонимни“ (IV, 21). Видимо да је Поповић, покушавајући да што више прецизира поље своје анализе, усредредио пажњу на уже поље уметности, те је ограничио проматрање укуса само на књижевност. У белешкама које су објављене постхумно, а настајале су од Првог светског рата до Поповићеве смрти, он је оставио једно, судећи по радовима које помиње позно дефинисање укуса према којем је укус начин осећања естетичног и неестетичног. Позна дефиниција, иако отворенија према новим естетичким појмовима јер укључује и неестетично, а самим тим и прецизнија, својом суштином не представља разлику у односу на скицирани појам укуса из огледа с почетка Поповићеве каријере: „...Укус није ништа друго до начин на који људи осећају пријатно и непријатно у области лепога, естетично и неестетично – и тиме је све речено. Нема неке даље теорије о укусу; појам укуса поклапа се с појмом лепога и укус неког човека је његово схватање лепога“ (III, 461).

У огледу о укусу Поповић је сложеност појма подвргао испитивању инсистирајући на особинама сваке компоненте која је његов саставни део. „Имати укуса не значи имати једну особину или способност, него значи имати један низ разних особина и способности које укупно састављају оно што се назива укусом. Према томе васпитање укуса своди се на васпитање тих појединих особина и способности“ (IV, 21–22). Девет особина књижевног укуса које је Поповић издвојио су: од природе нежно осећање, жива и пластична машта, опште образовање, познавање великог броја књижевних дела, књижевно знање језика, правилан суд, стручно образовање (знање поезике, реторике и метрике²³⁸), познавање човека и велико искуство живота. Прво својство које мора да има човек од укуса, односно књижевни судија, јесте осетљивост за утиске, њихове квалитете и интензитет. Поповић је ово својство видео као дар од природе, таленат који се само наслеђује и не може се

²³⁸ Метрику Поповић издваја из поезике (теорије књижевности) јер „је често сматрају као засебну дисциплину“ (IV, 46).

усавршити до високог степена, иако је дозвољавао могућност извесне компензације коју би извела остала својства. „Ко не би имао од природе танко осећање, ако би и имао друге особине потребне критичару, тај никад не би далеко отишао у васпитању свог укуса“ (IV, 22). Особина која се тешко може плански усавршавати, поред нарочите осетљивости јесте жива и пластична машта, али за њу је Поповић у набрајању потребних услова предвидео мање важно место јер је и сам био свестан да је она присутна код свих у већој или мањој мери. У тој групи особина које се не могу лако надоместити спадају и дубоко познавање човека и велико искуство живота због своје природе и условљености протоком времена. Поповић је промишљао које од ових особина може наставник да увежбава код ученика и закључио да је то могуће само када су у питању стручно образовање и, донекле, књижевно знање језика јер је само ту у питању знање, а оно се може предавати и изложити док су у другим набројеним случајевима биле у питању способности, а оне се стичу и не могу се пренети нити научити: „Ако се знања могу другом саопштавати, способности се не могу преносити на другога. Најзад су и чак и поједина *знања* која се овде траже, осим своје пространости и несистематисаности, такве природе да онај који жели да их има мора *сам* до њих доћи, и таква да он до њих може доћи само постепено, *временом, дућим временом*“ (IV, 27). Међутим, подробнији увид у Поповићев списак предуслова потребних за поседовање доброг укуса, показује нам да се знатан број наведених способности може усавршити, иако је у неким случајевима потребан дуготрајан и индивидуалан рад. Поред књижевног познавања језика као и техничког образовања које Поповић помиње као примере у којима постоји могућност напредовања преко наставе, има још услова који се радом могу испунити. На пример: опште образовање се може подићи изнад просечног; познавање великог броја књижевних дела такође се може унапређивати читањем и непрекидним праћењем књижевности; правилно суђење Поповић поставља потпуно на рационалистичку основу сматрајући да је основно обухватити целину проблема, све његове елементе, те је, самим тим, могуће напредовање и учење, иако се до ове способности тешко долази; познавање човека и велико искуство живота, иако захтевају дужи временски рок (не могу се предавати, свако их

мора стицати за себе) ипак имају могућност за усавршавање. Са друге стране, преостају само нежно осећање добијено од природе и жива и пластична машта као особине које појединац наслеђује.

Поповићево теоријско објашњење књижевног укуса заправо предвиђа изванредан удео природног дара као предуслова за поседовање укуса, али највећи део неопходних услова и нужних особина препознаје као стечене и, самим тим, подложне напредовању, усавршавању, васпитању. Поповић је, чак, сматрао да и у случају *нежној осећања* може бити извесног напретка, да се вежбањем и оно може развијати: „Пре свега, свака се особина, свака способност, усавршава *вежбањем* – `вежбање чини вештака`, као што је познато...“ (IV, 29). Због тога Поповић и поставља термин васпитање у наслов свог огледа и читавог живота ће заступати и бранити педагошки приступ по коме се васпитање види као једини могући пут за стицање потребних способности и усавршавање књижевног укуса и проучавања књижевности у целини. Сасвим сигурно можемо тврдити да је Поповићев педагошки рад представљао подстицај за теоријско утемељење питања књижевног укуса и могућности његовог усавршавања.

Значај васпитања код Поповића је наглашен због посебности природе материје у књижевности и приступа у науци о књижевности. Неопходно искуство за проучавање се мора стећи самостално, оно се не може предавати и научити. „У школама се, нажалост, предаје, а не васпитава. Међутим, код књижевног образовања, као и увек кад се способности или вештине тиче, треба *васпитавати*, а не предавати, упућивати, а не давати лекције. Има један пут да се пређе: наставник треба да води, али ученик треба на својим ногама да пређе цео пут“ (IV, 28). Придавањем важности теми васпитања и улога наставника добија већу важност. Иако није одрицао могућност самосталног развијања и образовања, будући свестан различитих практичних препрека, Поповић је улогу наставника посебно вредновао јер је сматрао да она може донети скраћење времена потребног за стицање неопходних способности. Међу практичним задацима наставника централно место Поповић је дао усмеравању ученичке пажње на најважније особине проблема (појашњавање особина које чине лепоту неког књижевног дела, обраћање пажње на појединости при

којима се не намеће сопствено мишљење, затим: упућивање на дела која су погодна за развијање маште, систематизација историје књижевности, навођење примера некоректног стила и језика итд.).

Поповић је пажњу посветио и дефинисању могућности наставничке интервенције у ученичком стицању *правилној суда* будући да ју је сматрао најважнијом душевном способношћу. Самосталност и аргументованост суда које почивају на личном и непосредном испитивању чињеница, за Поповића су биле најважније особине правилног умовања, али овим својствима је у детаљном прегледу придодео и научну *рагозналост* као кључни предуслов за појаву правилног суда, а она је више урођена, наслеђена особина, него што је својство које се може стећи. „Она, управо, није друго до активност духа, способност његова да реагује на примљене утиске, у овим нарочитим, деликатнијим случајевима научног истраживања; према њој стоји пасивност, тромост духовна; она иста тромост која чини те туђа мишљења непроверено понављамо“ (IV, 44).

Остале наведене особине књижевног укуса лакше се могу усавршавати и наставничка улога је у њима једноставнија. Најлакши део у усавршавању укуса представља техничко образовање зато што оно подразумева знање поетике и реторике које, према Поповићу треба да буду књижевна естетика.²³⁹ Поповић је у прегледу упутстава за наставнике књижевности, јер он је све време и наглашавао практичну природу свог огледа и подвлачио педагошке користи које из њега проистичу, навео и литературу која може имати користи различитог степена за рад у настави. Посебно место у овом списку литературе заузима *Реторика* Александра Бена јер ће се њој враћати и 1910. године у студији *Теорија реда-по-ред* и још једном истаћи, између осталог, практични значај који има за наставу књижевности.

Богдан Поповић је усавршавању књижевног укуса, као и методи реда-по-ред, придавао веома велики значај јер питање важности укуса није ограничавао само на науку о књижевности већ га је сматрао предусловом и за бављење другим хуманистичким наукама или „наукама на два спрата“, како их

²³⁹ „Реторика и поетика не треба ништа друго да буду, ако хоћемо да нешто буду, до књижевна естетика. Ту, у реторици и поетици, теба да су изведена она дубља објашњења књижевних лепота о којима смо говорили при васпитању осећања“ (IV, 44).

је називао. „Научнику који хоће да ради на тим наукама, потребан је укус. То није случај ни са једном другом науком. Тек кад се укус стече, могу почети научна испитивања и умовања, којима се, иначе, у другим наукама, прилази непосредно; јер овде укус даје научне податке са којима треба оперисати, и на основу којих се праве научни закључци. Те науке `на два спрата` имају два посла, две врсте задатака, оне траже две врсте способности“ (IV, 57).

Значај књижевног укуса за Поповићев естетички систем види се и у чињеници да је током читаве своје научне каријере истицао важност усавршавања књижевног укуса. У предговору *Антилоогије новије српске лирике*, он је нагласио да се најширој публици морају давати само највреднија, најлепша уметничка дела да би јој се на тај начин поправљао и усавршавао књижевни укус. Практичну корист своје антологије управо је видео у таквом утицају на књижевну публику. И у огледу из позне фазе стваралаштва под насловом *О злоуџојребљеном афоризму* Поповић се, још једном, вратио питању књижевног укуса и поново инсистирао на свом ставу да треба нудити само најлепша књижевна дела читаоцима са незрелим укусом, негирајући Ничеов став: „Незреле мисли, незрео облик могу се незрелом укусу *свидети*, али производи с таквим мислима и обликом не могу одговарати његовим, ни било чијим потребама (кад се ове као што је једино оправдано, схвате правилно). *Незрео* читалац може имати само штете кад чита *незрело* писца“ (IV, 125). Врхунска књижевна дела једино могу одговарати потребама читалаца који стасавају, а прва међу тим потребама за Поповића је било васпитање укуса.

Поповићева теоријска мисао формулисана огледом *О васпитању укуса* била је потпуно посвећена конкретним корацима који ће водити у правцу унапређења српске културе у целини и представљала је зачетак заснивања стратегије за предстојећу културну утакмицу између народа. Заснивање ове утакмице се крајем деветнаестог века све јасније видело због промене историјских околности, да би почетком двадесетог века она добила много јасније обресе. У српској средини ова тема се недвосмислено појавила у кругу оснивача *Српског књижевног гласника* и добила је значајно место у самом часопису наговештавајући предстојеће крупне историјске догађаје.

Емоционална основа уметности

Поред питања књижевног укуса као изразито нововековног проблема, у Поповићевом естетичком систему важно место је добило питање осећања као основе уметничког дела. Теоријске основе уверења о емоционалној основи уметности, односно питања утиска који књижевно дело изазива у унутрашњем бићу човека, протежу се од Аристотелове *Поетики* у којој је схватање емоционалне основе књижевности и њене функције Аристотел изнео у дефиницији трагедије, до *Реторики* Александра Бена. Британски аутори су у XIX веку, наслањајући се на достигнућа претходника, а обично их не помињући, често истицали значај људских осећања у питањима уметности (Бен у предговору²⁴⁰ својој *Реторици* 1867. године одређује осећања за главни циљ поезије, Алфред Остин говори о четири типа поезије²⁴¹ и одређује осећање за основу лирске поезије), или педагошким питањима попут Херберта Спенсера који је емоционалном учењу дао предност наспрам интелектуалног, те је у *Социјалној статистици* изнео став да се једино изазивањем одговарајућих емоција може утицати на мењање карактера.²⁴²

Питање осећања које уметничко дело изазива у човековом бићу било је веома актуелно и једно од кључних питања естетике у време када Поповић заснива свој естетички систем. Схватање да књижевност не остварује само везу са човековим разумом, него и утиче на човека својом осећајном страном условило је код Поповића кретање у правцу одгонетања механизма овог процеса, а дух епохе је поспешио веру да је могуће истражити људску осећајност и рационално је објаснити. Вођен таквим уверењем, Поповић је

²⁴⁰ „Poetry demands a full share of attention, both on its own account, and also as supplementary to the other departments, all which cherish, as a secondary aim, matters of interest to human feeling, while these are a primary aim in poetry“ (Alexander Bain: „English composition and rhetoric“, D. Appleton and Company, New York, 1867, стр. 5).

²⁴¹ Садржај Остинових (Alfred Austin) чланака помиње А. Бен. Видети: Alexander Bain: „On teaching english“, Longmans, Green & co., London, 1887, стр. 213.

²⁴² „If, in place of making a child *understand* that this thing is right and the other is wrong, you make it *feel* that they are so. (...) Only by repeatedly awakening the appropriate *emotions* can character be changed“ (Herbert Spencer, „Social statics“, John Chapman, London, 1851, стр. 352).

питање естетског доживљаја поставио за средишњи појам своје естетичке мисли и на њему је засновао развој свог естетичког система.

Иако је у првим критичким радовима помињао дејство књижевног дела на читаоце, ставом да огрешења о правила „кваре утисак“ (II, 2), Поповић је јасно схватање вредности осећања у књижевности и уметности уопште исказао у приступном предавању *О књижевности* из фебруара 1894. године: „Људима у већини прилика није довољно само објаснити једну ствар, да у њу верују, или да вас послушају, говорити само њиховој памети; но им се ваља обратити и срцу, њиховом осећању. Они често могу врло добро разумети разлог, па да то ипак остане без даљих практичних последица. Да пођу за разлогом, они треба да су разлог *осетили*. Отуда то велико преимућство књижевности, која вас убеди кад вам нешто каже“ (IV, 7). Пошто је наглашавао важност осећања за уметност, Поповић је логично дошао до става да је осећање предуслов и за рационалну свест о појму уметности и појму лепоте, а чак ће, у давању првенства осећањима у поимању уметности, поезију поистоветити са емоцијама: „Поезија, дубоко уочена у својој суштини, и није ништа друго до симпатично осећање са нашом околином. живом и мртвом. Поезија су емоције које добијамо од ствари“ (IV, 11). Придавање важности емоционалној страни уметности допринеће постављању естетског доживљаја за основу естетичког система.

Поповић је инсистирао на томе да се пажња при проучавању књижевности обраћа на утисак који дело изазива, на осећање које се појављује у читаоцу и на свест о том осећању јер је сматрао да се усмеравањем пажње на процес рецепције књижевног дела развија моћ издвајања личног утиска из неодређених процеса људске душе и на тај начин оснажује могућност кретања ка рационалном и објективном суду о вредности уметничког дела. Међутим, неодређеност људских осећања и увек присутан удео субјективности у проучавању књижевних дела били су највеће препреке постављене пред Поповићеву замисао која је почивала у што већем степену објективизације. Он је био свестан величине проблема и указивао је на то да се позитивизам и појавио као последица несигурности естетичког испитивања у хуманистичким наукама у времену Иполита Тена. „Проучавати та дела са гледишта естетичког

значи пристати имати посла с појавама, с особинама од којих нема неодређенијих, суптилнијих, колебаивијих, зависнијих од субјективног осећања. Елементи су естетичког проблема *емоционални*. Грађа и појаве које треба испитати, и којима треба наћи објашњења и законе, а то су наша *осећања* – у сталном су колебању, и најчешће у неразговетном, магловитом облику. У књижевности треба анализати утиске створене суптилним и сложеним `хемијским` комбинацијама речи, од којих је свака поједина по свом осећајном значењу, неодређена и немерљива“ (IV, 51). Први Поповићев корак ка прецизирању естетичког мерила заснованог на емоционалности уметничких дела био је експлицитно постављање проблема лепог у средиште проучавања књижевности, а и уметности у целини, при томе не раздвајајући природно лепо од уметничког лепог: „Оно што на првом месту има да се проучава на делима књижевним и уметничким (...) то је њихова `лепота`, то је оно што је тим делима заједничко са лепим заласком сунца, са цвећем, са драгим камењем, и потпуно независно од тога шта та дела значе као историјски документи“ (IV, 53). Затим је преко естетског доживљаја утврдио естетичко мерило засновано на емоционалности јер је сматрао да лепота књижевних дела пробудује осећања у читаоцу. Изостанак осећања у току естетског доживљаја представљао је показатељ мање вредности дела. У предавању о Хередији из 1905. године²⁴³ Поповић је изнео прецизно рангирање вредности књижевних дела према особинама везаним за емоционалност: „Осећање, у песништву, вреди по правилу много више но живописна машта. Оно је нежније, топлије, и пуније, и много дубље прожима душу но производи живописне маште, који обично занимају очи, а остављају душу незагрејану и неузбуђену“ (II, 253). У предговору *Анџолоџији* Поповић је најпрецизније дефинисао ово мерило постављајући антологичарска начела: „Прва је дефиниција уметничког дела, да је *емоционално*. Оно уметничко дело које не буди емоцију није уметничко дело“ (V, 6). Постављањем емоционалности за естетичко мерило Поповић није закључио разматрање проблема јер се потом поставило питање степеновања осећања која се појављују у примаоцу уметничких дела. Он је наговештаје правца у размишљању о рангирању осећања најпре дао у огледу о Хередији

²⁴³ Предавање је држано краљевићу Ђорђу на часу француског језика и књижевности 1905. године, а објављено је у *СКГ* 1911. године незнато допуњено (II, 244).

помињући **дубоку** осетљивост **најчистијих** лирских песника и каже да је Хередија имао **отмену** и **нежну** осетљивост. Такво прецизирање слојева у оквиру осетљивости нам показује Поповићеву свест да у везивању естетског мерила за осећајност постоји изванпростор недоречености који мора прецизно осмислити ако жели да издвоји своје естетичко мерило из поља субјективности и произвољности импресионистичке критике.

У трагању за што одређенијим естетичким мерилом Поповићу књижевни укус није више био довољан инструмент иако га је видео као незаменљиву критичарску способност за перципирање лепоте: „...Књижевни укус (ћемо) уочити као способност осећања лепотâ у књижевним делима“ (IV, 21). Била му је потребна што већа објективност и рационална анализа естетског доживљаја која би и субјективне елементе подвргла рационализацији. Како је стално истицао да правилност суда почива на уочавању *свих* елемената који сачињавају проблем и да је основа решавања проблема естетског мерила управо уочавање свих појединости које чине естетски доживљај, Поповић је критичку методу детаљне анализе, то јест методу реда-по-ред видео као главну методу естетског проучавања књижевности. Њен задатак у области естетике је био спуштање естетичке проблематике на ниво проверљивих, емпиријски заснованих чињеница. Поповић је на самом почетку свог проучавања књижевности указивао на потребу долажења до прецизног система вредновања, односно суђења о лепоти књижевних дела, а једини могући пут за њега је био индуктивни приступ, односно приступ `одоздо`, од анализе уметничких дела ка закључивању на основу добијених резултата.

Постављањем важности на анализирање естетског доживљаја и уочавање његових саставних елемената Поповић је у трагању за естетичким мерилом извршио кључни преокрет у свом естетичком систему јер је своју аналитичку пажњу усмерио на осећања која уметничко дело изазива код примаоца. Управо питањем рангирања осећања он је своју естетичку мисао окренуо ка физиолошкој естетици јер је постављено било кључно питање квалитета емоција, а оно није могло да буде решено без увида у процесе који се одвијају унутар човековог бића.

Анѿолоѿијом новије срѿске лирике се завршава круг Поповићевих радова у којима се естетичке теме ослањају на теорију књижевности и баве се питањем естетичког мерила за вредновање књижевног дела и отпочиње нова фаза развоја у којој Поповић своју естетику приближава емпиријском проучавању и физиолошкој естетици трагајући за одговором на кључни естетички проблем – дефинисање лепог. Иницијално усмеравање ка дефинисању лепог у Поповићевим радовима је постављено у предговор *Анѿолоѿије новије срѿске лирике*. Естетички систем Богдана Поповића се мењао и развијао у правцу што веће емпиријске заснованости. Наглашавање промене у схватању проблема лепоте у уметности јасно ћемо видети ако упоредимо студију о методи из 1910. године (известан доказ нам представљају и студентске белешке из 1910. године у којима се наводе услови за лепо који предвиђају заснованост на осећањима, адекватности обрасцу (уметност је препроизвођење) и хармонији, односно складу његових делова), да би се наредне године у предговору *Анѿолоѿији новије срѿске лирике* проблем лепог посматрао психолошки или делимично физиолошки прецизније. Већ присутно схватање да уметничко дело изазива емоције код прималаца у предговору *Анѿолоѿије* бива одређеније постављено јер Поповић прави први корак у разликовању емоција према њиховој повезаности са човековим телом из чега ће у каснијим радовима проистећи физиолошко објашњење лепог. Предговор *Анѿолоѿији* се појављује као граница између две фазе естетичког мишљења код Поповића јер се тек у радовима писаним за време Првог светског рата појављује веза са физиолошким проучавањима британских научника при дефинисању лепог.

Естетички радови у другој фази – физиолошко дефинисање лепог

Прве дефиниције

Дошавши до тачке у развоју естетичког система у којој је био приморан да се што више упути ка емпиријски заснованом проучавању човековог унутрашњег бића како би објаснио везу између уметничког дела и његовог примаоца, Поповић је фокус свог теоријског проучавања усмерио ка анализи природе људских осећања. У радове писане између 1911. и 1933. године Поповић уноси фрагменте и појединачне теоријске ставове који ће касније чинити синтезу естетичког система у раду *Теорија о „лејом“ и теорија уметничког дела*.

Предговор *Анџиологији* представља тренутак у коме се Поповићева естетичка мисао пресудно усмерава према физиолошкој естетици јер у својим естетичким промишљањима наилази на потребу прецизног објашњења естетског доживљаја. Први корак у том правцу водио је преко психолошког објашњења и класификације емоција. Поповић је од првих радова сматрао да је емоционалност основно и незаобилазно обележје уметничког дела, али тек почетком друге деценије двадесетог века код њега се појављује тежња да прецизира природу емоција које уметничка (књижевна) дела изазивају. У предговору *Анџиологији* Поповић прави дистинкцију између финијих и грубљих емоција која сведочи о почетку ослањања на физиолошке процесе људског организма при дефинисању појма лепог. Прво прецизирање природе емоција које изазива уметничко дело налазимо при представљању антологичарских мерила: „Прва је дефиниција уметничког дела, да је *емоционално*. Оно уметничко дело које не буди емоцију није уметничко дело; оно које не буди лепу емоцију није високо уметничко дело“ (V, 6). Степеновање вредности уметничког дела према лепоти изазване емоције није било довољно прецизно, па је Поповић наставио са одређивањем класификације емоција при рецепцији:

„Песма која у нама не узбуди чисто, лепо осећање, није лепа лирска песма. Она може имати других особина: мисли, оригиналности, стила, снаге; али ако није загрејана осећањем, она неће бити лепа песма највишега реда, – оно високо уметничко дело које, поред савршене обраде, има и *фини квалитет емоције, фини квалитет осећајнога тона*“ (V, 6). Уз висину и финоћу осећања Поповић је нагласио и јачину, интензитет вишег степена без којег песма бива више пријатна него лепа. Управо на овом месту у оквиру Поповићевог опуса означен је моменат у коме се његова пажња као теоретичара, односно естетичара, окренула промишљању прецизне дефиниције лепог у уметности. Та прецизност оличена је у потреби да се емпиријски представи, дефинише и објасни емоционални процес током уживања у уметничком делу и преко тог објашњења дође и до мерила за вредновање уметничких дела. Друга два мерила (јасност и савршенство обраде) показују већу близину класичним естетичким мерилима те су допринела довођењу у везу Поповићевих ставова са поетиком парнасоства²⁴⁴ или чак класицизма.²⁴⁵

Питање рангирања естетичких вредности и први пут детаљније образложен распон осећања која у човеку буди уметничко дело, појављују се у Поповићевом тексту *Шекспирове ране међу његовим драмима* написаном 1916. године у Лондону, а објављеном постхумно, 1963. године. Анализирајући естетичке вредности, Поповић помиње снагу језичког израза као особину текста чије присуство изазива најјачи утисак на читаоца. Поповић снагу као особину стила најпре помиње у предговору *Антилопији* и тиме нам још једном указује на то да је тај текст прекретница у Поповићевом теоријском разматрању естетичких проблема, али, у исто време, нашу пажњу несумњиво упућује ка есеју Херберта Спенсера *Филозофија стила* из 1852. године у којем Спенсер износи уверење да је снага сензације веома важна јер од ње зависи формирање утиска и да јаче сензације у човековом бићу изазивају потискивање или чак потпуну неутрализацију слабијих сензација. Александар Бен четрнаест

²⁴⁴ „Одмах по повратку у Србију Поповић је почео заговарати поједине идеале парнасоства уметности: укус, хармонију, јасноћу и прецизност израза, поштовање језика и његових норми“
Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 28.

²⁴⁵ „Његово схватање поезије, то је у основи схватање њено које је формулисао Боало“ (Милан Кашанин: „Судбине и људи“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 189).

година после Спенсера у својој *Реторици* (1866) је читаво поглавље посветио питању снаге као елемента стила и њеног деловања,²⁴⁶ док је Поповић снагу само узредно помињао. „Док у лествици естетичких вредности манифестација интелекта даје највиши ранг, а `онкција`²⁴⁷ производи најлепши или најпријатнији утисак, *снага* је оно што производи *најјачи утисак*“ (II, 235). Поповићу, очигледно, промишљање о снази израза какво су поставили британски филозофи, није одговарало, јер, по његовој концепцији, питање целине утиска зависи од свих појединачних утисака заснованих на свим елементима дела, па је њему важнији склад, односно хармонија делова, јер свако нарушавање квари укупни утисак и умањује вредност читавог дела. Питање снаге Поповић зато и не разрађује у својим радовима, али је интересантно да ће заступник схватања о важности јачине сензација у критици Поповићеве *Анџолоије новије српске лирике* бити Сима Пандуровић. Промишљајући начин да пореди дела великих мајстора уметности, Поповић наводи још неколико естетичких вредности: угледање на природу, богатство осећања, способност интроспекције, квалитет осећајног тона. За Шекспирова осећања он наводи да су била финијег квалитета, а то је појединост која нас највише интересује. „Наша осећања могу бити `топла` и `хладна`, као боје; и, као звуци, могу бити `звучна` или тупа и мукла; и као тканина за чуло пипања, она могу бити мека и имати `масу`, или тврда и немати `масу`. Само нас прва пријатно узбуђују, потоња нам се допадају далеко мање“ (II, 236).

Прецизирање посебности естетског доживљаја преко квалитета финоће било је средишње питање и у раду о Хајнеовим песмама.²⁴⁸ Богдан Поповић се у њему надовезао на ставове изнете у предговору *Анџолоије* о природи утиска

²⁴⁶ „Strength is that quality of style that elates us with the plesurable feeling called the sense or sentiment of Power. The highest form of strenght is the Sublime“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, D. Appleton and Company, New York, 1867, стр. 86–87). У проширеном издању, двадесет година касније Бен је донекле изменио ову дефиницију: „Strenght, or the Sublime, as a quality of style, consists in producing by language the grateful emotions attending the manifestation of superior might“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. 55).

²⁴⁷ Поповић наводи да је значење речи: балсам, мелем, помазање (II, 235). Она може значити и духовни или верски занос.

²⁴⁸ Рад је објављен постхумно у „Естетичким списима“ 1963. године, али је у Поповићевим „Сабраним делима“ смештен пре рада о Волту Витмену (1925). Истина, приређивач овог тома се никада није придржавао хронолошког начела (Предраг Палавестра), док се други приређивач „Сабраних дела“ тим начелом доследно руководио (Иво Тартаља).

који се јавља при рецепцији књижевног дела. Утисци настали на основу деловања свих појединости књижевног дела у примаоцу се сливају у један, укупни утисак на коме почива коначни суд о целини.²⁴⁹ Finoћу као кључни квалитет тог утиска Поповић везује за физиолошко тумачење телесних процеса: „Тај осећајни тон, то је осећање узето у свом најчистијем облику, без примесе и независно од представа. Још конкретније, физиолошки, под њим треба разумети ону телесну, иако врло фину сензацију, која се разлива негде, као што песници кажу: `у нашим грудима`, зрачећи понекад у разним правцима, унаоколо или ка периферији“ (II, 271). Исто као и у предговору *Антилопије*, пут ка диференцирању опсега осећања и одређивања тренутка појаве естетског, за Поповића је водио преко позивања на finoћу као кључну карактеристику: „Ти осећајни тонови могу по интензивности ићи од најслабијег до најјачег и – по квалитету – од тврдог тона који је скоро *на граници* радње и осећања, до најмекшег, најнежнијег, најтањег, и најсуптилнијег чистог осећања. (...) Што је финије и интензивније осећање, финији и интензивнији осећајни тон који у нама произведе уметничко дело, то је и уметничко дело више“ (II, 272). Поповићев оглед о Хајнеовим песмама нам само показује једну етапу пута његове естетичке мисли ка емпиријски заснованој естетици која би прецизно утврдила дејство књижевног дела на примаоца и тако пружила што објективније мерило за критичко оцењивање јер у њему и даље није разрешен проблем дефинисања finoће као квалитета осећања. Поповић је до прецизнијег одређења дошао тек у студији о лепом.

Посматрајући Поповићеве радове писане или објављене пре позне студије о лепом, уочавамо да је важан степен ка дефинисању естетичке теорије засноване на поставкама физиолошке естетике била студија *Која је уметничка вредност црначке иласишке* објављена 1923. године у *Српском књижевном иласнику*.²⁵⁰ Одређујући природу емоција које се појављују код примаоца уметничког дела, Поповић је пошао од опште дефиниције лепог,

²⁴⁹ Поповић је овај став понављао у монгим радовима. У уводној речи првог јавног часа новооснованог универзитетског друштва за неговање музике *Collegium musicum* Поповић је подробно поновио идеју о збирку утисака које чини „крупче“ осећања од чијег квалитета и интензитета зависи вредност и лепота уметничког дела (III, 235–236).

²⁵⁰ Средишњи део студије Поповић је објавио 1922. године у „Споменици педесетогодишњице професорског рада Симе М. Лозанића“.

какву је већ изнео у предговору *Анџолоџији*: „Лепо је све што буди у нама пријатно осећање финијег рода, што буди такозване финије емоције (према којима стоје пријатне емоције грубљег рода). Ова психолошка дефиниција је по нужности недовољно одређена због неодређене природе људских осећања“ (III, 52). У студији о црначкој пластици Поповић није у прецизирању теоријских поставки ишао у правцу утврђивања квалитета осећања и финоће као кључног мерила за појаву естетског, већ је своју мисао усмерио према новим могућностима за дефинисање лепог. У овој студији се појављују први пут дефиниције лепог које је Поповић сматрао прецизнијим и објективнијим од почетне психолошке дефиниције, па због тога студија о црначкој пластици представља значајну етапу у формирању Поповићевог естетичког система. Ова студија показује и сталну присутност тежње ка универзалном и ка прецизној дефиницији лепог и решавању основних естетичких проблема која ће коначни облик задобити тек у позној естетичкој синтези (*Теорија о „лејом“ и теорија уметничког дела*). Додатне дефиниције лепог које је Поповић увео у студији *Која је уметничка вредност црначке пластике* почивају на физиологији и механици. Физиолошка формула коју Поповић наводи директно се ослања на физиолошке поставке Херберта Спенсера и његовог ученика Гранта Алена: „Естетично је све оно што даје стимулацију већу од телесног потрошка, што оставља сувишак стимулације над потрошком“ (III, 52). Поповић, затим, физиолошку дефиницију даје формулисано и у новом облику: „Преведена у механичку формулу, дефиниција би гласила: естетична су осећања она која су, под иначе једнаким условима, произведена најмањом снагом“ (III, 52). Поповић је у основу анализе црначке пластике поставио три дефиниције естетичног јер је сматрао да је на тај начин поставио мерило са могућношћу за достизање што објективнијег вредносног суда. Међутим, иако је био уверен да се преко физиолошке дефиниције лепог може превазићи субјективност анализе уметничких дела, Поповић је био свестан немогућности практичног показивања нивоа стимулације и утрошка енергије.²⁵¹ Због тога је у студију

²⁵¹ „Максимум стимулације с минимумом потрошка представља највиши степен естетичнога; али да чим има сувишка стимулације над потрошком ствар постаје естетичном, бар теоријски, пошто је у пракци лесто немогучно чинити таква разликовања“ (III, 53).

увео и друго мерило²⁵² које ће оцену водити ка објективнијем вредносном суду. Он је сматрао да је објективна вредност заснована на рационалним запажањима у којима осећање нема улогу и у анализи уметничког дела такву вредност је видео у могућности оцене односа основне замисли ствараоца и облика уметничког дела. „*Вредности* `импресије` или основне замисли, и *вредности* `експресије` или обраде, чине – без изузетка или каквог остатка – вредност уметничког дела; његову целокупну вредност“ (III, 53–54). Поповић је овакву дефиницију уметничког дела наговестио још у студији о методи у којој она има облик прилагођен српском језику (прикладан израз занимљивог утиска), а промена термина и прилагођавање интернационалној терминологији догодила се за време Првог светског рата и видљива је у предавању о Мештровићу одржаном 1917. године у Лондону (уметничко дело је „адекватна *експресија* интересантне импресије“ (III, 38)). Попут дефиниција лепог, и дефиниција уметничког дела детаљно је дефинисана у позној студији о лепом, те се на овом месту нећемо више задржавати на овом питању.

Можемо претпоставити да је Поповић хтео, будући свестан да ће авангардисти реаговати на његову анализу црначке пластике (поменимо само текстове Љубомира Мицића и Станислава Винавера који су уследили одмах по објављивању Поповићеве студије), да изнесе свој став са што више аргумената, па је отуда први пут анализу засновао на поставкама физиолошке естетике и увео сувишак енергије, ефикасност и биланс²⁵³ као мерила за вредносни суд. Поповић је од почетка свог проучавања књижевности у анализу укључивао процену вредности инвенције, садржаја и обраде, форме, али тек од друге деценије двадесетог века он се удаљавао од класичних књижевнотеоријских ставова и приближио идејама физиолошке естетике. Поповићев основни теоријски став који износи у студији о црначкој пластици и којим се јасно супротставља авангардистима није био везан за питање садржаја уметничког дела, већ само и једино за питање обраде, односно вештине којом ствараоци

²⁵² Поповић је у студију увео и треће мерило засновано на еволуционистичком схватању развоја књижевности по коме се кретање књижевности одвија од простијих ка сложенијим облицима (III, 56–58).

²⁵³ „...Тада не би било `биланса` ни остатка, и дело бисмо могли назвати лепим. Али где за један `plus` имамо десет `minus`-а, ту се вредност целог дела бележи са девет `minus`-а“ (IV, 67).

располажу. У студији о црначкој пластици тако он ниједног тренутка није нападао основну замисао аутора примитивних афричких фигура, мада се осврнуо на ружно као естетски феномен, већ се непоколебљиво обрушио на недостатак вештине, односно неумешност афричких стваралаца. Одушевљење авангардиста црначким скулптурама Поповић је тумачио истоветним недостатком вештине и незнањем. Оставимо ли по страни Поповићеву недвосмислену намеру да се обрачунава са младом генерацијом стваралаца, или барем једним њеним делом, указаће нам се доследност његовог става о превасходности вештине и важности уметничке форме. Критиком Шантићеве поезије, начелима у *Анџолоџији новије српске лирике* и многим другим текстовима Поповић се противио песничкој невештини. На исти начин је поступио пишући о црначкој пластици. Једино што је представљало разлику јесу поменуте дефиниције лепог ослоњене на психологију и физиологију и њихово присуство чини ову студију важном у оцртавању развоја Поповићевог естетичког система.

Пре него што нашу пажњу посветимо Поповићевој студији о лепом морамо да укажемо на још један Поповићев рад посвећен могућностима објективног естетичког мерила за оцењивање књижевних дела. У питању је рад *Злоупотребљени афоризам* из 1933. године у коме је Поповић за полазну основу својих теоријских разматрања узео ставове Херберта Спенсера. Пишући о афоризму као књижевном и моралистичком облику и испитујући његове особине, Поповић помиње, између осталог, и физиолошки засновано мерило економије читалачке пажње. Он полази од Спенсеровог огледа *Филозофија стила* (објављен најпре у часопису *Westminster Review* у Великој Британији октобра 1852. године) као теоријске основе за примену економије читалачке пажње као мерила за оцењивање књижевног дела. У суштини, Поповић следи Спенсера у примени физиолошке дефиниције лепог на питања језичког израза и стила. Спенсер је у *Филозофији стила* разматрао начела стила у складу са концепцијом да лепота израза, или књижевни ефекат, зависи од уштеде енергије, односно да је количина читалачке пажње ограничена и да ће бољи бити израз који је директнији, захтева мање напора од читаоца и боље је повезан са појмом који означава. „Утврдићемо да ли на економији читаоцеве

пажње почива ефекат књижевног дела, као у правом избору и распореду речи, у најбољем распореду клауза у реченици, правилном реду главних и зависних чланова, у одмереној употреби поређења, метафоре и других стилских фигура и чак у ритмичком распореду слогова.²⁵⁴ Начело уштеде читалачке пажње поставља у основу везе између речи и њеног значења, односно асоцијативне снаге коју свака реч поседује. Управо је асоцијативна снага речи за Спенсера веома важна при одабиру и употреби речи у књижевним делима,²⁵⁵ па је и овде настојао да прецизира емпиријски начин за одређивање адекватности израза и просуђивање стила у књижевности уопште: „Али у чему се снажна асоцијација између речи и идеје разликује у односу на слабу? Просто у великој лакоћи и брзини сугестије. Не може бити ништа друго у питању.“²⁵⁶ Поповић је, са друге стране, прецизирао да је суштина економије снаге у томе да се са што мање речи више каже, али да краткоћу није узимао као једини критеријум за оцену вредности и успешности језичког израза: „То начело тражи да се с *мање средстава* постигне *исти* ефект, и у погледу мисли и у погледу осећаја и лепоте“ (IV, 119). Поповићево мишљење се супротставља Спенсеровом јер он инсистира на истоветности ефекта без које нема места за давање предности сажетијем изразу, па зато можемо тврдити да он не преузима Спенсерове ставове, већ се на њих надовезује. Поповић је, користећи Спенсерово начело, оповргао његов пример одлучивања између поређења и метафоре. Са друге стране, Поповић и овде полази од постојећег реторичког модела који поставља на модерну основу. Краткоћа и усредсређеност мисли појављују се у свим приручницима реторике од античких времена, али на ту стару основу се додаје психолошко тумачење количине читаочеве пажње коју Спенсер пореди са физичким појавама, као меру која се може егзактно утврдити. Драган М. Јеремич је указао на везу са Спенсеровим теоријским ставовима сматрајући да

²⁵⁴ „Let us then inquire whether economy of the recipient's attention is not the secret of effect, alike in the right choice and collocation of words, in the best arrangement of clauses in sentence, in the proper order of its principal and subordinate proposition, in the judicious use of simile, metaphor, and other figures of speech, and even in the rythmical sequence of syllables“ (Herbert Spencer: „Essays – Moral, Political and Æstetic“, D. Appleton and Company, New York, 1865, стр. 21).

²⁵⁵ Овом проблематиком се бавио у српској науци о књижевности Љубомир Недић у свом огледу „Покушај о литерарном укусу“.

²⁵⁶ „But in what does a strong association between a word and an idea differ from a weak one? Simply in the greater ease and rapidity of the suggestive action. It can be in nothing else“ (Herbert Spencer: „Essays – Moral, Political and Æstetic“, D. Appleton and Company, New York, 1865, стр. 21).

се Поповић са њима морао упознати на школовању у Паризу. „Спенсер и енглески позитивисти, а међу њима првенствено Џон Стјуарт Мил и Александар Бен, били су филозофи о којима се у то време говорило у Паризу више него о француским филозофима, тако да је Поповић тамо могао добро да се упозна не само са француским него и са енглеским ауторитетима тога времена у области естетике.“²⁵⁷ Већ смо помињали и одбацили Јеремићево одређење Поповићеве естетике као позитивистичке, али додатно појашњење указује на битне одлике естетичког система Богдана Поповића. Јеремић наводи да је суштинска Поповићева оријентација у естетици рационалистичка са чиме се морамо сложити и да „угаони камен Поповићеве естетике представља уверење да се естетичка импресија може рационално схватити и објаснити.“²⁵⁸ Поповића заиста све време интересује објашњење услова под којима се појављују осећања за време уживања у уметничким делима. Са друге стране, Јеремић је тачно увидео да Поповићев став почива на емпиријском проучавању и индуктивној, аналитичкој методи и прецизно увиђа блискост Поповићевих естетичких ставова са идејама Херберта Спенсера и Гранта Алена, те наводи да дефиниција лепог коју Поповић наводи у неколико радова (почевши од студије *Која је уметничка вредност црначке иласџике*) потиче од Алена. Међутим, већ смо указивали на то да Поповић никада није просто преузимао ставове других теоретичара већ се на њих увек надовезивао. Заокружујући свој естетички систем, Поповић је укључио идеје неколико проучавалаца које је користио како би надоградио своје ставове, а тиме би показао и сагласје својих идеја са духом времена да их је раније уобличио и објавио.

²⁵⁷ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 10.

²⁵⁸ Исто, стр. 10.

Естетичка синџеза – Теорија о „лепом“ и теорија уметничког дела

Тридесетих година XX века, вероватно непосредно по окончању свог последњег курса на Универзитету, Поповић је након фрагментарног укључивања естетичких ставова у друге радове, уобличио своју естетичку синтезу. Студија *Теорија о „лепом“ и теорија уметничког дела* представља заокружени систем његове естетичке мисли и засвођава теоријске и естетичке ставове изнете током читавог Поповићевог рада на проучавању књижевности и уметности. Он је први део студије под насловом *Проблеми естетике и њихова решења* припремио за штампу пред сам крај живота и послао их у *Летопис Матице српске*, али због различитих околности, овај рад је објављен тек 1957. године у часопису *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Нешто шира верзија овог рада, објављена из заоставштине у оквиру студије *Теорија о „лепом“ и теорија уметничког дела* 1963. године суштински је идентична. Разлике су минималне и односе се на нешто другачији распоред, као и одабир примера, јер је Поповић, приређујући први део студије за штампу, скраћивао и сводио примере на најмању могућу меру. Једина важна разлика која се појавила у првобитно одштампаном раду везана је за број дефиниција лепог.²⁵⁹ Наиме, рад из *Прилога* доноси само четири дефиниције лепог јер изоставља дефиницију коју Поповић надограђује на основу Аленове физиолошке естетике. Како је то последња верзија рада учињена за ауторовог живота, та чињеница не би била од малог значаја, али исти Поповићев текст јасно помиње ту дефиницију у наредном одељку који доноси допуне, те је једино логична претпоставка да је била у питању грешка при слагању текста за штампу у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*. Међутим, уредништво *Прилога* је 1959. у броју 1/2 поново одштампало Поповићеве дефиниције које је Војин Ракић упоредио са концептом из Поповићеве заоставштине и изнело мишљење да је сам Поповић начинио измене у тексту.²⁶⁰ Неслагање заиста

²⁵⁹ Видети: Богдан Поповић: „Проблеми естетике и њихова решења“, *ПКЖИФ*, књ. XXIII, св. 3/4, 1957, стр. 196–200.

²⁶⁰ Видети: „Ка чланку Богдана Поповића *Проблеми естетике и њихова решења*“, *ПКЖИФ*, књ. XXV, бр. 1/2, 1959, стр. 149.

постоји, али текст нам пружа вероватно објашњење да је у питању омашка, а не намерна измена дефиниција, те узевши све у обзир, можемо да закључимо како измене заиста нису измениле карактер читавог рада, али морамо ову чињеницу имати у виду јер неслагање текста (које је очигледна техничка грешка, можда и самог Поповића) у две верзије може да буде основа за погрешно закључивање. Драган М. Јеремић је, на пример, набрајајући Поповићеве дефиниције лепог указивао на узлазну линију њихове бројности: „Од три дефиниције лепог које је Поповић дао у свом есеју *Која је уметничка вредности црначке и ласишке*, од четири из његове постхумно објављене студије *Проблеми естетике и њихова решења* и од пет у *Теорији о `лејом`*, која се овде први пут објављује, увек једна, и то она најбитнија, потиче од Алена...“²⁶¹ а није обратио пажњу на то да управо недостаје друга дефиниција којој је основа формула Гранта Алена.

Општа теорија о „лејом“

Поповићева синтеза, као и много претходних естетичких радова, почива на психолошким увидима, односно на поставци да уметничка дела изазивају осећања код примаоца, пријатна или непријатна и физиолошком тумачењу природе тих осећања. Проналажење услова под којима се пријатна и непријатна осећања појављују при читању књижевних дела, Богдан Поповић је поставио као основни задатак теорије књижевности: „Теорија књижевности је наука која испитује узроке *пријатних и непријатних* осећања која у нама буде тзв. добра и рђава књижевна дела тзв. лепе књижевности, у њиховој целини и њиховим појединостима“ (IV, 130). Поповић се, у дефинисању задатка теорије књижевности посебно потрудио да истакне како она није нормативна како би отклонио најчешће изношену замерку естетичким истраживањима. Будући да се проучавања естетичких питања баве вредностима, она по нужности постају нормативна, а Поповић је желео да питање правила остави по страни и због тога предвиђа одвајање примењене науке о лепом која би се таквим послом

²⁶¹ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 13.

бавила, а теорији књижевности поставља задатак да објективним („ма и само приближно“ (IV, 130)) мерилима укаже на узроке лепог и ружног. Међутим, иако је био свестан да теорија књижевности имплицитно повлачи васпитање укуса самим тим што указује на лепо и ружно у књижевним делима: „Али, указујући на `лепо` и `ружно` и на узроке (услове) који ствари чине таквима, она по нужности васпитава и укусу“ (IV, 131), Поповић не предвиђа уношење педагошких циљева у задатке теорије књижевности, те не мења своје начелно прагматичко схватање функције књижевности и науке о књижевности.

Поповићева естетичка синтеза показује припадност новој епохи својим усмеравањем пажње на материјалну сферу. У разматрању основног проблема естетике (питања – шта је лепо?) Поповић одбацује Хегелову идеалистичку дефиницију лепог („Лепота је исијавање идеје“), као потпуне супротности своје тежње за емпиријским дефинисањем лепоте. Прецизирање природе осећања које ће поставити у корен дефиниције лепог, започето још у предговору *Анџолоџији*, добило је физиолошку основу, а основни правац теоријског разматрања био је усмерен на анализирање везе телесних процеса са осећањима која изазивају уметничка дела. Модернизацију је претрпела и Поповићева терминологија. Употреба термина *лепо* је одбачена у корист термина *естетично* због научне прецизности и тачности чиме је Поповић показао модерност терминологије свог естетичког мишљења. Иво Тартаља је посебно нагласио ову појединост помињући Поповићеве естетичке идеје у својој студији *До праестетике*.²⁶² Непрецизност и недоследност термина *лепо* поткрепљена је тростепено, најпре навођењем примера из страних језика који показују непрецизност термина преко разноликости појмова њиме обележених, затим указивањем на два степена смисла овог израза (ужи и шири) у којем је само ужи везан за лепоту коју предмети садрже (лепи по себи), те, на крају, наглашавањем одсуства могућности диференцирања природне и уметничке лепоте старијим термином.

Поповићево посезање за физиолошким објашњењем с правом је довођено у везу са Грантом Аленом, као и са његовим претходницима Хербертом Спенсером и Александром Беном, па морамо прецизирати удео

²⁶² Видети: Иво Тартаља: „До праестетике“, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2007, стр. 7.

њихових идеја на Поповићеве естетичке ставове. Поменули смо у осврту на оглед *Злоупотребљени афоризам* да је Поповић у своје естетичке ставове уградио и Спенсерово начело економије читалачке пажње,²⁶³ али као и у другим приликама, он није само преузимао, већ је почетну идеју мењао и прилагођавао оном проблему који је био у средишту његове анализе. Став Драгана М. Јеремића по коме је Грант Ален, „који је систематисао Спенсерова, Бенова и Модслијева схватања у својој *Физиолошкој естетички*ци, битно одредио Поповићева схватања о лепом“,²⁶⁴ не можемо одбацити, али у исто време не можемо ни апсолутизовати. Поповић се заиста доста ослањао на Аленову дефиницију лепог, али ју је и изменио, експлицитно наводећи да ће дати краћу и тачнију. Поред оваквог надграђивања, међу Аленовим и Поповићевим ставовима било је и доста разлика од којих је на једну указао управо Драган М. Јеремић. Грант Ален је сматрао да је естетско задовољство резултат пасивности рецептора, а Богдан Поповић је био става да је естетско задовољство повезано са слабијим, нежнијим потресима у организму.²⁶⁵ Поповићево надграђивање ставова претходника и заснивање сопствене естетичке теорије огледа се и у одбацивању теорије игре као основе лепог и уметности коју су заступали Шилер и Кант, а за њима и Спенсерова²⁶⁶ школа која је у свом физиолошком проучавању проблема лепог и уметности пошла од поимања „незаинтересоване игре“. У *Историји естетике* Катарине Гилберт и Хелмута Куна указано је на развој те идеје у европској мисли јер Спенсер издваја једино уметност и игру као изузетке од правила по којем свака људска делатност у себи садржи особену корист или за одржање јединке или за одржање врсте.²⁶⁷ Спенсер је на уметност гледао као на некорисно трошење

²⁶³ Видети: Herbert Spencer: „Essays: moral, political and æsthetic“, D. Appleton and Company, New York, 1865, стр. 11.

²⁶⁴ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 13.

²⁶⁵ Исто, стр. 13.

²⁶⁶ Спенсер хипотезу о игри позајмљује од Шилера, кога помиње „као немачког аутора коме је заборавио име“ (Катарина Еверет Гилберт, Хелмут Кун: „Историја естетике“, превод Душан Пухало, Дерета, Београд, 2004, стр. 389).

²⁶⁷ „У великим организмима природе и људског друштва сваки функционални део и свака црта структуре одређени су свако својом особеном, корисношћу. Све наше телесне моћи и душевне способности, нагони и жудње, као и највиша осећања служе или очувању појединца или одржању врсте. Постоје само две делатности које су изузетак од тог правила, и оне припадају заједно већ самим тим што су изузете из царства нужности: уметност и игра“ (Катарина Еверет

енергије. „Спенсерова теорија дала је одлично, мада донекле једнострано, објашњење игре; али она свакако није објаснила уметност. Кад се каже да је уметност врста игре, то је само бркање ствари. Спенсер и сам као да каткад заборавља сопствену теорију. Његове анализе музике и људске лепоте крећу се сасвим друкчијим правцима мишљења. Међутим, због распадања филозофије у Спенсерово доба била је порасла лаковерност његових савременика. Његова теза имала је изразито научни изглед, и зато је имала много успеха. Грант Ален, његов узорни ученик, систематизовао је, допунио и заокружио Спенсерову скицу. Од њега потиче много навођена формула: `Естетски лепо је оно што пружа највећи подстицај уз најмањи замор или расипање.` Та физиолошка допуна теорије игре, названа `принцип економичности`, подстакла је многа експериментална проучавања.²⁶⁸ У Енглеској су теорију игре прихватили и Александар Бен и Џејмс Сали који су појмове контемплације, незаинтересованости, непосредних и чистих задовољстава, одредили као њено средиште,²⁶⁹ а у Француској је била прихваћена и надограђивана од стране Гијоа и Сеаја.²⁷⁰ Таљабуе, са друге стране, наглашава у *Савременој естетској теорији* да се приступ Спенсеровог ученика Гранта Алена (поистовећивање естетског задовољства са хедонистичком економичношћу: максимум узбуђења уз минимум напора) ипак колеба између Спенсера и Дарвина. „Он не напушта традиционална прављења разлике и са Спенсером сматра то енергетско савршенство као превазилажење практичних интереса које је људска врста постигла захваљујући процесу развоја; он естетским својствима ипак признаје животно важећу функцију за врсту у борби за опстанак. Тиме се враћа на дијалектику са два, мада прилично истородна чиниоца.“²⁷¹ Поповићев став о корисности естетских својстава уметности потпуно је издвојен у односу на Спенсера или Гранта јер он остаје при свом схватању функције уметности. Она има, према Поповићу, практичну корист јер пријатност подиже животни тонус, али та физиолошка корист вреди само за појединца, она нема никакву сврху за

Гилберт, Хелмут Кун: „Историја естетике“, превод Душан Пухало, Дерета, Београд, 2004, стр. 389).

²⁶⁸ Исто, стр. 389.

²⁶⁹ Видети: Гвидо Морпурго Таљабуе: „Савремена естетика“, превео Властимир Ђаковић, Нолит, Београд, 1968, стр. 42.

²⁷⁰ Видети: Катарина Еверет Гилберт, Хелмут Кун, нав. дело, стр. 389.

²⁷¹ Гвидо Морпурго Таљабуе: нав. дело, стр. 42.

врсту нити директно помаже јединки у опстанку. Усвајајући поставке физиолошке естетике, Поповић је у дефинисање лепог пошао од принципа економичности који помиње најпре Спенсер, а у дефиницију лепог поставља Грант, али затечене позиције физиолошке естетике је надградио уносећи у свој видокруг и савремена истраживања, чак је, суочен са ограничењима физиолошких проучавања, обновио одбачену и презрену спекулативност претпостављајући резултате до којих наука још није дошла.

Поповићева почетна теза у дефинисању лепог везана је за пријатност осећања. Разматрајући оба типа лепоте (природно и уметничко лепо), Поповић је, трагајући за заједничком особином свих „естетичних“ ствари, једини заједнички именитељ видео у појави пријатности осећања при естетској рецепцији. „Кад се дубље, методично, научно испитају ствари; кад човек дубље потражи у чему се састоји лепота, или која особина или особине тзв. лепих ствари буде у нама пријатна осећања, он пронађе једну неочекивану ствар: наиме, да такве заједничке особине – и још мање, такву заједничку особину – `лепе ствари` немају“ (IV, 134). Поповићево становиште се овде, привидно, приклања субјективизму који обележава филозофско мишљење од појаве Кантове филозофије. „Заједничка особина лепих ствари налази се у нама (...) она не постоји на предметима, ни у предметима, него у нама; она се ствара у нама, и ми је из себе преносимо на те такозване лепе ствари“ (IV, 134). Међутим, његова естетичка мисао није била усмерена према даљем промишљању самог чина рецепције, нити је Поповић намеравао да тежиште преноси са текста на читаоца²⁷² као што су то чинили немачки проучаваоци у оквиру поставки естетике рецепције. Поповићева једина идеја при анализи естетске рецепције била је доспевање до што објективнијег одређења природе односа лепоте уметничког дела и осећања које оно буди у човеку. Првобитно Поповићево прецизирање лепог, какво наводи у предговору *Анџолоџији новије српске лирике* почива на финоћи осећања која су производ интеракције субјекта са уметничким делом, али појам финоће квалитета емоција ниједног тренутка није прецизиран. „Уметничко дело (...) које не буди лепу емоцију није високо уметничко дело (...) – оно високо уметничко дело које, поред савршене обраде,

²⁷² Поповић је био изразити противник могућности да се читалац поима као сарадник ствараоца. Видети: V, 7.

има и *фини квалиџетџи емоџије, фини квалиџетџи осећајноџа џона*“ (V, 6). Финоћа као квалитет утиска била је већ разматрана у естетичкој традиџији. Кант је започео своју естетичку мисао дефинишући осећање лепог преко финоће чулних утисака²⁷³ у есеју *О леџом и узвишеном*, а потом у *Криџици моћи суђења* преко безинтересног допадања на основу суда укуса.²⁷⁴ Поповић је сматрао да му резултати психологије или физиологије могу помоћи у прецизирању појма финоће. Због тога се двадесетак година после писања предговора за *Анџолоџију*, вратио проблематици финоће чулних утисака у студији о лепом. „Ми сами, у обичном животу, кад за ствари кажемо да су лепе, осећамо да су вишега реда према осталим само пријатним стварима, да су финије, то јест да су осећања која она буде у нама нежније природе: још једном – финија. то, дакле, знамо и осећамо по свом непосредном искуству“ (IV, 136). Али, позивањем на традиџију логичара („Omnis intuitiva notitia est definitio“) и Александра Бена („A view of the thing itself is the best definition“ (IV, 136)), те ослањањем дефиниџије на непосредно искуство и интуитивно знање, Поповић није био ближи објашњењу. Због тога је све више прецизирао дефиниџију лепог током студије и све више ограничавао почетну позиџију. Начелна основа лепоте била је повезана са пријатношћу: „`Лепе` или `естетичне` су ствари *оне које у нама буде џријатна осећања*; као што су `ружне` или `неестетичне` ствари *оне које у нама буде осећања неџријатна*“ (IV, 135). Међутим, Поповић није сматрао да било каква пријатност може да буде резултат естетског доживљаја. Одвајајући различите врсте пријатности, он је естетичним називао само понека, посебна по свом положају и дефинисана финоћом, насупрот грубости: „*Међу џријатним осећањима, естетична осећања су она финија – нежнија, деликатнија, чистија*. Што је пријатно осећање финије, то је естетичније; што је грубље, то је мање естетично“ (IV, 136). Раздвајањем пријатности на финије и грубље и наводећи различите примере који показују

²⁷³ „Има још једно осећање финије врсте; оно се тако назива (...) зато што оно претпоставља неку, да тако кажем, надражљивост душе коју ову чини у исто време прикладном за морално више поступке (...). Осећање финије врсте које желимо сада да испитамо углавном је двојако: осећање *узвишеноџ* и осећање *леџоџ*. Оба су нам пријатна, али на врло различит начин“ (Имануел Кант: „О лепом и узвишеном“, превео Глигорије Ерњаковић, Бонарт, Нова Пазова, 2002, стр. 16).

²⁷⁴ Имануел Кант: „Критика моћи суђења“, превео Никола Поповић, Дерета, Београд, 2004, стр. 78.

пријатности различите природе (ситост, топлота или слушање музике), са циљем да дефиницијом раздвоји задовољење телесних потреба од пријатности изазване уживањем у уметничком делу. Дефинисање финоће Поповић је најпре покушао полазећи од психолошке дефиниције, али и сам без потребног уверења у могућност таквог објашњења. „Осећамо некако, више или мање неодређено, да је то нешто нежније, чистије, и више у рангу, реду или степену; и то је све. И реч и појам нису довољно прецизни; у сваком случају, немају *научну* прецизност, јасност, одређеност“ (IV, 137). Закључивши да осећања, као и други психолошки доживљаји, не могу бити описана већ само проживљена, Поповић је увидео да ослањањем на психологију не може да добије тражени ниво објективности и рационалности: „Сва та осећања су наши унутрашњи, чисто субјективни доживљаји, и могу се опет разумети само осећањем“ (IV, 137). Додатни проблем у вези са психолошком дефиницијом финоће осећања била је постепеност настанка финоће. Поповић је покушавао да ту постепеност представи примерима да би истакао немогућност тачног одређења тренутка у ком се грубља осећања преображују у финија и понудио је само практични савет о остављању једне зоне неодређености од које се естетички утисак јасно осећа и држати пред очима зону најчистијег и најпунијег облика као мерила за одређење опадања утиска. Појаву естетичког утиска Поповић је повезао са односом стимулације и утрошка који је у основи Грантове физиолошке дефиниције лепог, али и даље није доспео до решења које би било прецизно и објективно у жељеној мери.

Поповић се, због немогућности да прецизно одреди финоћу осећања, ослонио на физиолошка проучавања покушавајући да анализом телесних процеса изазваних рецепцијом уметничког дела субјективност естетског доживљаја што више приближи објективном. „Наше је *шело* примарно, и процеси у њему одјекују у нашој души, секундарно. Свест увек само прати физиолошке промене. Цела је психологија `секундарна`: физичко је главно, психичко само `каска` за њим“ (IV, 137). У прецизирању физиолошке подлоге осећања и дефинисању финоће Поповић је искористио резултате савремених психолошких и физиолошких проучавања полазећи од разлике између осета и осећања, односно за дистинктивно својство узео је ширину распрострања

дејства надражаја по човековом телу. Он је искористио модел разликовања осета и осећаја и применио га за разликовање финоће емоција изазваних рецепцијом уметничког дела тврдећи да су естетична она пријатна осећања која прате слабији потреси организма. „Можемо претпоставити да осећања која су нежнија, финија, у нашој свести имају, извесно, као физиолошку подлогу слабије, нежније промене и у нашем телу. Наука, а на првом месту експериментална психологија, још није почела испитивања у том правцу, и ово су само нагађања, за која могу само желети да се што више приближе истини“ (IV, 140). Ови Поповићеви редови показују, можда, и додатне разлоге који су Поповића определили да студију о лепом толико дуго не заврши – био је свестан да могућност објективног физиолошког тумачења лепог није потпуно извесна и емпиријски проверљива. „Можемо, дакле, бар док наука не крочи даље и ово не оспори, рећи: да ће наша нежнија, финија – те и естетична – осећања бити везана за уже, слабије или нежније потресе нашега организма; и да ће она бити утолико нежнија, финија, уколико ти потреси буду ужи, слабији и нежнији. Отуда *физиолошка* дефиниција естетичнога треба да гласи: – Естетично осећање је оно пријатно осећање које у нама буде слабији, нежнији телесни потреси нашег организма“ (IV, 141). Истоветне недоумице делили су и други истраживачи тога времена. Поповић је навео примедбу италијанског физиолога и неуролога Паола Мантегаца (Paolo Mantegazza, *Fisiologia del Piacere*) да се у естетици не може избећи прибегавање метафизичком објашњењу или нагађању све док се не открије начин на који нервне ћелије осећају лепо јер тек тада ће бити откривена основа на којој почива естетика. Навођење Мантегациних речи, поред тога што показује Поповићево познавање и праћење актуелних проучавања свог времена,²⁷⁵ показује и свест да се детаљном аналитичком методом не могу достићи елементарне основе до којих ни физиолошка проучавања не успевају да доспеју јер нису ни свеобухватна нити коначна. Због тога је Поповић на крају био принуђен да задржи ослањање

²⁷⁵ У „Теорији о `лепом` и теорији уметничког дела“ Поповић ће се позивати на дела многих научника: помиње италијанске физиологе-естетичаре (Паоло Мантегаца, Марио Пило), француске психологе (Пол Солије, Жил Пајо, Жорж Дима), енглеске филозофе и научнике (Херберта Спенсера, Гранта Алена, В. Џемса, Х. Р. Маршала), данског психолога Ц. Лангеа, немачке филозофе (Шопенхауер) и научнике (Ханс Бергер, Т. Зихена, Ферворна, Алфред Леман, Х. Ебингхауса).

и на спекулацију у трагању за објашњењем лепог: „за то морамо чекати онај `далеки дан` који помиње италијански писац; и друго, зато што, вероватно, ни тај `далеки дан` неће са собом донети решење проблема о природи наше свести и њене везе с материјом“ (IV, 138).

У даљем прецизирању везе између распрострањања телесне реакције и финоће емоције, Поповић усмерава пажњу ка одређењу области у оквиру организма која је карактеристична за дејство финијих осећања и тврди да их може дефинисати преко ограничености утицаја на мозак. Дејство финијих осећања, дакле, Поповић своди на мозак, док је, у исто време, телесна реакција на њихово дејство сведена на минимум и може бити занемарена. Поповићева претпоставка за одређивање разлике између финијих и грубљих емоција према распрострањању њиховог дејства на човека, још више је прецизирана у смислу везивања дејства финијих емоција само за велики мозак. У дефиницију естетичног Поповић тако укључује и анатомско-физиолошко гледиште. „Естетично` осећање је оно пријатно осећање које имамо кад наши надражаји (спољни или унутрашњи) изазову `потресе`, `покрете` у *мозгу* и који остају *ограничени на мозак*“ (IV, 142). Ружно или негативно естетично, како га је Поповић прецизирао, дефинисано је на исти начин јер представља супротност лепом и у основи има непријатно осећање.

У наставку одређења границе финоће Поповић се суочавао са још већим тешкоћама, те и сам наводи да је невоља покушаја физиолошког објашњења везана за недовољна знања о физиологији људског тела. Он се, при томе, позива и на проучавања других научника која су констатовала немогућност прецизног објашњења и нужност хипотетичких решења изнуђених недовољним сазнањима. Поповић је решење овог питања засновао на сопственој претпоставци јер није више имао пред собом резултате нити научну методу која би егзактно потврдила. „Ја сам ипак морао да тражим решење, на своју руку, својим умовањем. (...) По мом мишљењу, `мозак сам себе осећа`, поједини његови делови осећају се међу собом. Ту би био одговор на питање где је *физиолошка* област `финог` осећања, `финог` пријатног или и `финог` непријатног осећања – *мождани кортекс*“ (IV, 146–147). Поповић је највиши мождани слој одредио као област `финог` осећања ослањајући се на

спекулацију²⁷⁶ и дајући пример везан за рецепцију књижевног дела. Поповићева претпоставка заснована је на идеји да се узбуђење које изазива естетско задржава на највишем делу људског нервног система. Тело при рецепцији књижевног дела остаје неактивно, као и сви периферни делови нервног система, те Поповићев закључак нужно везује финоћу естетског осећања за ограниченост стимулације само на мождани кортекс. Он спекулацијом налази начин да претпостави објашњење која наука у његовом времену није могла да потврди и прецизира. Међутим, недовољну прецизност тезе показивало је питање снаге утисака које изазива јачи утисак и подиже вредност лепоти дела. Поповић је, стога, морао да објасни ову парадоксалност и прецизира своје становиште. Његово објашњење почивало је на ставу да су људи склони прецењивању снаге утисака и да, стога, сматрају лепшим утиске већег интензитета, а давање предности снази утиска је директно супротстављено већ изнетом објашњењу природе естетичног које почива на slabим реакцијама организма и ограничавању тих реакција на највише делове централног нервног система.

Поповићево решење почивало је у одсуству телесних реакција када је у питању естетско уживање и задржавању надражаја у самом кортексу јер ако је реакција, ма и великог интензитета, сведена само на мозак, и даље се може звати `фином`. „На тај се начин објашњава како ми, читајући неки врло занимљив роман или гледајући неки врло драматичан комад, постајемо *узбуђени* и остајемо *неузбуђени* у исто време – *неузбуђени* у смислу: без јачих телесних реакција или без телесних реакција уопште“ (IV, 148). Одсуство телесних реакција при естетском уживању Поповић је доводио у везу са односом уметности и стварности. Он је сматрао да уметност не изискује телесно узбуђење јер је њено основно обележје фикционалност, те она нема везе са стварношћу: „Кад бисмо такав исти узбудљиви приказ видели у стварном животу, наше узбуђење би се сигурно манифестовало и у знатним телесним реакцијама. Зашто се оно тако не манифестује и кад такав приказ

²⁷⁶ Бранислав Петронијевић је у послератном, проширеном издању свог уџбеника психологије изнео став о превасходној важности коре великог мозга: „Посматрања на човеку пак показују, да је кора великог мозга не само седиште свеколиког психичког живота, него да и нижи нервни центри могу своје функције да врше у потпуности само у вези са неповређеном кором великог мозга“ (Бранислав Петронијевић: „Основи емпиријске психологије“, Београд, 1923, стр. 70).

читамо описан у роману или представљен у драми? Зато што су роман и драма *фикције, нереалне, измишљене* ствари, које стварно не постоје, и које, према томе, нити помажу нити спречавају наше праве, природне, стварне животне функције“ (IV, 148). На крају, Поповић своје дефинисање физиолошке подлоге наших естетичних осећања и њихове финоће завршава њиховим ограничавањем на централни део нервног система и обележава одсуством телесних реакција, иако је и сам навео постојање изузетака у виду телесних реакција изазваних највишим напонам естетичких узбуђења и то управо на примерима из књижевности. Поповић је навео примере Хофманових и Поових приповедака које могу да изазову узбуђења високог интензитета која постају и телесна. Поповић је, у немогућности да прецизно објасни овакав изузетак јер физиологија није имала могућности да потврди претпоставке, пошао за једноставним поређењем између човековог мозга који одашиље вишак енергије у тело и котла који експлодира ако нема одушка енергије. Но, Поповић и поред навођења овакве могућности одбија да разматра измену своје дефиниције сматрајући да су и такви случајеви телесних реакција много слабији од оних које се одвијају изазване стварним догађајима у животу.

Поповићева тежња за што већом прецизношћу у дефинисању естетичног најјасније је уочљива при поређењу дефиниција из студије о лепом са првобитним дефиницијама из студије *Која је уметничка вредност црначке иласџике* из 1923. године. Већ смо помињали да је Поповић у старијој студији навео три дефиниције лепог: „Прва би била из области опште естетике – општа дефиниција лепога. Лепо је све што буди у нама пријатно осећање пријатног рода, што буди такозване финије емоције. (...) Преведена у прецизнију физиолошку формулу, она би гласила: естетично је све оно што даје стимулацију већу од телесног потрошка, што оставља сувишак стимулације над потрошком. Преведена у механичку формулу, дефиниција би гласила: естетична су осећања она која су, под иначе једнаким условима, произведена мањом снагом“ (III, 52). Почетном облику дефинисања Поповић је, у финалној естетичкој студији, придружио још две дефиниције које су заправо биле прелазни облици између претходно поменутих чиме је потврдио нашу претпоставку о трагању за што прецизнијим обликом дефиниције, али

посредно и другу, да није успео да постави потпуно рационално и објективно објашњење лепоте. Поповићев поступак нам показује да се у трагању за формулама њихов број увећавао очигледно због немогућности да се оствари једноставно, универзално применљиво објашњење појма лепоте. Поповић је својим естетичким објашњењима, ма колико се трудио да ослањањем на природне науке, на првом месту физиологију, дође до објективног, емпиријски заснованог објашњења естетског, и даље остао у области својственој хуманистичким наукама, у којима објашњења нису једноставна јер су заснована на сложеним појмовима. Поповићево коначно свођење рачуна са проблемом лепог остаје на широкој бази заснованој на психологији, физиологији, анатомији и физици. Отуда и пет дефиниција лепог које представљају прелаз између ових научних дисциплина: од психолошке, преко психолошко-физиолошке, физиолошке, анатомско-физиолошке до физиолошко-физичке.

Богдан Поповић овим дефиницијама показује пут који прелази од најмање објективног поимања лепоте према онима који су универзалнији и објективнији, па се од психолошког усмерава до најопштијег, скоро физичког, сведеног на питање енергије и отпора, али у низању дефиниција он ниједног тренутка не одбацује формуле од којих полази. Најмање прецизна дефиниција почива на психолошком разликовању степена финоће пријатности, а појам финоће Поповићу остаје до краја непрецизан, те је и психолошка дефиниција остала проблематична и у синтетичкој студији. „*Лепото` или `позитивно естетично` и, с друге стране ледано, `ружно` или `негативно естетично` је све оно што у нама буди пријатна односно непријатна осећања финије природе*“ (IV, 150). Иако је јасно довео у питање могућност одређивања границе финоће, Поповић је понудио решење које почива на субјективности јер је степеновање интензитета емоције сматрао повезаном са осетљивошћу појединца, чак са различитим опсегом код истог човека у зависности од променљивих фактора (различити предмет, прилике, расположење).

Због тога се наредне дефиниције доводе у везу са физиологијом. Друга по реду дефиниција коју Поповић наводи, постављена је између психологије и физиологије и заснована на душевном осећању постојања вишка стимулације у

односу на телесни утросак. „*‘Лепо’ или ‘позитивно естетично’ и, с друге стране, ‘ружно’ или ‘негативно естетично’ је све оно што у нама производи извесну већу душевну стимулацију са извесним мањим телесним одјеком или утроском, или: са извесном већом економијом – односно већу душевну инхибицију са мањим телесним одјеком или утроском*“ (IV, 150). Поповић је навео да је ову формулу Грант Ален извео из формуле за хармонију боја Александра Бена. Целовита дефиниција лепог Гранта Алена представљена је у књизи *Физиолошка естетика* 1877. године: „Естетички лепо је оно што пружа максимум стимулације са минимумом замора или губитка кроз процес који није директно повезан са виталним функцијама. Естетички ружно је оно што очито не успева да то учини, те даје мало стимулације или поставља расипничке захтеве пред неке делове организма.“²⁷⁷ На овом месту нећемо улазити у разматрање односа Аленових ставова према Беновим, које помиње Поповић, или према Спенсеровим, редовно препознаваним као основама Аленовог приступа.²⁷⁸ Али, како је често Поповићев допринос маргинализован, морамо детаљно образложити његову позицију у односу на Аленову. Поповић јасно наглашава да Аленову дефиницију сажимајући преводи у прецизнији облик: „Она би се могла рећи другим речима, можда краће и боље (тачније), да је ‘лепо’ или ‘позитивно естетично’ и, с друге стране ‘ружно’ или ‘негативно естетично’ све оно што производи *извесћан сувишак* стимулације, односно инхибиције (коју ми осећамо душевно) над телесним утроском (који такође осећамо душевно)“ (IV, 150). Имајући ту чињеницу у виду, као и Поповићеву тежњу да низ дефиниција настави ка све универзалнијем облику, не можемо

²⁷⁷ „The æsthetically beautiful is that which affords the Maximum of Stimulation with the Minimum of atigue or Waste, in process not directly connected with vital functions. The æsthetically ugly is that which conspicuously fails to do so; which gives little stimulation, or makes excessive and wasteful demands upon certain portions of the organs. But as in either case the emotional element is weak, it is mainly cognised only as an intellectual discrimination. And so we get the idea of the Æsthetic Feelings as something noble and elevated, because they are not distinctly traceable to any life-servnig function“ (Grant Allen: „Physiological Æsthetics“, Henry S. King & Co., London, 1877, стр. 39).

²⁷⁸ Поменимо само мишљење Лазе Костића о Аленовој књизи: „У најновије доба покушао је један инглески књижевник, Грент Ален, да појаве у свету умне лепоте, естетике протумачи законима природним, по начину, бајаги, великог инглеског мислиоца, Херберта С п е н с е р а, коме је своју књигу и посветио, као што вели, благословом (by permission) Спенсеровим. Ал’ тај Грент Ален долази у тој књизи према Спенсеру као онај царић, који се у надлетању тица сакрио под орлово крило, па кад орао већ не мога више, а он се извину, полети мало више, те се хваљаше, да је надлетио орла. Ми зато спомињемо тај посао само као покушај; веће, научне вредности нема никако“ (Лазе Костић: „Основа лепоте у свету (са особитим обзиром на српске народне песме)“, Нови Сад, 1880, стр. 11–12).

прихватити тврдње да само преузима Аленову физиолошку естетику, већ морамо увидети на који начин је надградио ставове од којих је пошао у својој естетичкој студији.

Трећу дефиницију, засновану на физиологији, Поповић је повезао са подизањем, односно спуштањем тонуса чиме је пажњу са душевног дела човековог бића пребацио на телесне оквире задржавајући ограђивање естетичног само за слабе и уске телесне реакције. „*Лейо` или `йозиџивно естетично` и, с друге стѳране `ружно` или `неѳаџивно естетично` је све оно шѳо у нама йодиге, односно обара йонус живоѳа, наше живоѳне фунѳије, у йраницама слабих и уских йелесних реакѳија*“ (IV, 150). Прецизирајући физиолошку дефиницију, Поповић је поново показао одвајање од ставова својих претходника у естетичкој мисли јер поставља везу између пријатности и користи коју за јединку оне представљају: „Ствари које су у нама пробудиле пријатна осећања (тима што су нам биле корисне у једној или у више прилика, што су нам, физиолошки говорећи, подизале тонус живота), *йробуде*, кад те ствари поново видимо, благодареви нашем памћењу и нашим асоѳиѳацијама, *йоново исѳа йриѳаѳина осећања, и ми онда йе стѳари које су нам дале и йрви йуѳи и даље йа йриѳаѳина осећања називамо `лейим`, односно естетичним*“ (IV, 144). Поповић се, дакле, у тумачењу проблема лепог, дотакао и питања корисности коју је видео у подизању животног тонуса, а преко ње је објашњавао и повећање искуства у области рецепције уметничких дела на коме се заснива и укус у уметности. Највећа разлика у односу на Спенсерове и Аленове ставове била је везана за питање функције уметности. Поповићево схватање је видело пријатност као последицу поспешивања животних функција и задовољења основних потреба јединке, за разлику од Спенсеровог тумачења о некорисној игри. „Особине које чине `лепо` излазе, дубоко уочене, из задовољавања наших животних потреба,²⁷⁹ које, опет, имају своју још дубљу основу у нашим нагонима, који, опет, имају своју основу у најширим законима, или у најширем нама неразумљивом стремљењу природе из недокучних еона у недокучне еоне“ (IV, 153).²⁸⁰ Таквим становиштем се приближио Дарвиновом

²⁷⁹ Подвукао: М.А.

²⁸⁰ Милан Радуловић је ове редове довео у везу са експресионистичком поетиком и експресионистичким осећањем живота. Видети: Милан Радуловић: „Критичка свест у српској

погледу на уметност и Гијоовим ставовима: „Лепо није незаинтересована игра, већ животни полет. (...) Лепота је по Гијоу, као и по Спенсеровим ученицима, само економичност осећаја: његова највећа ширина постигнута са најмање јачине. Али се она тиме не своди на игру, не некорисну и незаинтересовану акцију (према Спенсеровој тези), већ је, напротив, својственост делотворне акције, рада.“²⁸¹ Поповић је додао да потребе које лепе стари задовољавају могу бити не само телесне, већ и духовне. „Све те лепе ствари стимулирају наша чула и наша осећања *позитивно*, то јест за нас пријатно – било што подижу наше здравље, то јест задовољавају наше телесне потребе, било што задовољавају неку нашу душевну потребу; и да нас оне стимулирају без великог утрошка наше снаге, без умора, без напора“ (IV, 157) и није раздвајао природно лепо и уметничко лепо у разматрању задовољења људских потреба.

У четвртој дефиницији лепог, Поповић је ограничио дејство утисака добијених током рецепције уметничких дела на једну област човековог мозга, на тзв. велики мозак. „*Лейо` или` позитивно естетично` и, с групе сиране` ружно` или` негативно естетично` је све оно што у нама производи стимулацију, односно инхибицију, ограничене на области великога мозга*“ (IV, 150). Додатно објашњавајући ову, анатомско-физиолошку дефиницију, Поповић је представио теорију Ханса Бергера, немачког физиолога, везану за процесе у мозгу који прате наша пријатна и непријатна осећања. Такође, укључио је у расправу и радове америчког психолога Виљема Џејмса (*Принципи психологије*),²⁸² данског неуролога Карла Лангеа (О емоцијама),²⁸³ затим се позивао и на Спенсера и Верворнова разјашњења појединих појмова, као и другачија решења немачког физиолога Алфреда Лемана, све да би формулисао своју допуну Бергерове теорије коју је илустровао и графички представљајући разломцима односе ширења и сужавања крвних судова у мозгу. Бергер је објашњење пријатног везао за превласт асимилаторних

књижевности“, Вук Караџић, Београд, 1984, стр. 83. У другој студији Радуловић је Поповићево виђење лепоте и човекових нагона тумачио као космички процес: „Нагони имају космичку суштину и да је њихова основна димензија нематеријална, да су облик и израз васељенске духовности, а не начин физиолошког постојања“ (Милан Радуловић: „Класици српског модернизма“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995, 48–49).

²⁸¹ Гвидо Морпурго Таљабуе: „Савремена естетика“, превео Властимир Ђаковић, Нолит, Београд, 1968, стр. 43.

²⁸² William James: „Principles of Psychology“ (1890).

²⁸³ Carl Georg Lange: „Om Sindsbevægelse, en psyko-fysiologisk Studie“ (1885).

процеса над дисимилаторним, односно акумулирање енергије организма, а Поповић се на ту теорију надовезао да би објаснио пријатност коју код човека изазива естетско. Поповић је и напоменуо да Бергер није ни имао на уму естетички проблем јер се он бавио физиолошко-психолошким проучавањем. Укључивањем идеја са више страна Поповић је, очигледно, желео да обухвати широко поље истраживања које ће гарантовати бољи резултат. Варирањем постојећих достигнућа претходника, Поповић је показивао своју самосталност у теоријском закључивању јер никада није просто преузимао туђу идеју него своје решење заснивао на постојећим основама које се трудио да надгради.

Напоследку, трудећи се да степен уопштавања буде максималан, он је у петој формули довео објашњење лепог у најближу везу са најопштијим појавама у физичком свету. „*‘Лепо’ или ‘позитивно естетично’ и, с друге стране, ‘ружно’ или ‘негативно естетично’ је све оно што у нама ослобађа знатнију количину енергије уз сразмерно мало отпора: односно зауставља или скупља знатнију количину енергије уз сразмерно мало отпора; или: ослобађа или зауставља знатнији ‘сувишак енергије над издржаним отпором’.* Увек – однос између стимулације (снаге) и утрошка“ (IV, 151). Поповићев завршни закључак везан за ову дефиницију показује његову увереност да је емпиријска заснованост овим исцрпљена и да је генерализација у питању објашњења лепог подигнута врло високо те да се у наставку налази само спекулативност метафизике. „О формули петој, физиолошко-физичкој или механичкој, можемо рећи да она силази до најдубљег слоја и најширег објашњења; она је физичка и механичка; везује се за једну од најширих генерализација; за једно опште механичко начело, начело кретања и отпора – сукоба двеју сила, за најопштије појаве у нама познатом свету. Даље од тога је метафизика. Већ и ово се граничи са метафизиком, јер ове појаве не можемо објаснити никаквим општијим узроцима“ (IV, 156). Поповић се на овом месту позивао на *Прве принципе* Херберта Спенсера као основу за паралелу са физичким проучавањем кретања.

На завршетку првог дела своје студије, Поповић је само дао скицу речника лепих стари у природи, помињући речник који је 1892. године објавио већ помињани Паоло Мантегаца. За разлику од италијанског естетичара,

Поповић је био свестан да је немогуће обухватити таквим речником све предмете који су у складу са човековим животним функцијама, те се усредсредило на одређивање хијерархије у области лепог. Питање рангирања лепоте имало је велики значај за вредновање уметничких дела и Поповић је до ове лествице дошао на основу односа стимулације и утрошка, понављајући да је најестетичније оно што даје максимум стимулације са минимумом утрошка. Он је тај однос представио разломцима дајући примере за успостављање хијерархије лепог, не много применљиве у пракси због неухватљивости природе тог односа. Међутим, оно што има важности за питање одређивања естетичког мерила јесте његово примећивање сеобе мерила из других области при вредновању уметничких дела. Та мерила су својим пореклом морална, друштвена, политичка, интелектуална. „Све наше асоцијације створене у другим областима утичу и на нашу процену ранга неке лепе ствари“ (IV, 160). На овај начин, Поповић је поставио теоријску основу за вредновање садржаја уметничког дела и узвишеност није третирао као посебну област естетичног, већ је сматрао централним проблемом асоцијативни систем човековог ума јер се на основу њега предност даје звезди наспрам лептира или трагедији наспрам комедије (озбиљност бива увек постављена испред шале). Поповић је утицај спољашњих мерила ограничио само на одређивање ранга лепоте, а одлуку о лепоти је оставио изван њиховог утицаја. Вредности из других области, по њему, само додају лепоту већ лепим стварима, а не чине лепо, оне су секундарне; оне могу да утичу на наш суд само у мери од које зависи ранг предмета у области сфере лепог, због тога дефиниција лепог није обесмишљена, напротив, Поповић је показао да се ове секундарне вредности уклапају у физиолошку дефиницију лепог засновану на стимулацији са минималним утрошком. Практични значај ових секундарних мерила Поповић ће истаћи дефинишући уметничко дело у другом делу студије.

Теорија уметничког дела

Након изношења теорије о лепом Поповић се у другом делу своје студије под насловом *Теорија уметничког дела* окренуо питању лепог које је створио човек. Други део студије представља коначни свод Поповићеве књижевнотеоријске мисли јер је у њему заокружио књижевнотеоријски систем и поставио своја коначна решења за питање естетичког мерила или хијерархије лепог у процењивању вредности књижевног дела. Поповићу се може замерити то да у овом делу студије нема прецизног разграничења његових ставова од ставова претходника и савременика. Заиста је незгодно што у другом делу студије нема навођења достигнућа других научника као у првом делу студије, али то је, сасвим сигурно, била последица чињенице да други део Поповић није уобличио за живота већ је био објављен из заоставштине.

На почетку дефинисања лепог у уметности Поповић полази од чињенице да уметничка дела, као и дела природе, буде осећања лепог финије природе, али стварање уметничких дела Поповић везује за законитост по којој морају бити лепо и предмет и обрада уметничког дела. „Предмет, дакле, који уметник хоће да представи, треба да буде и добро створен, израђен, обрађен. Треба да је *леп*, узет сам за себе, и треба да је *лепо израђен*“ (IV, 166). Према оваквој поставци Поповић је дао и дефиницију уметничког дела којом је дошао до, у својој теоријској потрази, најуниверзалнијег објашњења уметничког стварања сажетог у формулу по којој је уметничко дело „естетична експресија естетичне импресије“ (IV, 175). Сажетости и сведености овакве дефиниције у оквиру студије о лепом претходила је детаљно изведена и показана потрага.

Теоријска основа овакве дефиниције је нововековна теза о уметности као експресији, односно изражавању ствараоца. Ова теза се појавила у другој половини XVIII века и везује се најпре за Жан Жак Русоа, који је есеју о пореклу језика написао да је уметност изражавање емоција.²⁸⁴ Под утицајем Русоовљеве идеје, Кант је сматрао да је лепота експресија естетичке идеје,²⁸⁵

²⁸⁴ Видети: „The New Encyclopedia Britannica“, (Macropedia), vol. 13, Chicago, 1986, стр. 27.

²⁸⁵ „Лепота уопште (било да је реч о природној лепоти или о уметничкој) може да се назове *изразом* естетских идеја: само што у лепој уметности ту идеју мора да изазове неки појам о

као и да геније ствара уметност,²⁸⁶ а током XIX века ова теза се појављивала у различитим тумачењима (највише код енглеских и немачких романтичара) и директно је условила настајање романтичарског култа ствараоца – генија, али и позитивистичку биографску методу јер је тумачење уметности као експресије, изражавања аутора, скренуло пажњу са самог уметничког дела на његовог творца. Поменимо овом приликом напад на поезију Томаса Пикока у есеју *Четири доба поезије* у којем о поезији говори као изражавању идеје²⁸⁷ и Шелијев одговор у есеју *Одбрана поезије*: „Песништво, у општем смислу, могли бисмо да одредимо као `израз стваралачке маште` (...) Човек је инструмент по коме бруји низ спољашњих и унутрашњих утисака...“²⁸⁸ На сличан начин поезију је тумачио и Ли Хант у делу *Уобразиља и машта* наводећи да је „Поезија страст, јер тражи најдубље утиске, јер их мора поднети, да би их пренела. (...) Она отеловљује и осветљује своје утиске помоћу имагинације, или слика предмета о којима говори...“²⁸⁹ Временом је само кључна дилема ове теоријске поставке постала питање да ли песник изражава свој доживљај или је тај доживљај општељудски.²⁹⁰

Сва теоријска упоришта идеје да је уметност израз човекових емоција на самом крају деветнаестог и почетком двадесетог века наткрилила је Крочеова естетика. Издавање и изузетан успех Крочеовог естетичког система историчари естетике тумаче чињеницом да он први јасно формулише гледиште које дуго постоји у уметности и естетици.²⁹¹ Кроче је 1900. године објавио прву

објекту. док је у лепој природи ради изазивања и саопштавања идеје, с обзиром на коју се објекат посматра као њен израз, довољна чиста рефлексивна о једном датом опажају, без појма о ономе шта предмет треба да значи“ (Имануел Кант: „Критика моћи суђења“, превео Никола Поповић, Дерета, Београд, 2004, стр. 156).

²⁸⁶ Имануел Кант: „Критика моћи суђења“, превео Никола Поповић, Дерета, Београд, 2004, стр. 147–156.

²⁸⁷ „But the best expression being that into which the idea naturally falls, it requires the utmost labour and care so to reconcile the inflexibility of civilized language and the laboured polish of versification with the idea intended to be expressed, that sense may not appear to be sacrificed to sound. Hence numerous efforts and rare success“ (Thomas Love Peacock: „The Four Ages of Poetry“, http://www.thomaslovepeacock.net/Four_Ages.html, 25. 3. 2013).

²⁸⁸ Перси Шели: „Одбрана поезије“, у: „О поезији“, ур. Боривоје Недић, Просвета, Београд, 1956, стр. 109.

²⁸⁹ Ли Хант: „Шта је поезија“, у: „О поезији“, ур. Боривоје Недић, Просвета, Београд, 1956, стр. 143.

²⁹⁰ Видети: Зденко Лешић: „Теорија књижевности“, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 33–37.

²⁹¹ Видети: Катарина Еверет Гилберт, Хелмут Кун: „Историја естетике“, превод Душан Пухало, Дерета, Београд, 2004, стр. 397.

верзију своје естетичке теорије, да би 1902. године, након дораде и проширења, штампао књигу *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Крочеова естетика се супротставила тада владајућим позитивистичким, емпиријским и сензуалистичким теоријама и вратила се идеализму као основи за естетичке ставове, отуда се у њој велика пажња посвећује интуицији. Кроче је, појам интуиције поистоветио са изразом, експресијом, а уметничку интуицију је одвојио од општег интуитивног сазнања и укључио ју је у дефиницију уметности: „Уметничка интуиција има сасвим посебан квалитет, она је *нешто више* од интуиције уопште. (...) Уметност се састоји од интуиција, које су шире и сложеније од оних из обичног живота, али које су увек интуиције од осећаја и утисака: *Уметност је израз утисака а не израз израза*.“²⁹² У српској науци о књижевности Љубомир Недић се, неколико година пре Крочеа, у последњој деценији²⁹³ деветнаестог века, упутио у правцу одређења књижевног дела као сложаја речи, односно израза као што је и италијански естетичар учинио у средиште стварања поставивши израз, експресију. Иако би се могло помислити, на први поглед, да је питање утицаја морало бити кључно за такве сличности, Иво Тартаља је, подробно указујући на сва подударња која постоје између идеја ова два проучаваоца, уверљиво образложио да је порекло сличности везано само за њихову унутрашњу логику мисли.²⁹⁴ Крочеова естетичка теорија је несумњиво била подстицајна за Богдана Поповића јер је, у неслагању са већим делом Крочеових поставки, полазио од тих поставки са намером да покаже њихову неадекватност. Поповићево схватање интуиције формулисано је пре појаве Крочеове естетике у огледу о укусу и потпуно је

²⁹² Бенедето Кроче: „Естетика као наука о изразу и општа лингвистика“, превео Винко Витезица, Космос, Београд, 1934, стр. 77–78.

²⁹³ „Колико Војислав полаже на форму, у ономе смислу у којем она значи правилност размера и чистоћу слика, толико он, и још више полаже и на форму у једном другом, и најзначајнијем смислу, у којем је она идентична са изразом. Форму у песми највише чини рел; она је поглавито у вештом сложају речи. Отуда када за неку песму кажемо да је лепа, ми тиме мислимо да је она лепо у речи сложена“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. I, ур. Владимир Торовић и Боровоје Недић, Народна просвета, Београд, 1929, стр. 173). Недић се истој теми вратио у незавршеном огледу „Покушај о литерерном укусу“: „Када о каквој песми речемо да је лепа, онда то, с изузетком онога што је напред изведено о томе шта још томе дорпиноси, значи поглавито да је она лепо у речи сложена. И овај *сложјај речи*, то је оно што је чини лепом“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књ. II, ур. Владимир Торовић и Боровоје Недић, Народна просвета, Београд, 1932, стр. 357).

²⁹⁴ Видети: Иво Тартаља: „Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа“, *Књижевне новине*, књ. XXI, бр. 350, 1969, стр. 3.

засновано на рационалном делу човековог бића. Поповић је, за разлику од Крочеа, за кога интуиција није у служби интелекта,²⁹⁵ већ је поистовећена са изразом, експресијом, сматрао да се интуиција директно развија из здравог разума. Он ју је, уз поседовање доброг укуса, проницљивости и дара за посматрање, сматрао предусловом успешног проучавања у хуманистичким наукама. „То интуитивно осећање развије се напослетку дугим и постојаним вежбањем у нарочиту способност, `сублимира се`, рекао бих, у једну моћ *sui generis*, и то објашњава како такви људи могу често инстинктивно, пре анализе – онако исто непосредно као што извежбано ухо осети погрешан акорд – да осете што је нетачно. Та способност носи једно скромно име: она је `здрав разум`“ (IV, 17). У студији о методи Поповић је поновио ово схватање написавши да је правоумност интуитивна, а у позним годинама је истицао да му у прилог иде што је на овај свет донео „нешто здравог разума“.²⁹⁶

Бенедето Кроче је, са друге стране, у *Естетички* критиковао схватање интуиције својих претходника и првенствено алудирао на Александра Бена, чије је речи о интуитивном сазнању Поповић цитирао у првом делу студије о лепом. Кроче је посматрао уметничко дело као недељиву целину коју би сваки покушај анализе и растављања на делове уништио као што би и човека уништило растакање његовог тела.²⁹⁷ Тиме је показао да заступа суштински другачији и мање модеран став од Поповића који је залагањем за аналитички приступ у проучавању књижевног дела користио методу најближу методи интерпретације Емила Штајгера или методи помног читања англосаксонске нове критике на шта је већ у литератури указивано.²⁹⁸

Са друге стране, постоје естетичка питања у којима се Поповић слагао са Крочеом. Поповићев став о претежности вредности форме у доношењу естетског суда истоветан је оном који је изнео италијански естетичар, али и

²⁹⁵ „Интуитивно сазнати значи изразити, ништа више и ништа мање него *изразити*“; „Генијалност интуитивна или уметничка увек је потпуно свесна као и свака друга форма човечје духовне делатности; иначе би била слеп механизам. Оно што уметничком генију може да недостаје јесте *рефлектирана* свест, то јест потенцирана историјским или критичким мерилом, а та свест за њега није битна“ (Бенедето Кроче: „Естетика као наука о изразу и општа лингвистика“, превео Винко Витезица, Космос, Београд, 1934, стр. 76; 80).

²⁹⁶ Видети: Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 87.

²⁹⁷ Видети: Бенедето Кроче: „Естетика као наука о изразу и општа лингвистика“, превео Винко Витезица, Космос, Београд, 1934, стр. 86.

²⁹⁸ Видети: Радивоје Микић: „Светионик и пламичци“, *Књижевност*, LXII, бр. 2, 2007, стр. 51.

Недићевом ставу изнетом у постхумно објављеном *Покушају о литерарном укусу* (вероватно написаном 1895. године). Са друге стране, за разлику од Љубомира Недића, Богдан Поповић се определио да уметничко дело дефинише као естетичну експресију естетичне импресије у чему се највећим делом слагао са Крочеовим идејама јер су за обојицу важни утисци и њихово изражавање као основа уметничког дела. Кроче је питање порекла утисака просто пренебрегао,²⁹⁹ Поповић је своје истраживање потпуно усмерио у том правцу.

Однос експресије и импресије који су Кроче и Поповић видели као кључан за дефиницију уметности постојао је у виду односа садржаја и форме још од самог зачетка проучавања књижевности у античком добу и кроз време је имао различита тумачења. И сам термин „форма“ потиче из антике и везан је за латински језик из ког се проширио у многе европске језике.³⁰⁰ Историја односа садржаја и форме почиње хеленским ставом да лепо почива на форми, а супротстављени став се појавио тек код Плотина који „није негирао да лепо имао основ у пропорцији делова; него је порицао да их има само у њој (...), лепо (...) је такође у сјају ствари.“³⁰¹ Две струје у схватању ових основних појмова уметности у различитим епохама су имале променљиву премоћ. Владислав Татаркјевич је нагласио посебност ситуације у уметности речи у којој су форма и садржина оштро раздвојене: „Таквога двојства форме и садржине у другим уметностима нема.“³⁰² Чини се да је значај много чешће придаван форми него садржају, па се не може с правом тврдити да је интерес за формалне односе допринос неке одређене епохе, пошто заслуга и ту припада античким временима. За нас је на овом месту једино важно да анализирамо Поповићево схватање односа између садржаја дела и његове обраде. На првом месту ћемо се задржати на дефиницији уметности, односно уметничког дела јер у њој почива Поповићев интерес за формулисање прецизних теоријских ставова.

²⁹⁹ „Али, за експресију не постоје физиолошки процеси: њезина је полазна тачка у импресијама и за њу је потпуно индиферентан физиолошки пут којим су оне стигле у душу. Ма који пут то био, доста је то да су импресије“ (Бенедето Кроче: „Естетика као наука о изразу и општа лингвистика“, превео Винко Витезица, Космос, Београд, 1934, стр. 85).

³⁰⁰ Татаркјевич и прецизира да је латински термин форма заменио два хеленска – морфе у значењу видљивих форми и ейдос – у значењу појмовних форми (нпр. књижевних форми). Видети: Владислав Татаркјевич: „Историја шест појмова“, Нолит, Београд, 1976, стр. 212.

³⁰¹ Исто, стр. 215.

³⁰² Исто, стр. 223.

Генезу дефиниције уметничког дела, чији коначни облик имамо у студији о лепом, у Поповићевом опусу можемо пратити деценијама уназад. Иво Тартаља је у приређивачкој белешци за четврти том Поповићевих *Сабраних дела* напоменуо да се први облик ове дефиниције појављује још у Поповићевој студији о методи: „Одређивање уметности као адекватне експресије интересантне импресије провлачи се од *Теорије рега-џо-рег* (1910) преко огледа о Мештровићу (1917) и студије *Која је уметничка вредност ирначке џласиике* (1923) све до последње естетичке расправе.“³⁰³ Поповић је у студији о методи први пут поменуо дефиницију уметности као достигнуће савремене науке о књижевности: „Кад треба у оценама применити најшире начело те науке – ово наиме, да је уметност: `Прикладан израз занимљивом утиску` – тешкоће су тако велике...“ (IV, 68). Исте године (1910) су објављене студентске белешке у којима не проналазимо такву дефиницију, али су присутни њени саставни елементи (уметник изражава своју замисао, жели да изазове емоције које и сам осећа итд.).³⁰⁴

У току Првог светског рата Поповић је дефиницију уметности помињао у својим предавањима о различитим темама (о народним јуначким песмама, о Шекспиру и о Мештровићу) одржаним у Енглеској. У предавању под насловом *Која је уметничка вредност народних јуначких џесама* (наслов је дао Богдан Љ. Поповић као преводилац јер је у заоставштини сачуван оригинални текст на француском и енглеском), које је одржано у Лондону 1915. године, а објављено постхумно тек 1973. године, Поповић је навео дефиницију уметничког дела. „Уметничко дело је `адекватна експресија естетичке импресије`. Адекватна експресија се постиже помоћу `прикладних појединости у прикладним односима` или, говорећи са мање симетрије али више тачности, помоћу `значајних појединости у прикладним односима`. Најзад, естетичка импресија је она која нам даје `максимум стимулације са минимумом утрошка`“ (VI, 110). Наводећи дефиницију уметничког дела, Поповић је поновио и прецизирање уметничке обраде какво је представио почетком века у анализи Домановићевих приповедака, али се и ослонио на теоријске основе физиолошке естетике. Тиме нам текст овог предавања пружа још један доказ да је Поповић за време Првог

³⁰³ Иво Тартаља: „Приређивачев осврт“ (IV, 391).

³⁰⁴ Видети: IV, 313–325.

светског рата и боравка у Лондону отпочео са усмеравањем своје естетичке мисли према поставкама физиолошке естетике у трагању за прецизирањем појма *финоће емоција*. Предавање о јуначким песмама донело је и промену термилошког пара у анализи теме и обраде књижевног дела. Уместо термина израз и утисак Поповић је почео да говори о импресији и експресији и на термине узете из српског језика више се није враћао у дефинисању уметничког дела. У тексту предавања о Шекспиру одржаном у Лондону наредне, 1916. године, Поповић је, говорећи о теми и обради књижевног дела, наставио са коришћењем интернационалних термина: „Ма колико да је значајна `импресија`, то јест предмет уметничког дела, `експресија`, то јест израда или вештина, сачињава три четвртине вредности уметничког дела. Човек који није уметник може имати интересантну импресију, или доћи на интересантну идеју, но, вештина је права област уметника и представља једну од његових највиших особина“ (II, 238). И у *Фрагментима из компаративне естетике и теорије лејом* за које Богдан Љ. Поповић наводи да су настали у току припремања предавања о Шекспиру, као и *Теорије о лејом*,³⁰⁵ појављују се ставови о импресији и експресији као директној вези основне замисли ствараоца и облика у којој се она износи: „Импресија је оно што уметник има да да; експресија, оно како да“ (II, 441). При крају *Фрагментима* се појављује и коначни облик дефиниције, али претпостављамо да је тај део везан за настанак студије *Теорија о лејом*. Нажалост, немамо прецизне назнаке о пореклу појединачних бележака и оне су очигледно хронолошки непрецизне. Напоменућемо да је Поповићев акценат у запису о дефиницији уметности из фрагмената био усмерен на схватање импресије као утиска без интереса за сам предмет који утисак изазива.³⁰⁶

Прецизно уобличена дефиниција уметности се појављује и у Поповићевом предавању о Мештровићевом делу одржаном 1917. године у Лондону. У односу на претходно поменута предавања, оно има посебан положај зато што није остало у рукопису. Предавање о Мештровићу најпре је

³⁰⁵ Видети: Богдан Љ. Поповић: „Реч унапред“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, СКЗ, Београд, 1963, стр. 24.

³⁰⁶ „Естетичка експресија естетичке импресије – али само *импресије*, не предмета. Цела уметност је импресионистичка“ (III, 459).

било објављено на енглеском 1919. године, а потом на српском језику 1927. године у Поповићевој књизи *Оледи из књижевности и уметности*. Објашњавајући природу уметничког дела, Поповић у тексту предавања полази од дефиниције уметности: „Не треба никако сметнути с ума да је уметничко дело `адекватна *експресија* интересантне импресије`, и да уметник није само `поет`, проналазач нових утисака и занимљивих или лепих замисли но је у исто време, и то битно `радник`, `извршилац`, `остварилац` тих замисли“ (III, 38). Поповић је потом прецизирао и међусобни однос ове две главне компоненте уметничког дела опредељујући се да истакне пресудну важност уметничке вештине: „Ми смо већ поменули колико је за уметничко дело важна његова *техничка* страна, `експресија`, уметникова вештина `извођења` – важна у тој мери да се мирне савести може рећи да нема великог уметника без велике техничке вештине“ (III, 42). Пошто се у анализи стваралачког чина определио за важност вештине, Поповић је у процењивању естетске вредности књижевног дела већи значај придавао његовом облику, форми јер она је репрезент вештине у коначном уметничком производу.

У студији *Која је уметничка вредност црначке илације* Поповић је, да би своју естетичку оцену донео на основу објективних мерила, најпре навео дефиницију лепог у три варијанте преко формула које смо већ помињали, од психолошке преко физиолошке до механичке, а затим прецизирао основне елементе уметничког дела, садржај и форму, односно посматрано у нивоу стваралачког чина – импресију уметника и њено обликовање – експресију. Поповић није у студији о црначкој скулптури формулисао дефиницију уметности, као у претходним случајевима, али је проширио питање вредности садржаја и форме јер му је на првом месту било потребно естетичко мерило за оцењивање уметничког дела постављено на објективну основу. Импресију је Поповић дефинисао као основну замисао ствараоца, инвенцију, идеју, избор, а експресију као обраду, егзекуцију, фактуру, технику. „Вредност `импресије` или основне замисли, и *вредности* `експресије` или обраде, чине – без изузетка или каквог остатка – вредност уметничког дела: његову целокупну вредност“ (III, 54). Поповић се, у промишљању практичних околности доношења естетског суда, приклонио ставу да је форма уметничког дела важнија за

доношење укупног суда о вредности, иако, на први поглед, може изгледати да их не раздваја у промишљању. „Основна мисао или `импресија` је *йоей̄ска* страна уметничког дела, обрада или `експресија` је његова техничка страна. За добро уметничко дело и једна и друга су подједнако потребне, и дело без једног од та два елемента престало би бити дело веће уметничке вредности. Али, са ужег уметничког гледишта, може се рећи да један од та два елемента уметничкога дела, наиме обрада, важнији од другог“ (III, 54). Поповић је на овом месту образложио став идентичан Недићевом и Крочеовом – да форма има већи значај у доношењу естетског суда.

Последњи Поповићев рад у којем је разматрао питања садржаја и форме пре студије о лепом био је предговор Дучићевим *Сабраним делима*. Текст предговора Поповић је започео разматрањем питања теме и обраде као јединим чиниоцима уметничког дела. У делу рада, објављеном 1929. године у првом тому Дучићевих *Сабраних дела*, Поповић је користио само термине тема и обрада, међутим наставак огледа, објављен тек постхумно 1963. године, доноси Поповићево прецизирање важности односа садржине и форме и уместо овог термилошког пара садржи термине: „импресија“ и „обрада“. Поповић најпре наглашава изједначење по важности оба саставна елемента уметничког дела; да оно мора имати уметнички вредне и садржај и обраду, односно, наглашава да нема уметника без вештине, као и да она не може бити искупљена вредношћу садржаја. „Старој, нерешеној распри о претежној важности садржине или облика, предмета или обраде – решење је ово. Ниједно уметничко, те ни песничко дело, неће бити уметничко и песничко ако му предмет који обрађује није уметнички, то јест: ако импресија коју је уметник добио од свог предмета није уметничка или естетичка (...) С друге стране, ако обрада или `облик` у уметничком делу нису на уметничкој висини, ни најзначајнији предмет, ни најестетичнија импресија неће дело моћи учинити уметничким“ (I, 309). Међутим, он је још једном (и сам наглашава да је то више пута истицао) издвојио вредност форме, обраде за могућност раздвајања великог уметника од мањих, то јест од неуметника. Остаје нам само да претпостављамо због чега се Поповић толико премишљао око односа вредности садржаја и важности уметничке обраде и вештине, као и одабира терминологије за дефиницију

уметничког дела. Но, морамо имати у виду да други део текста о Дучићевом песништву у ком се налазе сва спорна места Поповић није објавио ни завршио за живота. Због тога тај део текста морамо посматрати са извесном резервом, као и због чињенице да Поповићева намера у предговору Дучићевих *Сабраних дела* и није била да напише књижевнотеоријску студију која ће прецизно одредити његове ставове, већ је писао кратки пригодни текст са сврхом увода у Дучићево песништво.

Са друге стране, намеру да прецизно изнесе своје ставове имао је пишући студију о лепом. Пошто смо указали на развој Поповићеве дефиниције уметности кроз његове радове од 1910. године, нашу анализу ћемо поново усмерити на студију *Теорија о „лејом“ и теорија уметничког дела*, али сада на њен други део. Поповић је у другом делу студије о лепом дао коначну дефиницију уметничког стварања, односно уметничког дела. Он је подробно и детаљно анализирао сваку реч у тој дефиницији и прецизно је указивао на предности једног термина над другим. Од радова писаних за време Првог светског рата, Поповић се определио за коришћење интернационалних термина при дефиницији уметничког дела и тако је учинио и овде. Изразе адекватно и интересантно уведене у дефиницију у предавању о Мештровићу је заменио термином естетично и врло детаљно је доказивао његове предности. Поповић је, на тај начин, добио сведенији и универзалнији облик дефиниције, иако је остављао могућност да се и старији облик дефиниције некада користи. „Формула `естетична експресија естетичне импресије` (је) боља од формуле `адекватна експресија интересантне импресије`. Али се у приликама и ова може оправдано употребљавати“ (IV, 175).

Поповићево доказивање предности термина естетично имало је следећу дефиницију као почетну основу: „Уметничко дело је адекватна (или естетична) експресија интересантне (или естетичне) импресије“ (IV, 167). Главно мерило је представљала прецизност термина. али поред ње, Поповић је важност одредио и семантичком опсегу термина. Термину „импресија“ је придавао предност у значењу предмета уметничког дела због тога што у себи садржи читаву теорију уметничког дела чиме је његово значење било много шире од термина „тема“ који би му се могао супротставити. Поповић наводи као доказ

да се термин „тема“ може употребљавати и у интелектуалним радовима обележеним рационалношћу, а за уметност су осећања много важнија од рационалног. У објашњењу теорије уметности садржане у термину „импресија“, Поповић одбацује теорију стварања као имитације природе указујући да потпуна сличност са природом не подразумева постојање уметничког дела јер је утисак самог ствараоца, добијен на основу елемената из природе, много важнији од истоветне репродукције природе. „Ствар стоји овако. Уметник полази од природе, од које је примио своју естетичну импресију, али он *не репродукује природу* која му је дала импресију, него изражава само *своју импресију*, коју је добио од природе – и казује не *целу* природу, него само оне њене састојке који су у њему произвели импресију“ (IV, 172). Међу многим примерима које наводи као аргументе налази се и тврдња да би фотографије биле најлепша уметничка дела да је имитација природе основа уметности. Због тога Поповић поставља тумачење природе као задатак уметника, а не њено просто копирање³⁰⁷ и зато се одлучује за коришћење термина – импресија.

Образложење употребе термина – „експресија“ Богдан Поповић је засновао на чињеници да стваралац своју импресију, без обзира на њено порекло (природа, душа, машта, комбинација природних елемената) преноси у неки облик и исказује је. „Уметник остварује своју импресију у спољашњем свету, у спољашњем градиву, казује је другоме, нама, исказује је, `експримира` је. Његово дело је експресија његове импресије“ (IV, 173). Исказивање, односно остваривање стваралачке идеје Поповић је пресудно везао за питање вештине, умећа самог ствараоца, те је вредност обраде уметничког дела за њега представљала основно питање за теорију уметности у целини и књижевности унутар ње. Проширујући разматрање обраде и њених појединости, што би, у ствари, одговарало и савременој анализи стваралачких поступака, Поповић је истакао важност значајних појединости уметничког дела и њиховог складног

³⁰⁷ Истоветно схватање уметничког стварања налазимо изнето и у тексту студентских бележака из 1910. године у којима је Поповић објашњавао уметност као препроизвођење адекватно обрасцу. Очигледна је несређеност ставова (због које је Поповић, вероватно, и протествовао и ограђивао се од бележака) када услове за лепоту уметничког дела упоредимо са предговором у „Антологији новије српске лирике“ или са каснијом естетичком теоријом, али у овом случају, ти ставови показују непромењено поимање уметничког стварања (IV, 314–328).

односа. Дефиниција обраде уметничког дела гласила је: „Адекватну обраду чине значајне појединости у прикладним односима“ (IV, 187). Пример на који се Поповић позивао у одређењу појма „значајне појединости“ је студија о Домановићевим сатирама, док је веза са природом и односима који у њој постоје основа дефинисања „прикладних односа“.

Исти поступак прецизирања терминологије Поповић је наставио објашњавајући изразе „адекватан“ (у значењу потпуно прикладан) и „интересантан“ (у значењу нечега што може јаче узбудити) и образлажући своје разлоге, најпре за коришћење у првобитним дефиницијама уметничког дела, а потом и коначну одлуку да их замени термином „естетичан“ како би добио универзалнији и објективнији смисао (наводи да термин „адекватан“ заправо, својим значењем обухвата ужи опсег уметничких дела јер он подразумева већ достигнути највиши степен обраде, док термин „естетичан“ има шири опсег), али и извесну попустљивост јер оставља могућност употребе и другог, старијег облика формуле. Ова врста неодлучности нам сведочи о незавршености студије, те можемо само претпостављати на који начин би Поповић недоумицу разрешио да је други део студије коначно уобличио.

Одређујући област импресије у уметности и утврђујући теме за уметничка дела, Богдан Поповић није изоставио појам ружног у својој студији о лепом. Он је најпре навео да све оно што нас естетички стимулише у природи не представља проблем за уметничку обраду, али проблем укључивања ружних, тј. неестетичних садржаја у уметност, Поповић је решио обраћајући пажњу на природу уметничког стварања. У одређивању природе ружног, он је пошао од поставки физиолошке естетике сматрајући да је ружно у природи све оно што је за човека непријатно и штетно. Међутим, питању ружног у уметности, Поповић је пришао на други начин. Он је пошао од става да уметност мења природу ружног будући да га издвајањем из стварности и уношењем у фикцију уметничког дела ублажава. За ублажавање заслужна је, према Поповићу, уметничка обрада: „Оно што је неестетично, непријатно у природи, губи врло много од своје непријатности кад је репродуковано у уметности, зато што је престало бити стварно, реално“ (IV, 176). Уметничка обрада доводи до разлике у потрошњи енергије при рецепцији и оно што је

ружно у уметничком делу више не представља опасност за примаоца, те је потребно мање енергије за рецепцију и самим тим је могућа појава естетичног. Поповић је, на тај начин, закључио да област естетичног у уметности има шири опсег него у природи. Поповић је многим примерима, на првом месту сликама (поменимо само Рембрантове слике: *Час анатомије* и *Одграни во*), указивао да је уметност врло често, с успехом полазила од предмета морално ниских, ружних, свирепих, чак и одвратних јер их је уметничка обрада ублажавала.³⁰⁸ Узимајући у обзир естетичност предмета и обраде, Поповић је успоставио основу за хијерархију у оцењивању уметничког дела која је почивала на вредности садржаја и форме.³⁰⁹ „Најестетичнији предмет с најестетичнијом обрадом стојаће највише; вредност осталих уметничких дела распоредиће се према естетичкој вредности њихове теме и естетичкој вредности њихове обраде“ (IV, 179).

У намери да обухвати што прецизније опсег тема које се појављују у уметности, вођен истом намером као и на крају првог дела своје студије где је скицирао списак природно лепих ствари, а опет, будући свестан да је немогуће направити такав списак, Поповић се одлучио да пође обилазним путем и да наведе класификацију осећања која се појављују као предмет уметности. „Та осећања су *производ* тих предмета и појава, она су за њих најтешње везана; она су *уписак* који од њих добијамо; и отуда, побележити та осећања значи помоћу њиховог списка обухватити и све предмете и појаве које чине теме уметничког дела“ (IV, 180). Поред основне поделе са физиолошког естетичког становишта на пријатна и непријатна осећања, какву је дао Александар Бен у својој *Реторици*,³¹⁰ Поповић је навео поделу засновану на општијем мерилу везаном за начело одржања, преживљавања које је проистекло из еволуционистичке теорије. На тај начин направио је класификацију емоција према вези са одржањем индивидуе, расе (људског рода), и друштва (друштвене заједнице).

³⁰⁸ Везу етичног и лепоте чак и преко уношења ружног у уметничко дело истицао је Милан Радуловић објашњавајући је преко уметничког уношења људске димензије. Видети: Милан Радуловић: „Видови српске књижевне критике“, Институт за књижевност и уметност, Православни богословски факултет, Београд, Фоча, 2008, стр. 70.

³⁰⁹ На исти начин је и Љубомир Недић предлагао могућност успостављања вредносне лествице у оцењивању књижевних дела. Видети; Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига II, „Народна просвета“, Београд, 1932, стр. 352.

³¹⁰ Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. 3.

Тежња за класификацијом естетичких осећања присутна је била и у радовима Александра Бена и Гранта Алена, а директно ослањање на Бенову књигу *Енглеска композиција и реторика* показале су студентске белешке Поповићевих предавања из 1910. године, пошто својом композицијом потпуно одговарају распореду поглавља Бенове књиге. Поповићево надовезивање на идеје претходника, поново у довољно прерађеном и измењеном облику да не можемо рећи да је потпуно неоригинално, везано је и за систематизовање уметничких особина и поступака важних за стварање уметничког дела и то важних и за садржај и за форму дела. Након систематизације емоција, Поповић је класификовао и уметничке особине које доприносе стимулацији и оних које доприносе да утрошак енергије при рецепцији буде мањи. Он је у класификацији повезао позицију физиолошке естетике са свим књижевнотеоријским питањима важним за просуђивање вредности уметничких дела. На тај начин је и традиционална теоријска питања, која у науци о књижевности постоје од античких времена, укључио у односе физиолошке естетичке теорије. Навешћемо неколико примера: оригиналност, новину и разноврсност (итд.) сврстао је у особине које доприносе стимулацији, а распоред, склад, симетрију, ритам, меру (итд.) у особине које штеде енергију. Поповић се, очигледно, у оваквој намери руководио потребом спајања традиционалног и модерног сматрајући да је везивање проучавања књижевности и уметности у целини са напретком физиологије једини пут ка објективном мерилу у доношењу естетског суда.

Завршавајући своју студију о лепом, Поповић пише о нади да ће теоријска основа његове естетичке синтезе бити проверавана конкретним критичким радовима који ће потврдити свеобухватност његове теорије: „Надам се да ћете се о томе уверити кад у својој критичарској пракси будете огледали наше теорије у изванредно многобројним и разноврсним случајевима на које ћете наићи при посматрању `лепога` у природи и при проучавању уметничких, односно књижевних дела у целокупној области светске књижевности и уметности“ (IV, 191). Нажалост, та нада је била узалудна јер је сам Поповић оклевањем да заврши своју естетичку теорију и да је објави за живота, допринео да она буде неактуелна у времену објављивања. Упоредимо ли изнете

теоријске ставове са облицима у којима се појављују у радовима још од 1910. године видећемо да се теоријска основа није значајно мењала од *Теорије регулативно-ред* и студентских бележака *Из теорије књижевности*, па можемо, још једном, да констатујемо да је велика штета што студија *Теорија о „лејом“ и теорија уметничког дела* није објављена много раније, па потом била подвргнута дорађивању које би уследило подстакнуто Поповићевом тежњом за што већом прецизношћу и универзалношћу дефиниција лепог. Уводни текст Драгана М. Јеремића у књизи *Естетички списи* која је постхумно обелоданила Поповићеву естетичку теорију је истакао њену застарелост али и подвлачио актуелност ставова у време када су настајали или се појављивали у оквиру других радова. „Естетичка схватања Богдана Поповића могу нам данас изгледати као прилично застарела, али у време када је он писао своје критичке и есејистичке расправе, то су биле модерне концепције, не само код нас него и у културном свету уопште. Бар у почетку његове делатности. Доцније се ситуација знатно изменила, јер је Поповић дуго деловао и, углавном, остао код својих првобитних схватања.“³¹¹ Јеремић је једино начелној естетичкој позицији Богдана Поповића признавао модерност јер се налазила на средини између две концепције, оне која се залаже за вечна естетичка правила и друге, која сматра да таквих правила нема. Не можемо се сложити са идејом да је Поповић остајао код својих првобитних естетичких схватања јер смо показали да је он тежио ка прецизном дефинисању психолошких процеса у људском бићу приликом рецепције уметничког дела и због тога се временом све више окретао физиолошким концепцијама у естетици. Његови критички радови, међутим, нису били засновани на основама физиолошке естетике већ су почивали на традиционалним књижевнотеоријским мерилима какво је, на пример, питање склада, односно хармоније или садржине и форме дела.

Поповићево окретање физиолошкој естетици Иво Тартаља је тумачио преко потребе да се пронађе прецизно и чврсто упориште као основа за доношење вредносног суда. „Можда се тражење физиолошког објашњења свему естетичном на страницама *Теорије о лејом и теорије уметничког дела*, може објаснити потребом књижевног естетичара да, суочен са пометњом у

³¹¹ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: „Естетички списи“, приредио Богдан Љ. Поповић, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 8.

свету вредности – усред нагле усколебаности свих мерила – у функционисању самог човековог нервног система изнађе, ипак, чврсту тачку.³¹² Иако је било назнака да је Поповић својом спекулативношћу наслутио механизме функционисања делова човековог нервног система, коначно решење физиолошких процеса у људском мозгу и даље није доступно ни савременој науци. Поповићево тумачење финоће емоција, као и став о везивању пријатног и непријатног за осећања лепог и ружног,³¹³ били су препознати као антиципација³¹⁴ крајем осамдесетих година двадесетог века, међутим, резултати новијих физиолошких истраживања показују да не можемо Поповићева наслућивања о анатомском посматрати као остварена или доказана. Савремена холистичка теорија заступа становиште да човекова мисао настаје истовременом стимулацијом многих делова човековог нервног система,³¹⁵ па с правом можемо претпоставити да и осећање лепог не можемо свести, као Богдан Поповић, само на област коре великог мозга.

Поповић је у решавању естетичких питања користио њему савремена достигнућа природних наука, али његово становиште, иако је било оригинални допринос, сувише је касно уобличено и објављено. Да је, којим случајем, оно

³¹² Иво Тартаља: „Приређивачев осврт“, у: IV, 392.

³¹³ „Осећања пријатног и непријатног, везана за раздражења субкортексних вегетативних центара, претварају се у њиховој кортексној репрезентацији у осећања лепог и ружног. Ово је једна од антиципација Б. Поповића која се може бранити на основи савремених сазнања о еволуцији централног нервног система и развоју виших психичких функција у човека“ (Милош Миљанић: „Наслућивања Богдана Поповића о анатомској и физиолошкој основи естетског“, *Архив за историју здравствене културе Србије*, год. 17, бр. 1/2, 1988, стр. 181).

³¹⁴ „Данас је сасвим доказано да у тзв. младој кори нису репрезентовани само соматски, већ и вегетативни феномени. Можемо рећи да у развојем појединих делова коре мозга моторика, сензације, емоције, па и примитивна мисао добили `фине` облике (покрети прстију клавиристе, препознавање најмањих разлика у висини тона певача, естетско осећање и апстрактна мисао). При том долази до инхибиције ширења дифузног раздражења у мозгу, што је Б. Поповић у неку руку антиципирао чистим умовањем. `Финоћа` Б. Поповића заправо је прецизирање емоције, које се постиже истовременим одигравањем процеса раздражења и инхибиције у појединим деловима мождане коре“ (Милош Миљанић: „Наслућивања Богдана Поповића о анатомској и физиолошкој основи естетског“, у; *Архив за историју здравствене културе Србије*, год. 17, бр. 1/2, 1988, стр. 180).

³¹⁵ „Мисао у смислу нервне активности можемо условно формулисати на следећи начин: Мисао настаје из `обрасца` истовремене стимулације многих делова нервног система, међу којима су, вероватно, најважнији: церебрални кортекс, таламус, лимбички систем и горњи део ретикуларне формације можданог стабла. То се назива *холистичка теорија* мисли. Верује се да стимулисана подручја лимбичког система, таламуса и ретикуларне формације одређују општу природу мисли, дајући јој квалитете као што су осећање задовољства, незадовољства, бола, угодности, или осећаје грубих модалитета, локализације у великим областима тела и друге опште карактеристике“ (Артур Гајтон, Џон Хол: „Медицинска физиологија“, Савремена администрација, Београд, 2008, стр. 723).

било објављено у времену из ког потиче литература коју цитира, оно би било потпуно у складу са једном струјом научне мисли тога времена. Будући да је први део Поповићеве естетичке синтезе објављен тек 1957. године, а целина теорије тек 1963. године, она је одмах била неактуелна и више споменик него подстицај за научну расправу. Узмемо ли у обзир и чињеницу да се модерна естетика током двадесетог века поделила у много струја због великог броја аналитичких приступа и различитих схватања, те уопште не стреми целовитом објашњењу естетичких проблема, биће нам јаснија изолованост Поповићеве естетичке синтезе у времену у коме се појавила.

Књижевни критичар

Поглавља *Теоретичар књижевности* и *Естетичар* представила су нам књижевнотеоријске и естетичке основе Поповићевог књижевнотеоријског система као и његову критичку методу. У поглављу о критичком раду Богдана Поповића циљ ће нам бити да утврдимо степен заснованости критичких радова на прокламованим мерилима. Познато је да Поповић, иако је у својим првим радовима изнео начелну опредељеност за одређени приступ и теоријске основе које из њега нужно проистичу, није увек писао потпуно у складу са теоријским начелима. Попут свог претходника у српској књижевној критици Љубомира Недића, Поповић је каткада био сувише једностран или искључив у својој оцени, некада је, чак, његово писање задобијало облик расправе *argumentum ad hominem*, те није било нимало објективно. За разлику од естетичких ставова које је током времена стално развијао у правцу што веће научне прецизности и емпиријске заснованости, критички радови су од почетка били постављени на чврсте теоријске основе, али од њих је некада намерно одступао. Најпознатији такви радови су критике песништва Стефана Малармеа и Волта Витмена, а ми ћемо покушати да објаснимо зашто је Поповић у тим случајевима писао мимо своје методе и теоријске основе.

Критички радови до Првог светског рата

Први објављени радови Богдана Поповића били су везани за питања страних књижевности. Будући да је био суплент на Катедри за општу књижевност, он је, природом свог постављења, био упућен најпре на књижевности великих европских култура, али након ступања на место

предавача на Катедри, Поповић је проширио свој критичарски интерес и на дела српске књижевности. Прва два рада која је објавио пре одласка на студијско усавршавање у Париз показала су Поповићеву опредељеност ка унутрашњем приступу у проучавању књижевности, детаљној анализи и узимању естетичког мерила за просуђивање вредности књижевног дела, док је трећи рад, студија *Бомарше*, помало парадоксално, показала супротну тежњу, ка позитивистичком биографском приступу. Постоје два могућа објашњења оваквог заокрета који ће остати само напуштени рукавац у оквиру Поповићевог опуса. Прва могућност је везана за питање школовања у Паризу и могуће везе са текућим обавезама на студијама, а друга је везана за тврдњу Ива Тартаље о одређености Поповићевог духовног профила Светомиром Николајевићем, било преко угледања или негирања, те да Поповићева студија о Бомаршеу „излази из традиције *Листинића* и носи њене трагове.“³¹⁶ У литератури је стално истицана веза између ове Поповићеве студије и приступа Иполита Тена³¹⁷ јер је и сам аутор наглашавао да се угледао на Тенов стил, те да је имао потешкоћу у завршавању студије средином двадесетих година управо због потребе за остварењем стилског јединства у књизи. Осим стилског угледања на Тена, Поповић је одбацивао сваку везу са биографизмом и сматрао је да његова студија за предмет има Бомаршеов карактер. Без обзира на питање карактера или слике времена која је у студију укључена, а која ће бити тема и предавања и других Поповићевих текстова, не можемо да одбацимо претпоставку да је у питању позитивистичка, биографска студија.³¹⁸ Међутим, иако је на много места у студији повезивао Бомаршеове животне податке са његовим књижевним радовима, Поповић је у студију укључио и питања која ће бити веома важна за проучавање књижевних дела и његов научни рад у целини. Васпитање је било једно од питања која је Поповић покренуо у студији о

³¹⁶ Иво Тартаља: „Катедра за општу књижевност и теорију књижевности“, у: „Сто година Филозофског факултета“, Београд, 1963, стр. 467.

³¹⁷ Видети: Радован Самарцић: „Иполит Тен код Срба“, посебан отисак из *Филолошкој ирепелега*, I/II за 1976. годину, Београд, 1976, стр. 19.

³¹⁸ „Тако смо, дакле, и поводом Бомаршеових књижевних дела, видели да Бомарше остаје свуда исти, и у свом животу и у својим особинама. И у књижевности је Бомарше онај исти човек кога смо познали до сада...“ (II, 127).

Бомаршеу,³¹⁹ да би га касније проширио и прецизирао у теоријским радовима *О књижевности* и *О васпитању укуса*, те напослетку и практично применио у *Антилоџији новије српске лирике*. У оцени Бомаршеових књижевних радова такође су присутна критичарска мерила карактеристична за традиционалну поетику јер Поповић издваја осећање мере и искреност као неопходне елементе за настанак лепог у књижевном делу и за одређивање вредности књижевног дела. Међутим, он ће у студији поменути кључну дихотомију уметничког стварања и самог дела на којој почивају сви његови критички радови: целину уметничког дела чине његов предмет и начин на који је обрађен. „Таленат је ту; оно што је главно, то јест творачка снага, оно што ствара, проналази, производи, оно је ту – али чега нема, то је мера, то је укус, то је критичко осећање. При сваком уметничком раду, две силе раде, две моћи, две способности. Једна ствара, подиже, баца на свет; друга критикује, креше, бира и плеви; једна је машина, друга је регулатор. (...) Без оба услова, нема класична дела“ (II, 91). Поповић инвенцију назива овде творачком снагом, а за регулатора, уместо осећање мере, које је било средиште античког појма лепог, узима књижевни укус као нововековни естетички појам. Сви ови услови постављени пред књижевна дела, односно мерила на основу којих је Поповић доносио вредносне судове у раним критичким радовима су директно везани за естетику (са коренима до античке поетике и реторике) што нам указује на почетну теоријску основу за критичко проучавање књижевности као и удаљавање од позитивистичке основе којој је студија била подређена.

Поповићево писање о темама везаним за српску књижевност отпочело је након његових првих књижевнотеоријских радова и било је најпре везано за дела науке о књижевности. У последњој деценији XIX века Поповић је написао приказе књига Радована Кошутића и Марка Цара (1895), па је тек крајем века објавио свој први књижевнокритички рад у којем је анализирао књижевно дело из српске књижевности; била је то критика Костићеве *Горгане* (1899). Као и у

³¹⁹ „Васпитање, познато је, није ништа друго но поткресивање пустих изданака инстинктивне природе у човеку, замењивање њихово племенитијим калемима. (...) Само је васпитање кадро учинити човека *човеком*“ (II, 85). Поповић при навођењу последње реченице додаје да је нехотице навео једну Кантову мисао: „Човек може само *васпитањем* постати човеком“ (Имануел Кант: „Спис о педагогији“, превео Милан Шевић, Књижарница Рајковића и Ђуковића, Београд, 1922, стр. 6).

случају критичких радова везаних за стране књижевности, и у почецима проучавања српских научних и књижевних дела је приметно ослањање на књижевну теорију и реторику. У тексту о Кошутевој књизи, Поповић је нагласио важност познавања поетике и реторике за књижевног критичара, исте године је познавање традиције поставио као незаобилазни предуслов за проучавање књижевности у огледу о васпитању укуса. Да би умањио могућу критику о догматичности новог правца у књижевној критици каква се већ појављивала након Недићеве књиге *Из новије српске лирике*, Поповић је нагласио преимућство књижевности у односу на науку. Његов став о односу књижевности и књижевне теорије био је заснован на преовлађујућој линији мишљења у теорији књижевности чији почеци сежу до античких времена, а по којој правила проистичу из поезије.³²⁰ На овај начин, Поповић је прецизирао свој став о могућностима књижевне критике да буде регулатор и ослонац у развоју књижевности и ограда се од могућности да се критика посматра као ограничавајући фактор за књижевно стварање. „Критика, која даје правила, плодна је, и не само да развија критичка својства и васпитава укус у студената књижевности но још може практичним миговима (...) да помаже и самим књижевницима и песницима у њиховом раду“ (I, 39). Међутим, иако је често нападан да је конзервативан критичар, чак реакционар који покушава да спречи развој књижевности, Поповићево схватање улоге књижевне критике није подразумевало било какво заустављање развоја књижевности. Његово поимање

³²⁰ Поповићев став да се правила изводе из књижевности као резултат истраживања подвлачи и став о функцији правила: „Правила, осим тога, нису никад сметала добрим писцима: она су штавише из њих и вађена, по њима и рађена; као и закони, правила су само за рђаве писана“ (I, 38). Поповић се надовезује на класичну реторику и теорију књижевности у питању првенства поезије у односу на правила. Навешћемо неколико примера:

Квинтилијан: „Поезија је настала прије правила према којима се она равна“ (Марко Фабије Квинтилијан: „Образовање говорника“, превео Петар Пејчиновић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1985, стр. 361);

Ђордано Бруно: „Добро закључујеш да се поезија не рађа из правила, осим по пуком случају, већ правила произлазе из поезије; и зато има онолико родова и врста правих правила колико има врста и родова правих песника“ („Теоријска мисао о књижевности“, пр. Петар Милосављевић, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 103);

Доситеј Обрадовић: „Аристотел и [X]орације дају нам остроумна и лепа правила списанија и о томе суда, но ови исти извадили су она правила из списанија они[x] који су пре њих тако писали и који нису никаква друга правила имали, развје јестествени, первообразни, у словесну душу богом уливени, многим мишљењем и упражњенијем у совершенство доведени и чрез предварителна предразсуднија непоковарени укус“ („О неким различним вешчма, и прво о укусу“, у: „Почеци српске књижевне критике“, пр. Јован Деретић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1979, стр. 60).

регулације књижевности било је, што ће показати и конкретним радовима, усмерено на скретање пажње ствараоцима на грешке које чине, на првом месту због недовољне културе и неразвијеног критичарског осећаја који ће одређивати праву меру при стварању, те спречавати некоректности стила као и друге последице недовољне вештине у стварању. Поповић је нагласио такво поимање функције критике у оцени Кошутеове студије пре него што је написао иједан рад о неком књижевном делу из српске књижевности.

Сходно свом схватању сталног развоја у књижевности, Поповић ниједног тренутка није сматрао да се слепо морају поштовати античке поетике наводећи да се критика давно ослободила ропске послушности према ауторитетима из антике. „Савети које је давала стара критика нису били добри, што се вечито упућивало на *подржавање* класичким обрасцима, што се држало да ван њих нема спаса. А од подражавања нема кобније методе“ (I, 39–40). Поповић, наравно, није намеравао да намеће књижевности правила старих поетика, и наглашавао је да књижевна критика не робује античким идеалима, али он је несумњиво полазио од традиционалних основа теорије књижевности које је настојао да модернизује. Такав поступак смо код Поповића већ видели на примеру естетичке теорије. Он се залагао за поштовање несумњивих, универзалних начела којима је додавао модерна тумачења оних теоријских ставова које је сматрао променљивим. Поповић је под сталним начелима, односно универзалним правилима, сматрао питање мере оличене у критичком осећању стваралаца (односно у њиховом књижевном укусу), питање складности књижевног дела или искрености у инспирацији, а променљивим је сматрао питање књижевних врста јер је од почетка свог проучавања био заступник еволуционистичке идеје у књижевности.

Иако је недвосмислено истицао да напредак у књижевности никада не потиче од књижевне критике, Поповић је њој поверио задатак да усмерава оне ствараоце који нису на самом врху. Ако правила нису потребна највећим ствараоцима, будући да и настају на основу њихових дела, она могу да помогну мање успешним ствараоцима и сврха критике је да њима сугерише како да усаврше свој књижевни укус, критичко осећање и увећају своју културу. Затим, указујући на грешке и у добрим књижевним делима, критика ће стално радити

на усавршавању језичког израза, техничког знања и целокупне културе стваралаца јер грешке се неминовно појављују током развоја књижевности.

Поповић је процес уношења промена и новина у књижевност представио у програму *Српскої књижевної гласника* 1901. године пишући да је у делу сваког великог ствараоца присутан један део традиције, али додавши да велики уметници увек уносе и један иновативни део који представља допринос укупном развоју књижевности. Пошто књижевна критика прати развој књижевности, она се увек налази пред искушењем када хоће да суди о ономе што је новина: „*Несумњиво* је да уметничке новине долазе увек (или скоро увек) од уметника, и да према томе, по нужности, критика може често не бити спремна да их разуме. Истина, сваки оригиналан уметник доноси, поред старог и општег, и нешто што је лично његово, што је *ново*; и томе други тек треба да се науче. (...) Критика, дакле, која је позвана да `суди` о новим делима, мораће понекад да суди о стварима које још није разумела“ (I, 15). Будући да је Поповић јасно назначио ограниченост моћи књижевне критике, видимо да је на самом почетку двадесетог века био потпуно свестан могућности и положаја књижевне критике. Опрезност која је све време била присутна у Поповићевом проучавању књижевности и отворено признавање првенства књижевности биће темељ за његов најважнији компромис – отварање *Гласника* за сарадњу са авангардистима 1920. године. Међутим, и та врста опрезности и свести о секундарности проучавања књижевности у односу на њено стварање има порекло у антици. Квинтилијан је у *Образовању говорника* напоменуо да се мора пазити при доношењу вредносног суда када су у питању велики писци: „У доношењу судова о великим писцима тражи се обазривости и опрезност, јер увијек постоји опасност, а то се многим дешава, да осуђују оно што не разумију.“³²¹ Поповић је, у трагању за решењем овог проблема био отворенији у уметничкој критици јер је сматрао да сами ствараоци треба да пишу критику јер су за њу најпозванији будући да поседују знање о техници стварања, док је у књижевности решење видео у опрезности којом ће критика приступати оцењивању нових књижевних дела. Он није био склон отварању књижевне критике писцима као што је то предлагао сликарима и другим уметницима. Од

³²¹ Марко Фабије Квинтилијан: „Образовање говорника“, превоо Петар Пејчиновић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1985, стр. 374.

књижевника је само тражено појашњење њихових поетичких ставова и чувени Поповићев позив на сарадњу младима има и своју предисторију у програму *Гласника* као и у предавању *Које је Мештровићево месио у уметности, и чије је да о томе пресуди*. Ако овакво схватање природе књижевне критике имамо на уму, нећемо никада бити у могућности да тврдимо да је Поповић круто и догматски доносио оцене књижевних дела на начин старих естетичких критичара чију је пародију Скерлић навео у својој књижевнотеоријској студији *Домаћинка и импресионистичка критика*.³²² У практичном критичком раду Поповић је оцењивао књижевна дела на основу детаљне анализе целине књижевног дела, али су често његови практични савети и замерке ствараоцима злонамерно тумачене. И у почетним радовима налазимо примере за тврдњу да Поповић није круто оцењивао књижевна дела. Неколико грешака које Поповић проналази у Бомаршеовом *Севиљском берберину* подредио је укупном утиску који комедија оставља у целини. Дакле, Поповић је био спреман да дозволи извесна огрешења о правила, ако она нису сувише велика, односно не утичу на укупни утисак који књижевно дело буди у читаоцу.³²³ У предговору за *Антилопију новије српске лирике* 1911. године Поповић је посебно нагласио овакво схватање у доношењу естетичког суда. Он је занемаривао грешку, то јест неки недостатак књижевног дела само уколико је био искупљен другим врлинама. Оваква места нам не дозвољавају да тврдимо како је Поповић био непопустљив и крут критичар и показују постојање књижевнотеоријског система у основи књижевне критике на самом почетку проучавања књижевности.

Структура Поповићевих критичких текстова од самог почетка била је оптерећена навођењем фабула књижевних дела која су оцењивана (у оним случајевима, наравно, у којима су била анализирана књижевних дела која припадају епизици или драми). Почевши од критике драме *Дона Дијана*, преко анализе Шпилхагеновог романа, преко Костићеве комедије *Горгана* и

³²² Видети: „Критички радови Јована Скерлића“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 48.

³²³ „Ни тај варак у дијалогу, ни местимично грешење о прави књижевни језик, ни намештеност неколико сцена, не сметају *Севиљском берберину* да буде најпријатнија комедија осамнаестог века и једна од најзанимљивијих у целој светској књижевности. (...) Његов темперамент, његов дух, и његова тежња за новином, његова `умешност`, налазе се и овде као сабирци коначнога збира, као чиниоци последњег производа...“ (II, 108).

Торовићевих приповедака до Домановићевих сатира, Поповић је у свој критички текст уносио препричавање радње књижевног дела које је анализирао. Разјашњење овакве одлуке, оптерећујуће за критички текст, налази се у осветљавању практичних околности везаних за књигу и књижевну публику јер је идеја о потреби упознавања књижевне публике са темом дела о ком се пише критика водила Поповића у оваквој одлуци. Друга веома значајна појединост која објашњава овакав поступак везана је за Поповићеву сарадњу у Недићевом *Српском ирелегу* током његовог кратког излагања 1895. године. У приказу књиге Марка Цара објављеном у овом књижевном часопису јасно је назначен став о улози књижевних часописа као оруђа културне политике и потреби упознавања публике са предметом критичареве оцене: „Ми бисмо волели да је Цар, свуде где је требало, пре своје оцене дао садржаје спева или дела о којима говори. То је прво што треба дати публици у таквим приликама, то јест, кад год се мора претпоставити да читалац није књигу прочитао. Наиме, ваља му показати прво скицу слике, пре но што му дате своју оцену о њој“ (I, 52). Поповићево образложење потребе за упућивањем публике у проблематику којом се критичар бави било је скопчано са ставом да критика мора да показује читаоцима шта је лепо и самим тим и вредно у књижевном делу. Наглашавањем вредности књижевног дела читаоци би били у могућности да примете оне особине које би им, можда, промакле, а имају важности за усавршавање књижевног укуса. Упознавање читалаца са радњом књижевних дела о којима се пише представљало је нужан предуслов за овај поступак.

Веома интересантна појединост се указује када погледамо Поповићев опус критичких дела, јер ћемо видети да се анализе епских и драмских дела, праћене представљањем фабуле на почетку критичког текста, завршавају у првом периоду Поповићевог рада.³²⁴ Штавише, веома је интересантно да се Поповић након монументалне анализе Домановићевих сатира, уопште више није бавио анализом прозних књижевних дела. Промена у критичарском интересовању код Поповића и његова преоријентација на анализу лирике подударила се са појавом Јована Скерлића као његовог сарадника и на Универзитету и у *Гласнику*. Скерлић је преузео писање о прозним књижевним

³²⁴ Једини изузетак представља анализа Гетеове „Ифигеније у Тавриди“ који је објављен 1932. године.

делима током прве две деценије двадесетог века, све до своје ране смрти, а Поповић се анализи прозних дела више није враћао.

Због схватања да се мора водити рачуна о потребама публике, Поповићева критика Костићеве комедије *Горгана* садржи детаљно изношење фабуле. Имајући то у виду, морамо одбацити виђење Поповића као критичара који је промашио циљ критике, те препричава радњу Костићеве комедије.³²⁵ Са друге стране, Поповић ће у анализи саме приче замерати Костићу на недоследностима и нелогичностима фабуле. Како је у многим критичким радовима Поповић осећао потребу да изнесе теоријске основе за своје проучавање, такав случај имамо и у овој критици. Положај овог критичког рада је посебан јер је у питању била прва критика неког дела из српске књижевности. Због тога претпостављамо да је Поповићу било посебно стало да појасни своје критичко мерило, па је посветио велику пажњу објашњавању потребе за прецизношћу у анализи, затим многим околностима које могу да сметају критичару и утичу на његову личну једначину. Поповић је посебно истакао могућност да проучавалац погреша када има пред собом дело познатог аутора. „Ми имамо обичај, кад год се нађемо пред каквим новим делом неког познатог писца да прво испитамо да нам писац није тога пута подметнуо, хотимице, или нехотице, поклон мање скупocen од његових ранијих радова“ (I, 54). У таквом случају вредност претходних дела може да заваља критичара и превари његову оцену. И већ на том месту, одмах у уводном делу критике, Поповић износи своју оцену Костићевог комада: „Нама се *Горгана* није много допала, и ми ћемо свој суд о њој рећи врло отворено. Али ово што сад рекосмо ми нисмо хтели да се сматра као покуда“ (I, 58). Међутим, Поповић је место Костићеве комедије видео као врло високо у тадашњој драмској продукцији указујући, не на њене квалитете, већ на лоше стање у српској драми. Врло је интересно упућивање вапаја за Стеријом на том месту које нам може указати и на Поповићеве начелне теоријске ставове о драми. Такође је интересно Поповићево давање првенства Костићевој комедији у односу на

³²⁵ „Богдан Поповић уопште не примећује кад се и он огреша о захтеве уметничке критике, јер уместо да *ошкрива скривено*, он намеће описивање нарације, и уместо да осветљава *дубинске шокове комедиографске радње, препричава површинске појединосћи*“ (Миленко Мисаиловић: „Комедија *Горгана* Лазе Костића у спрегу критике Богдана Поповића“, *Зборник Мајице српске за сценске уметносћи и музику*“, бр. 36, 2007, стр. 101).

његове друге драмске радове јер њено издвајање од прве две трагедије на основу већег сагласја са правилима књижевног рода налазимо и у *Историји српске књижевности* Јована Деретића.³²⁶ Међутим, на првом месту наше анализе Поповићевог текста налази се уочавање његовог критичарског мерила којим се служио у анализи Костићеве *Горгане*. Он је постојање изграђеног књижевног укуса видео као предуслов за бављење критичким радом и о томе је опширно писао у својим теоријским радовима, те се у овој критици посебно потрудио да представи основу књижевног оцењивања, такозвану личну једначину како ју је назвао, правећи паралелу између критичара и астронома јер у обе делатности се мора обратити пажња и на случајне околности зато што могу да утичу на коначни резултат. Због тога Поповић наводи многе тешкоће на које наилази критичар јер утисак који он добија од књижевног дела може да зависи и од потпуно споредних ствари као што је доба дана или годишње доба. Да би овако представљену зависност критичарског рада од спољашњих фактора који неминовно указују на субјективност самог суда, ограничио или свео на што мању меру, Поповић је наводио како спољашње околности праве танане и неважне разлике у оцењивању, а да је кључно мерило објективно, то јест да се у проучавању морају открити пишчева „објективна својства“ (I, 58).

Поповић је, у опширном приказу *Горгане*, најпре пажњу усмерио на фабулу. Током представљања тока радње, Поповић је неколико пута поменуо да је лепота оно што се у уметности цени, као и да је потребно изложити све важније утиске које књижевно дело изазива чиме и практично потврђује основне поставке свог приступа. За основно мерило у доношењу неповољног суда о Костићевој комедији Поповић узима хармонију, односно огрешења о начело складности која уочава између предмета и обраде. „Највећа је њена мана, као што већ помену смо, то што је обрада, што је боја, што је тон који је писац дао појединим призорима у потпуној нехармонији с предметом комада, с његовом целокупном фабулом, с његовим *ојшћим* тоном“ (I, 71). Поповићево ослањање на хармонију показује нам да његово трагање за могућношћу што

³²⁶ „Писана у свежој и поетски надахнутој прози, она је уједначенија и драмски боље изведена од два претходна дела али без оног снажног песничког полета у којем се крије снага прве трагедије и без одломака изузетне лепоте и хероичне речитости какве налазимо у другој трагедији“ (Јован Деретић: „Историја српске књижевности“, Просвета, Београд, 2004, стр. 761).

објективније критичке анализе има за почетну основу традиционално књижевнотеоријско мерило. Већ смо помињали да се и у првом објављеном критичком раду о Моретовој комедији ослања на хармонију као мерило за процењивање вредности књижевног дела. Са једне стране, хармонија представља заиста највише универзално мерило које се може узети за основу проучавања, (поменимо да је и сам Костић трагао за објашњењем лепог на основу укрштаја симетрије и хармоније³²⁷), а, са друге стране, увек остаје питање на који начин критичар може да процени огрешење о складност дела. Поповић се посебно трудио да објасни најпре шта подразумева под појмом хармонија, да би што јасније указао на оно што сматра грешкама. „Начело је хармоније незаобилазно и најопштије од свих начела којима уметничко или књижевно дело има по нужности и да се покори. У том погледу, све су друге особине уметничког дела од мање важности“ (I, 72). Истакавши најпре доминантност начела хармоније, Поповић ју је дефинисао као јединство, доследност, логичност, природност (наглашавајући да су све то синоними) књижевног дела и назвао је *лоѝком умеѝностѝи* чије присуство је видео у свим појединостима и међусобним односима саставних елемената књижевног дела. „У уметничком делу све треба да је у хармонији једно с другим; све са свачим; делови са целином; делови међу собом; средства са циљем; тон са предметом; догађаји са околином; личности са догађајима и са својом средином, простором и временом; личности са собом самим; дикција са емоцијама; чак звук и ритам речи са њиховим смислом“ (I, 73).

Поповић није имао пред собом само наслеђе старих поетика, већ и савремене теорије књижевности. У књизи Александра Бена *Енѝлеска композиција и реѝорика* начело хармоније је одређено као најважније за уметничко стварање и објашњено веома слично као и код Поповића, али је у Беновој књизи доведено и у везу са основном поставком физиолошке естетике, питањем осећања пријатности и непријатности (задовољства и бола),³²⁸ што код Поповића није био случај. Иако је доста рано исказао склоност ка посезању

³²⁷ Видети: Лаза Костић: „Основа лепоте у свету (са особитим обзиром на српске народне песме)“, Нови Сад, 1880, стр. 5–8.

³²⁸ „Of all the conditions of a work of Fine Art, the most imperative is HARMONY. (...) The discovery was early made that harmony is a source of pleasure, discord a source of pain“ (Alexander Bain: „English Composition and Rhetoric“, II, D. Appleton and Company, New York, 1888, стр. 30).

за физиолошким претпоставкама, Поповић није своје предратне критичке радове засновао на теоријским постулатима физиолошке естетике. Пишући о Александру Дими Оцу 1896. године, Поповић је у наглашавању сличности између француског писца и његовог књижевног јунака скренуо пажњу читалаца на процесе људског тела: „Као и Портос, и Дима Отац иде у оне људе који су сувише здрави, који имају сувише добар желудац, и сувише добро једу, и много једу, и добро варе, и добро спавају. Какав унутрашњи живот, кад су живци као паламари, а сва пут ври! Та превласт анималнога живота, *иша* не да места нежности, ни тананим осећањима: анимални је живот, вели се, вулгаран“ (II, 162). Овим реченицама Поповић као да је назначио правац којим ће се његова естетичка мисао запутити тражећи одговор на проблем дефинисања лепог. У њима видимо корен промишљања како да се дефинише финије осећање које није везано за животне функције организма, али Поповић није усвојио нити је разрађивао поставке физиолошке естетике у првим критичким радовима. Трагови усмеравања процеса решавања проблема лепог преко испитивања дејства књижевног дела на самог проучаваоца, појављују се у повременим скретањима пажње на критичара као читаоца када Поповић помиње на неколико места како огрешења о хармонију изазивају „јакосећање нелагодности“ или „непријатно осећање“ (I, 72. и 74). Међутим, Поповићева пажња овде је била првенствено усмерена на експлицитно навођење могућности процењивања на основу различитих огрешења о хармонију; он је оцртао својеврсну лествицу по којој се може одредити и степен вредности уметничког дела. Лествица показује један прилагодљив механизам за оцењивање у коме је допуштена могућност грешке, све док грешка није великог степена, чиме се начелно одбацује крутост у критичком оцењивању. „Ако се погрешка буде тицала само једне речи, погрешка ће, наравно, остати погрешка, али неће бити велика. Ако, напротив, погрешка буде задрала у основу дела, (...) не више у једној ситници, не у једној речи или реченици, или неважној епизоди, но у каквом крупнијем мотиву свог дела; ако склад буде покварен између главних делова или у целокупној замисли дела, онда погрешка може бити врло велика“ (I, 74). Назначивши теоријски оквир за оцењивање, Поповић је изнео конкретне замерке Костићевој комедији. Он је

огрешења о начело хармоније видео у суштинским деловима комада и на основу тога их је сматрао врло великим грешкама. На првом месту Поповић замера Костићу уношење трагичних prizora у комедију (које подстиче промишљање о првобитној намери аутора), односно трагичне обраде комичног предмета, а затим је и детаљно наводио неколико кључних места која је видео као огрешења о хармонију због необразложене важности мотива или због недоследности у мотивацији ликова у комаду.

Поповић је, образлажући детаљно појединости у *Горгани*, које је сматрао огрешењима о хармонију, показао да заступа позицију аутономности књижевног дела, јер је законе вероватноће који у делу владају видео само као особине везане за поетику књижевне врсте којој дело припада, а не као резултате односа света стварности и фикционалног света. Начело којим ово објашњава Поповић наводи као правило да логика целине одређује логику појединости. Он је логиком поједине књижевне врсте називао њену поетику: „Њихова поетика, то јест њихова нарочита логика, допушта те и сличне ствари, које би се на другом месту учиниле невероватне“ (I, 77). Наводећи мноштво примера (басне – чија поетика дозвољава да животиње говоре и сл.), Поповић убедљиво износи аргументе којима потврђује своју тезу да Костић прави велика огрешења о склад дела зато што меша својства књижевних врста. Оно што Поповић избегава да помене дајући примере јасних и неспорних књижевних врста какве су античке или оне пореклом из народне књижевности, јесте да је једно од кључних особина романтизма као стилске формације релативизовање и слабљење граница између књижевних родова и врста. Због тога његова критика може изгледати као начелно супротстављена поетици романтизма, те заснована на старијој класицистичкој поетици. При крају своје анализе, Поповић је Костићев комад окарактерисао као извор примера за сва могућа огрешења о начело хармоније закључујући тако први део и намеравајући да анализу настави, а то није никада учинио.³²⁹ Овим ширим приказом Поповић је отворио полемику са Лазом Костићем коју ће наставити неколико година касније опширном негативном критиком Костићевог превода

³²⁹ Тиме је дао могућност Костићу да у полемичком жару парафразира Митровићеве стихове: „Поповић је Богдан писац дара ретка, / Напис`о је до сад четири почетка“ (Лазо Костић: „Око Ромеа и Јулије“, *Лешојис Мајице српске*, књ. 243, 1907, стр. 76).

Шекспировог *Хамлеџа*,³³⁰ на коју је Костић одговорио у тексту *Око Ромеа и Јулије*. Антиципацију природе сукоба са Лазом Костићем показале су Поповићеве речи везане за разлоге сукобљавања у српској књижевности „у подивљалом стању наших књижевних прилика (...) начелна разилажења часом претварају у лична непријатељства“ (I, 88).

Приказујући Нушићеву драмску бајку *Љиљан и оморика* 1900. године, Поповић је увео у критичку апаратуру нову теоријску основу за процењивање вредности књижевног дела. Она је и даље била ослоњена на теорију књижевности и Нушићу је најпре замерено на неразвијању радње: „Комад треба да тече без престанка, да се у сваком тренутку осећа напредовање; то је она такозвана *iproresija* у поетикама. Кад ње није, гледаоцу треба дати накнаде у каквој другој лепој или занимљивој особини“ (I, 77). Међутим, оно што нас на првом месту занима овде јесте узимање односа између инвенције и контроле стварања за мерило у оцењивању књижевног дела. Поповић је Нушићу признавао да поседује дар за стварање, измишљање, инвенцију, али је приметио да код њега нема лепо развијене способности за контролу онога што је створено и да он, док ствара, не води рачуна о ефектима које дело изазива код читалаца. Поповић је ту способност најпре назвао критичком страном, оном која није везана за стварање, већ за контролу, критику и објашњавао је ту способност управо преко поређења са критичарским послем. Овим приказом Поповић је означио нови правац у одређењу естетског мерила за оцењивање књижевног дела и поставио основу у однос садржаја уметничког дела и његове форме и временом је само мењао термине којима се служио описујући основне елементе уметничког дела и уместо оних који се појављују још у античкој реторици (инвенција) почео да користи оне који су обележили естетичку мисао на почетку двадесетог века (импресија и експресија код Крочеа).

Низ Поповићевих критика у којима је свој суд засновао на оваквом мерилу отвара критика Ђоровићевих *Црњица* која је и његова прва критика коју је објавио у *Српском књижевном гласнику*. Поповић је у раду поменуо и неке специфичности приповетке као књижевне врсте и захтева које она поставља пред ствараоца као што су шири поглед, веће знање и животно

³³⁰ Видети поглавље: *Уредник Српског књижевног гласника*.

искуство као и већа вештина. Анализирајући одломак цртице *Бојојављенска ноћ*, Поповић демонстрира складност свих појединости с догађајем, хвали психолошку и логичку тачност, примећује и једну ситну погрешку за коју предлаже исправку. Закључујући свој суд о Ћоровићу као приповедачу, Поповић хвали његову инвенцију и приповедачку вештину, али истиче да постоји потреба за даљим неговањем критичких способности да би ниво својих књижевних дела уздигао из другог реда писаца. „Ниједну лепу ствар не би писци могли унети у своја дела, ниједну ману не би могли избећи, кад упоредо с творачким даром не би имали и критички дар“ (I, 95). Поред већег дара, творачког и критичког, Поповић је навео и додатне особине које издвајају велике писце и све их објединио већом књижевном културом. Покретање *Гласника* очигледно је проузроковало појављивање захтева за широм културом у Поповићевим књижевним критикама. Након анализе Ћоровићевих приповедака, такав захтев ће се појавити и у критици Шантићевих песама, па Домановићевих сатира и остати све време присутан у Поповићевом проучавању књижевности.

Критика Шантићевих песама, коју је Поповић објавио 1901. године, привукла је велику пажњу у време објављивања, а често је узимана за одређење основе Поповићевог приступа проучавању модерне поезије. Због тога је ова критика била тачка сукобљавања два гледишта или две линије тумачења – првог: по коме је Поповић критиком Шантићевих песама прогласио рат против слободе поезије и од тренутка појављивања ове анализе се трудио да све време кочи развој песништва и ограничи његову слободу; и другог: по коме је Поповић дигао глас против просте песничке неписмености и некоректности стила, те не може бити говора о ауторитарној критици која књижевности не дозвољава развој. Обе струје у проучавању Поповићевог рада полазиле су од овог текста, али она која Поповића види као критичара који жели да управља развојем књижевности, оснаживала је своје гледиште и позицијом коју он заузима према Дисовом песништву (зато што Дисовог песништва нема у *Антиологији новије српске лирике*), као и послератним сукобом са авангардистима, трудећи се да ова три примера обједини као аргумент против Поповићевог приступа. Сва сложеност конкретних књижевноисторијских

података показује да је један од првих критичара Поповићеве критике и бранилац песничког права на слободу у одабиру стила био Марко Цар који је у огледу *Критика или шиканерија*, скоро пародирајући дијалошку форму Поповићеве критике Шантићевих песама, одредио његову критичарску позицију као парадоксално конзервативну јер је, за Цара, Поповић био „одојче хипермодерне француске литературе“.³³¹ Оваква оцена показује немогућност једноставног објашњења Поповићевог деловања током читаве његове научничке каријере јер ће управо Марко Цар након Првог светског рата оштро напасти авангардисте, а тај напад ће имати политичку основу. Наиме, Царев напад на младу генерацију стваралаца био је заснован на политичким ставовима против Аустроугарске који су били формулисани и доследно спровођени у *Српском књижевном гласнику*, а, између осталог, и Богдан Поповић имао је велике заслуге за дефинисање таквих политичких погледа. Но, иако је Цар започео критику Поповићеве позиције, касније се тој позицији приближио, за разлику од многих представника струје која је Поповића видела као конзервативног критичара који жели да заустави развој српске књижевности. Представници те струје су били бројни у времену између два светска рата, поменимо само Станислава Винавера и Велибора Глигорића, а у другој половини двадесетог века морамо поменути Зорана Мишића као њеног представника. Са друге стране, све време је постојала и друга струја која је показивала више разумевања за Поповићев критички рад и конкретно у случају Шантићеве поезије видљива већ у писању Пере Слијепчевића који је сматрао делотворном, иако непријатном: „Причали су ми да му је (Поповићева критика) сузе на очи натерала. Али само у први мах. Загледавши боље, Шантић је видео да му неприкосновени судија не одриче талента, но само креше мане. Операција је болела, али је била корисна. И крајње је било време да се прођемо детињарија.“³³² Друга струја у тумачењу Поповићевог рада, изузмемо ли његове сараднике и ученике, је најбројнија у времену након Другог светског рата. Поменимо само Зорана Гавриловића, Драгана М. Јеремића и Ивана В.

³³¹ Марко Цар: „Критика или шиканерија“, у: „Критика у Скерлићево доба“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1975, стр. 133.

³³² Перо Слијепчевић: „Критички радови Пере Слијепчевића“, пр. Предраг Протић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983, стр. 203.

Лалића као њене представнике. Гавриловић и Јеремић су се слагали са Поповићевом борбом за основну писменост у песништву, први пишући о критици Шантићевих песама, а други о улози укуса у *Анџолоџији новије српске лирике*, док је Иван В. Лалић јасно истакао да Поповић, у ствари, устаје против кршења основних правила песничког стварања и да ни једног тренутка не задире у питање слободе стваралаштва.

Богдан Поповић је на почетку критике о Шантићевим *Песмама* заиста назначио као првенствени интерес дизање гласа против песника који не поштују никаква правила у стварању. Могли бисмо помислити да је у питању критичар који се позива на враћање класицистичкој поезици и чврстим нормама за књижевно стварање, ако бисмо проблем површно посматрали, али, када подробно размотримо све околности, видећемо да таква помисао не може бити тачна јер је Поповић инсистирао само на основним правилима, граматичким и стилистичким, без којих би комуникација књижевних дела са читаоцима била веома отежана. „И Шантић – ту је књига која то доказује – припада оној четици наших данашњих песника који држе да је човеку који пише у стиху све допуштено, да утврђени закони и правила која везују цео свет, чак и друге песнике, за њих не вреде, да они могу писати како нико не пише, да могу обртати ствари наопако, да могу презирати наше најопштије навике и мишљења и говора“ (I, 98). При томе је Поповић јасно назначио да нема ништа против писања слободним стихом, али да се и у том случају морају поштовати правила језика. Због тога ће у критици подробно изнети огрешења која је Шантић у својим песмама чинио.

Критика Шантићеве збирке песама нашу пажњу је скренула према антици и класичном поимању лепог јер, поред ослањања на хармонију као естетичко мерило, има почетак обликован налик на форму античких дијалога (псеудо-дијаложку форму на почетку огледа Поповић је користио још у првим критичким радовима, налазимо је у тексту *Савремени роман и Шјилхајен* из 1887. године). Поповић је тежио да критику оствари што објективнијим мерилем и његов суд је заснован на присутности великог броја грешака у

Шантићевим песмама које нису искупљене другим квалитетима.³³³ Основна Поповићева замисао била је да, навођењем конкретних примера, укаже на грешке које постоје, али и да на исти начин укаже на врлине које би могле да искупе недостатке. На тај начин у овој критици долази до почетног прецизирања става о целини књижевног дела и утиска који се на основу рецепције дела појављује у читаоцу. Поповић је став о нераскидивој вези између целине и делова утисака добијених на основу књижевних дела представио у свом приступном предавању, а у критици Шантићевих песама је први пут експлицитно укључио у критички текст. „Једна таква погрешка довољна је да поквари најлепши стих; преко стиха строфу; преко строфе читаву песму. У уметности нема ситница, и први је услов за лепоту отклонити оно што вређа“ (I, 105). Анализирајући подробно Шантићеве грешке у песмама, Поповић их је груписао у две целине: прву су чиниле граматичке некорекције које кваре ефекат књижевног дела, а другу грешке везане за стил и логику које потпуно онемогућавају остварење књижевног ефекта и због тога их је видео као много штетније за књижевно дело. Док је истицао негативни значај стилских некоректности, Поповић је у тексту узгредно поменуо саставне елементе књижевног дела који могу бити коришћени као критичко мерило. „Те стилистичке некорекције су управо оно што књижевно образоване људе највише вређа у песмама наших данашњих песника; ни сиромаштина њихових мисли, ни оскудица у оригиналности, у машти, у искреном осећању; не, но баш те некорекције стила и логике“ (I, 107). Управо ће на основу поменутих елемената књижевног дела Поповић просуђивати о величини Змаја као песника три године касније.

Некорекције Шантићевог стила које је Поповић навео везане су за стилистичка правила која сежу до класичног времена. Он је и прецизирао да су мане Шантићевог стила, у ствари, некоректности китњастог стила. Међу наводима некоректности, поред погрешно употребљених речи, нелогичне комбинације појмова и претеране употребе стилских фигура, Поповић је поменуо и испадање из хармоније. И сам свестан могућности да се његов приступ нападне преко указивања на блискост са нормативним

³³³ „Оно што у њима има доброга, није довољно да да накнаде за оно што је у њима рђаво“ (I, 98).

класицистичким поетикама, Поповић се ограђивао од могућих везивања сопственог рада за класичне или класицистичке узоре. Он је био свестан развитка књижевности у времену које захтева све већу слободу стварања, али није могао да прихвати грешке које је називао песничком неписменошћу као песничке слободе: „Ништа од мене није даље од граматичарског педантизма или класичарске тесногрудости. За енергију или оригиналност песничког израза, за смелости у сликама и комбиновању речи, ја сам исто толико колико и ма ко други. (...) Код Верлена или Самена, стилистичке слободе мене не вређају – кад су слободе, а не недопуштени скокови у страну или полухотимичне и нехотичне неписмености“ (I, 111). Поповићеве намере превазилазиле су критиковање књижевног дела једног песника. Он је на примеру Шантићевих песама хтео да скрене пажњу на мане читаве српске поезије његовог времена. Због тога Поповић и наводи да личну симпатију према песнику поставља у други план, али да намера његове критике не поништава вредност лепих Шантићевих песама и искреност његових песничких намера и његове инспирације.

Промена тона у писању критичких радова и проширивање схватања о функцији критике директне су последице покретања *Српској књижевној иласника* и његове мисије. Поповић је као главног кривца за стање у српској поезији и књижевности уопште видео књижевну критику и њену благонаклоност. Потреба за извесним рашчишћавањем стања у српској књижевности и престанком писања критика које ништа јасно не казују, налазе се у разлозима новог приступа проучавању. Искреност критике, какву је и Недић захтевао (Поповић и помиње Недићеву критику *Песама* Милете Јакшића), Поповић поставља као незаменљиву основу. „Наше је песништво ударило тако опасном странпутицом, и наша је критика томе толико крива, да су неискрене оцене данас двапут грешније но у друго доба. Некомпетентна и све благосиљајућа критика највише је крива за ово данашње стање ствари“ (I, 116). Наводећи писање о Шантићевим песмама Марка Цара као пример за критику која је увек благонаклона и Недићево писање, које је изазивало нападе на критичара јер то није увек било, Поповић је наглашавао искреност као првенствени задатак књижевне критике, уз коришћење универзалног

естетичког мерила које не дозвољава повлашћено суђење о делима националне књижевности. Он је сматрао да се само прецизним, потпуно отвореним тумачењем, уз коришћење мерила као да је реч о било којој европској књижевности, може подићи квалитет српске књижевности. Поменуто идеје Поповић је изнео у програму *Гласника*, а у критици Шантићеве поезије их поновио.

У критици Шантићеве поезије Поповић је поменуо Марка Цара у негативном контексту, те је овај очекивано одговорио на замерке. Цар је пародирао Поповићеву критику имитирајући псеудо-дијалошку форму с њеног почетка. Цар је замерио Поповићу на усмеравању пажње само на спољашњи облик поезије, а не на њену суштину, што нас не привлачи толико јер Поповићеве замерке су заиста усмерене на форму и критикују отежано долажење до значења због некоректности језичког израза; међутим, врло је интересантан начин на који Цар карактерише млађег колегу критичара: „Али, по некој чудној аномалији, г. Богдан Поповић, одојче хипермодерне француске литературе, не допушта нашим млађим пјесницима да пишу `китњастим` (читајте: модернијим, живописнијим) стилем, јер `њихова шарена брбљања немају ни за кога вредности`.“³³⁴ Поповићево инсистирање на савршенству форме за Цара је било хипермодерно, али анализа форме била је пут којим се проучавање књижевности упутило одбацивањем спољашњег приступа почетком двадесетог века. Понека грубост и неодмерена реч у Поповићевој анализи се не могу избрисати, али исто тако не треба превидети његово истицање добрих страна Шантићевих песама, као и посебно издвајање најбољих двеју песама („Остајте овде“ и „Моја комшиница“). Читав Поповићев оглед почива на критици лошег укуса који се усталио не само код књижевне публике, већ и код критичара и стваралаца, а који је Поповић видео као последицу недовољне књижевне културе. Његово предложено решење подразумевало је рад на проширењу књижевних знања и вештина угледањем на обрасце из великих књижевности којима би се усавршавао књижевни укус и стил. Поглед из овакве перспективе указује на потпуну сагласност критике

³³⁴ Марко Цар: „Критика или шиканерија“, у: „Критика у Скерлићево доба“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1975, стр. 133.

Шантићевих песама са схватањем сврхе књижевне критике и књижевних часописа какво је објављено у програму *Српскої књижевної гласника*.

Повезаност са мисијом *Гласника* имала је и студија *Алејорична сатирична прича* (првобитни наслов је био *Три приче Радоја Домановића*) јер је њено објављивање текло упоредо са Домановићевом *Сатиријом у Српском књижевном гласнику* 1902. године. Истовремено објављивање студије и сатире имало је, поред књижевног, и политички смисао и значај. *Гласник* је покренут са јасном идејом супротстављања режиму Александра Обреновића и Домановићеве сатире су биле убојито књижевно оружје у политичкој борби часописа. Поповић је своју студију усмерио на објашњавање природе сатире и њених ефеката у Домановићевим приповеткама и није директно указивао на паралелу са стварношћу, али је, на примеру анализе приповетке *Вођа*, врло јасно алудирао на конкретног политичара, његову партију и савремене догађаје из српске историје. Поповић је своју студију замислио као спој теоријског представљања алегоричне сатиричне приче и анализе Домановићевих приповедака. Овакав поступак нам показује свест о потреби разјашњавања анализираних појмова читаоцима и сагласан је са Поповићевим начином прилагођавања критике широј публици. У том светлу нам је јасна његова тежња не само за прецизном анализом сатиричних ефеката, већ и детаљним навођењем фабуле сваке од Домановићевих прича.

На самом почетку анализе Поповић је истакао самониклост Домановићевог дара за сатиру, али самониклост је у исто време и недостатак јер сведочи о непознавању традиције сатире на којој стваралац може много да научи. Но, Поповић хвали Домановићева књижевна дела и поред, практично просветитељског, захтева за широм књижевном културом, који видели смо већ, поставља пред све српске књижевне ствараоце као битан услов за подизање вредности читаве књижевности. У теоријском делу о основама сатире Поповић је поновио разлог сопствене усмерености на аналитички приступ (увидети све саставне делове проблема) истичући да се и сатирични ефекти састоје из елемената: „Као огромна већина књижевних ефеката, сатирични је ефект сложене природе, састављен из више мање сродних, али засебних састојака, и јавља се у више облика“ (I, 131). Он је навео пет могућих поступака за

остваривање сатиричног књижевног ефекта, нудио примере и показивао њихово присуство у Домановићевим приповеткама. Поповић је непрекидно тежио достизању потпуне објективности критичког поступка и стога се ослањао на постављање теоријских основа својим анализама. У овој студији се теоријски ослонац појављује у представљању и образложењу сатиричног поступка, а затим у указивању на присуство складности у односима целине и делова: „Као што ћемо доцније видети, његове су алегоричне фикције, и у целини и у појединостима, увек срећно измишљене а паралелизам између буквалног и преносног значења у фикцијама, и међусобни склад њихових појединости, он одражава врло логично“ (I, 138). На крају теоријског дела студије Поповић је подробно представио својства Домановићевог приповедачког поступка коришћеног у сатиричним приповеткама.

У другом делу студије Поповић је анализирао три Домановићеве приповетке на основу неколико мерила које је поставио у свој критички приступ. Свака од приповедака анализирана је у посебном поглављу, а наслови поглавља указују и на најважнију појединост анализе: „*Краљевић Марко*“ и *укус*, „*Данџа*“ и *значајне појединости*, „*Вођа*“ и *паралелизам*. Поповићеве замерке Домановићевом стваралаштву генерално почивају на ставу о неоднегованом књижевном укусу самог ствараоца и на одсуству критичког духа који је једнако потребан при стварању као и инвенција коју Поповић код Домановића хвали. Узрок делимичном неуспеху приповетке *Краљевић Марко по дружи и њи међу Србима*, у поређењу са другим двама приповеткама, Поповић је видео управо у недостатку не само критичког духа у стварању, већ и у стваралачкој идеји. Пошто је ова приповетка делимично хумористична, а делимично сатирична, пред Домановићевом маштом је био другачији задатак: „Ту је нарочито требало живе фантазије, богатије маште у измишљању и хиперболисању, нечег бујнијег, ширег, и шаренијег. Домановић, који има врло лепо измишљање као сатиричар, нема ту ширину и шаренило измишљања које је овде било потребно. Чим у другој, сатиричној половини приче писац пређе на своје право поље, прича постаје одмах знатно боља“ (I, 141). Недовољно богатство инвенције директна је последица одсуства критичког духа при стварању, као и књижевног укуса: „Тога критичког духа Домановић нема у

довољној мери. Кад га изда надахнуће и наиђу слабије инвенције, он се задовољи и њима – не осећајући да оне нису значајне и занимљиве, не тражећи да их замени значајнијим и занимљивијим“ (I, 142). Поповић је навео неколико примера за свој суд указујући на баналност решења која је Домановић прихватио стварајући приповетку; он истиче да за први контакт јунака са новим временом Домановић није узео ништа више него прву техничку новотарију која му је на ум пала, а то је био бицикл. Поповић је, објављујући ову студију у књизи *Оледи* 1914. додао и напомену да је бицикл у том времену био новотарија као што би у новом времену био аутомобил, авион или биоскоп и даље замерајући Домановићу на баналности одабраног мотива и не увиђајући могућу паралелу између човека који јаше коња и другог који вози бицикл. Истина, он је подвукао да би „углађенији писац би са том истом грађом могао дати савршеније дело“ (I, 143). И остале замерке које наводи Поповић (аљкавости стила, простији комични ефекти, тривијалности...) последица су првенственог недостатка књижевног укуса.

Анализу *Даніе* Поповић почиње препричавањем приче у складу са својим поступком представљања предмета читалачкој публици, али он одмах прелази на трагање за објашњењем јаког утиска који ова приповетка изазива. „Ко је *Даніу* читао, сећа се како у извесним тренуцима изгледа мрачно, подло, и искварено време и друштво које је у њој описано“ (I, 147). Поповић наводи саставне елементе утиска који дело изазива и на прво место поставља садржај напомињући да важност обраде за уметничко дело чини да проучавалац и нехотично занемари предмет дела и његов значај за укупну вредност, а предмет може да буде одлично мерило у случају једнако вредних форми: „Лако је увидети да већа важност или виши ред теме, под иначе једнаким условима, мора подизати вредност делу“ (I, 147). Поред важности предмета приче, Поповић наводи срећно изабрану алегоричну фикцију засновану на двама фразеологизмима, вешто одржан паралелизам између буквалног и пренесеног значења приче и одличну инвенцију која се манифестује одабиром значајних појединости. Поповићева анализа се потом спушта до ситних појединости и минуциозно показује основе вредносног суда. Он најпре објашњава сам поступак издвајања онога што је најважније у опажању и проналажењу

кључних особина текста: „У природи је све измешано, и битно, и споредно; карактеристичне особине, оне које дају дотични утисак нису издвојене од осталих које с тим утиском немају никакве везе. Потребна је беспрекорна анализа нашег утиска уз анализу спољашњих предмета, са сталним, паралелним проверавањем утиска на предметима који су утисак изазвали“ (I, 149). Његова похвала Домановићевој инвенцији поткрепљена је увиђањем да су све појединости груписане око два или три основна мотива и на тај начин је структуру садржаја упоредио са гроздом јер се мотиви гранају у више праваца. Управо је анализу *Даније* Поповић наводио као пример студентима за истицање значајних појединости и њихово везивање за мањи број централних³³⁵ у својим предавањима из теорије књижевности. Потом, оцртавајући хијерархију елемената садржаја, Поповић је увео и појам значајних околности које види као подређене појединостима и које „служе томе да пронађене значајне појединости *разіранају* и *појачају*“ (I, 150). Оне су подређене појединостима јер су секундарне по својој важности и Поповић даје пример за овако описано гроздасто гранање мотива примећујући да на двадесетак места у приповеци читалац помисли да писац уводи нови мотив (нову инвенцију, да је измислио нове ствари), али сва та места објашњава као варијанте две или три основне идеје. „Дубља анализа књижевних лепота показује, дакле, да ефекти нису, као што би се могло помислити, увек нови изналасци, то јест увек различни, независни, из основа нови изналасци, но су у највећем броју случајева само разгранавња и појачавња неке почетне замисли њеним значајним појединостима, и околностима које ове прате“ (I, 155).

У анализи приповетке *Данија* Радоја Домановића Поповић нам даје још једну малену назнаку о појављивању трагова његовог промишљања о физиолошким процесима организма као могућој објективној основи за естетику, и преко ње за науку о књижевности. Та назнака је покушај представљања естетске рецепције уметничког дела на нивоу физиолошких реакција човековог организма. „У *Данији*, на пример, има рецимо, двадесет или

³³⁵ Белешке са предавања су студенти објавили 1910. године под насловом „Из теорије књижевности“. У Поповићевој анализи „је изнесено, и види се заиста, како се једна замисао грозда и грана, и како <је овде заступљен> један рад у коме нађемо петнаест лепих места која у ствари, нису засебне лепе особине, већ, можда, једна, али разграната“ (IV, 323).

двадесет и пет лепших места, оних код којих човек осети онај мали електрични удар (да га тако назовем) какав осетимо пред лепшим инвенцијама уметничких дела...“ (I, 150). Оваква места су нам значајна јер показују присуство заметка мисли која се у естетичком промишљању појавила најпре у предговору *Анџолоџије* у виду посезања за психолошком класификацијом емоција, а потом за време и после Првог светског рата у усвајању физиолошке основе за естетику.

Поповић је у детаљној анализи своју пажњу усмеравао и на објашњавање мањих књижевних ефеката, тумачећи основе Домановићевог приповедачког поступка. Његова анализа је коришћење механизма травестије одредила за омиљени Домановићев књижевни поступак јер је на њему засновао велики број сатиричних места. „Нека непоштена или апсурдна ствар (се) претпостави као честита и мудра, па се онда о њој тако и говори, са свом озбиљношћу, дубоким убеђењем, и хвалом која припада добрим стварима“ (I, 152). Поповић је завршио анализу Домановићеве *Даніе* наводећи конкретне примере из овог књижевног дела као илустрацију претходно изречених ставова и тако нам још једном указао на природу критичке методе којом се користио од почетака свог проучавања (I, 152–155). Поповић је у сумирању вредности ове Домановићеве сатиричне приповетке истакао важност предмета са стране инвенције, односно садржаја, а одабир подесне алегоричне фикције, вештину одржавања паралелизма између буквалног и пренесеног значења и способност писца да развија значајне појединости којима истиче особине људи које жели да нападне, са стране вештине, односно форме. Поповић, дакле, у процењивању вредности овог књижевног дела посеже за вредновањем и садржаја који је посебно важан за сатирични начин приказивања, али много већу пажњу придаје обради и вештини аутора.

У анализи треће Домановићеве приповетке Поповић се служио истим поступком као и у претходна два случаја. Након излагања фабуле он је нагласио вредност предмета који је обрађен у приповеци, али још више је хвалио обраду и пишчеву вештину, посебно истичући паралелизам између буквалног и алегоричног значења, као и складност поретка свих појединости које учествују у склопу књижевног дела. Успешност изведене алегорије у

приповеци *Вођа* Поповић је поставио на висине славних дела страних књижевности. Истина, Поповић је напоменуо да је за похвалу пресудан невелики обим књижевне врсте, пошто дужина алегорије условљава и местимично падање квалитета. „Отуда врло дуге алегорије, као *Поклоников њуџи* и *Гуливерова њуџиовања*, и кад су од тако великих вештака у том послу као што су Буњан и Свифт – нису у том погледу никад беспрекорне“ (I, 161). Иако Поповић није директно поредио Домановићеву приповетку са Свифтовим и Буњановим делом, он је ипак нагласио вредност *Вође* у погледу успешног паралелизма и тиме показао свој начелни став – да се у анализи књижевних дела користи исто мерило без обзира на њихову припадност одређеним националним књижевностима. Разлику у односу на претходне анализе условио је недостатак простора, те Поповић није наводио примере из *Вође* јер би заузели сувише места, већ се послужио заменом и на краћем примеру показао доследност одржања алегорије,³³⁶ што је крајње необично решење, али очигледно изнуђено спољашњим техничким околностима. Ово место нам показује Поповићеву усмереност на књижевну теорију јер он читаоцима жели да објасни механизам алегорије, да покаже његове саставне делове и укаже на поређење које је у основи. Жар за теоријским објашњењем у Поповићу је очигледно потиснуо примарни циљ текста, анализу приповетке, те је он био задовољан да аналитички осветли књижевни поступак и задовољан је био иако то није учинио примером из дела које анализира.

Скраћење анализе приповетке *Вођа* није обухватило опсежно алудирање на конкретну политичку ситуацију у Србији тога времена, Радикалну странку и Николу Пашића, као ни узгредно помињање неколико ситних замерки које би се могле поставити успешно изведеном Домановићевом паралелизму које и сам Поповић назива хиперекритичким. Анализа завршетка критике отвара питање алузије код Поповића као начина политичке борбе. Он једину праву замерку коју поставља Домановићу у овом делу везује за поступке јунака на самом крају сматрајући да би они који вођу прате беспоговорно то чинили и даље без прекидања. „И то би тако имало да иде и даље, све док не би одрасла она деца што су показивала врата док су старији ударили главом у плот... Али

³³⁶ Пример је узео из енглеске традиције, из дела „Начела моралне и политичке филозофије“ (1785) В. Пелија.

Домановић има права да прекине причу где хоће. Уосталом, његове приче ове врсте на жалост су стално отворене рубрике“ (I, 166). Критичар се на овом месту упушта у наставак паралеле започете у књижевном делу скрећући пажњу на актуелно време и алудирајући, очито, на политичке примере. У читавој историји нисмо имали, чини се, савршенији спој књижевности и књижевне критике као оруђа за тиху политичку борбу.

Поповић је нашао за потребно да, после многих похвалних речи, упути Домановићу и, на неки начин, прекор да мора и даље да ствара овако добре приповетке јер није довољно да напише само две или три, као и да мора стално да увећава своју културу. Домановићу је посебно скренута пажња на Свифта: „Домановић би требало да диже очи до Свифта, макар само зато да види колико га растојање раздваја од њега“ (I, 167), јер му је велики сатиричар могао бити смерница за даље усавршавање да не би остао, како је Поповић изразио бојазан,³³⁷ само писац *Даніе* и *Вође*. О вредности ове Поповићеве студије сведочи и чињеница да је нису оспоравали ни најнедобронамернији проучаваоци његовог дела као што је био Фрањо Грчевић, премда се он трудио да, признајући јој вредност, ту вредност што више умањи: „Све у свему мада далеко испод пишчевих амбиција и поред свих ситнијих и крупнијих недостатака Поповићева критичка студија *Алејторична сатирична прича* има несумњиво позитивну ефективу. (...) Својом, пак, документарношћу и обиљем запажања спада међу боље Поповићеве радове.“³³⁸

Две године након писања о Домановићевим приповеткама Поповић је објавио, након Змајевог смрти, оглед под насловом *Шта је велики њесник?* у којем је анализу његове поезије усмерио ка одређењу песниковог ранга. Поповићева намера очигледно је била усмерена на постављање коначног суда о Змајевој поезији будући да је пред собом имао са једне стране, неподељено мишљење књижевне публике о величини песника, а са друге стране две Недићеве студије које су одрицале Змају велико песничко име (Костићеву

³³⁷ Говорећи у позним годинама о утицају његове критике, односно о одсуству тог утицаја, на Домановића, Поповић је подацима из пишчевог живота сликовито објаснио разлоге за неуспех: „А, па Домановић је био пијаница, он је живео боемским животом“ (Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 60).

³³⁸ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 108.

књигу о Змају Поповић је изоставио сматрајући да је у њој мишљење изнесено у сувише неозбиљном облику). Пишући о Змајевој поезији, Поповић је први пут узео целокупан опус једног ствараоца за предмет анализе, за разлику од његовог претходника у српској књижевној критици, Љубомира Недића, коме је такав поступак био правило. Поповићев оглед оставља на читаоца пре утисак књижевнотеоријског него критичког рада управо због немогућности да аналитички обухвати предмет у целини. Он је јасно нагласио укупну вредност коју у оквиру српске културе има Јован Јовановић Змај и као народни просветитељ и као политички борац за права српског народа, али, исто тако, ставио је до знања да те сфере Змајевог деловања нису њему на првом месту у анализи. Већ насловом огледа Поповић је нагласио да га интересује само књижевна вредност Змајевог песништва, али у исто време и да теоријски јасно представи начин да се процени величина песника. Због тога је он посветио велику пажњу одређењу песничких особина које би биле кључна мерила за одређење вредности. Постављање теоријских основа критичким радовима било је тумачено од стране неких проучавалаца Поповићевог рада као доказ да је он превасходно био књижевни теоретичар и да су његови критички радови само илустрација теоријског проблема који жели да реши,³³⁹ али не можемо присуством књижевнотеоријских поставки негирати значај критичких оцена које је Поповић поставио. Мерило за одређење вредности песника Поповић је потражио у степену развијености општих песничких особина. Код великих песника те главне песничке особине су развијене у врло великом степену и само их он раздваја од минорних песника. „Ма какво било песничко дело, и од кога било песника, оно ће бити лепо или мишљу, или осећањем, или маштом, или укусом“ (I, 167). У ствари, Поповић на овом месту не чини никакав нови корак у одређивању естетичког мерила већ само прецизира већ коришћено мерило. Поготову то није „теоријски колоплет којег би врло тешко било размрсити до краја“³⁴⁰ како је злонамерно тврдио Грчевић, већ смо и даље на терену промишљања основних појмова уметности као мерила за естетско вредновање књижевног дела. Наиме, све опште особине које Поповић наводи

³³⁹ Видети: Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић“, (V, 427).

³⁴⁰ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 111.

везане су за категорију предмета књижевног дела, односно инвенције, проналажења предмета дела, а то мерило Поповић је користио све време. Једино што је ново у огледу о Змајевом песништву јесте прецизирање елемената који сачињавају величину предмета или теме. Лепота мисли је везана за садржај дела, осећање је увек наводио као почетну основу за стварање уметности, машта је саставни део процеса измишљања, инвенције, а књижевни укус је регулатор свих поменутих фактора и од њега зависи и усмерење ствараоца према одређеној теми.

У навођењу примера за сваку од ових песничких особина Поповић је помињао и многе стране писце, наглашавајући да непристрасност анализа подразумева коришћење истоветног мерила за српске као и за стране писце. „Али ја не знам због чега би то било неправедно. Ја немам и, строго критички, не могу имати два мерила, једно за нашу, друго за страну књижевност, пошто је немогућно имати два система мисли и две врсте утисака“ (I, 182). Упоредивши мисли у Змајевој поезији са онима из песама Алфреда де Вињија и Његоша, Поповић је закључио да код Змаја нема таквих мисли, те помало оштро пише „Змај, мора се рећи, не чини утисак широког и врло оштрог ума. (...) Из његових се песама не види да је имао ширих погледа, да је имао дубљег унутрашњег живота. (...) Њега нису занимали виши проблеми живота“ (I, 183). На исти начин, Поповић је показао да код Змаја нема развијених ни осталих песничких особина у високом степену. Он наводи да његова осећања нису била ни дубока ни јака, чак ни у љубавним песмама, затим ни по развијености маште ни по углађености укуса Змај, сматра Поповић, не може да се мери са великим песницима. Заокруживши на овај начин анализу Змајевих општих песничких особина, Поповић је морао закључити анализу, ако је већ узео ново мерило за критичко процењивање вредности уметничких дела, како су поједини проучаваоци тврдили, али он је у анализи ових особина и те како скренуо пажњу и на вредност књижевне обраде, што, још једном, показује да естетичко мерило Поповић у појединим случајевима прецизира, али у суштини не мења. Говорећи о мислима, скренуо је пажњу и на начин на који су оне обрађене у Змајевим песмама: „Али је Змај и на *обради* (својих сопствених мисли) показао да у ствари о којима је певао није дубље силазио. Он је песник, и његова је

обрада песничка, и песме су лепе, али обрада његова остаје површна. (...) Поред садржине, и облик, начин на који је своја осећања исказивао, појединачна обрада, такође показују недовољну јачину и дубину његових осећања“ (I, 184, 190). Вратимо ли нашу пажњу начелном Поповићевом ставу да је лепота уметничког дела у његовом предмету и обради, односно у садржају и форми, видимо да је и даље естетичко мерило идентично, једина колебања се појављују у називању две основне категорије уметничког дела. Аргумент у прилог тези да је кључно мерило и даље процењивање вредности предмета и обраде уметничког дела налазимо и у истицању важности обраде. „Лепота песме зависи далеко највећим делом од њене појединачне обраде; она песма у којој сваки стих није пун и леп није добра песма. Змај ту пунију, богатију појединачну обраду није умео да да“ (I, 185).

Једина неодлучност или непрецизност коју примећујемо у Поповићевим радовима тиче се промишљања око давања преимућства вредности предмета или обраде. Он је заиста у неким радовима инсистирао на једнакој вредности ових основних елемената уметничког дела, а у другим је давао предност форми. У огледу о Змају заиста се може помислити, на први поглед, да у процењивању величине песника Поповић даје предност предмету, односно садржају уметничког дела, па нам постаје јаснија Грчевићева љутња и поређење Поповића са класицистима с намером да се представи застарелост тежње за рангирањем писаца и ослањања на старинску расправу око примата садржине и форме.³⁴¹ Поповић је поновио своје захтеве о потреби усавршавања књижевног укуса напомињући при крају огледа да Змај није имао углађен укус, али коначну оцену је поставио на златну средину између мишљења публике и Недићевог става по коме је Змај више стихотворац него песник.

У деценији која се протеже од огледа о Змају до огледа о Дучићевим верзијама песме *Сунце* под насловом *Једна критичка анализа*, Поповић је од критичких радова објавио подробну анализу Костићевог превода Шекспира, и два предавања: *Шекспир или Бекон* и *Хозе Марија де Херегија*. Првим се нећемо бавити на овом месту³⁴² јер својим предметом потпуно излази из оквира

³⁴¹ Видети: Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 113.

³⁴² Видети поглавље: *Уредник Српског књижевног гласника*.

који нас занимају, али текст о Хередији³⁴³ нам може послужити да упоредимо Поповићев критички поступак, као и његово мерило за процењивање вредности књижевних дела са огледима посвећеним делима српске књижевности. Поповићево писање о Хередији обележено је сталним истицањем савршенства као кључне одлике његовог стваралаштва. На самом почетку огледа Поповић је оценио да је Хередија био један од најсавршенијих песника у својој врсти песништва, које је било безлично и неузбуђено, усмерено на утиске вида, а не на осећања. Савршеност форме видео је као обележје врхунца развоја песничких периода. „Све три особине које поменуемо: описна природа песништва, пажљивост, и савршенство технике, јављају се на крају развића песничких периода“ (II, 247). Хередијино песништво Поповић је видео као врхунац парнасовске поетике и њен највиши степен, док је покретаче новина у развоју књижевности видео као жртве напретка јер они скоро никада не донесу највреднија дела већ њихови наследници. На том месту видимо и критичара који разматра питања историје књижевности јер одмах прави могућу хијерархију вредности носилаца новина у развоју књижевности: „Највише, наравно, стоје они који су и изналазачи и у исто време савршени извршиоци и довршиоци свога изналазка. Али ти се броје на прсте“ (II, 247). Поповић је прецизирао однос вредности предмета књижевног дела и његове обраде подвлачећи потребу високе вредности обе категорије, али признајући превасходност вештине у обради, односно форме књижевног дела. „Поетска, творачка моћ стоји – у *ојшшој* јерархији ствари – исто тако високо, или и више; и разуме се, игра и у уметности *врло* високу улогу. Али за уметника, коме је позив да измишљеним стварима да *израза*, први је и најважнији услов имати способност потпуног, савршеног казивања. Историја песништва и уметности пуна је врло великих људи чија вредност долази несравњено мање од високе вредности њихових основних, почетних замисли, но од савршенства с којим су своје замисли исказивали. Обрато, нема великога уметника без високе моћи исказивања, па ма колико иначе његове замисли биле високе или занимљиве“ (II, 258). Са друге стране, врло је интересантно да Поповић, преиспитујући предмет уметности, наглашава став о

³⁴³ Оглед је настао као незнатно допуњено предавање на часу француског језика и књижевности Његовом величанству краљевићу Ђорђу.

првенственој вредности осећања као тематске основе у уметности чија је последица снижавање ранга описних песника. „Описни песници, међутим, обично нису велики песници; далеко од тога. Осећање, у песништву, вреди по правилу много више но живописна машта. Оно је нежније, топлије, и пуније, и много дубље прожима душу но производи живописне маште, који обично занимају очи, а остављају душу незагрејану и неузбуђену“ (II, 253). Ставом да је на првом месту као предмет уметничког дела осећање, Поповић умањује укупну вредност Хередијиним стиховима иако се труди да нагласи како су велики песнички уметник и велики песник истоветног ранга.

Предавање о Хередији пружа нам доказ да Поповић није сматрао парнасовску поезију врхунцем савремене књижевности,³⁴⁴ нити је намеравао да српску књижевност усмерава у правцу парнасовске поезије,³⁴⁵ јер је све време инсистирао да је предмет уметничког дела емоција, што није случај са поезијом парнасоваца која слика само чулне сензације, а не осећања. Због тога је он француског песника називао виртуозом међу вештацима, али га није сматрао великим песником у правом смислу и пуном значењу те речи.³⁴⁶ За Поповића је он, у ствари, био савршен пример уметника, човека који поседује вештину којом ствара; зато га, на крају, назива *Сјајни и Нејојрешни*. Сходно свом убеђењу о потреби подизања квалитета српске књижевности, он је савршенство технике као карактеристичну поетичку одлику парнасоваца поставио српским песницима као узор, користио се њиме као мерилом у критичким судовима, а касније га поставио и као услов за одабир песама у *Антилојији новије српске лирике*. Исто тако је захтевао усавршавање књижевног укуса од српских стваралаца, а Хередија му је био одличан пример за истицање савршенства форме и беспрекорног укуса.

³⁴⁴ Видети: Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић“ (V, 428).

³⁴⁵ Иако је у својој монографији поменуо парадоксалност тврдње да се Поповић залаже за парнасовство у поезији, Фрањо Грчевић је у тексту задржао (Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971, стр. 85–87), а и у предговору Поповићевим изабраним радовима, у оквиру едиције „Српска књижевна критика“, је поновио да је Поповић гајио посебну љубав према парнасовству у поезији. Видети: Фрањо Грчевић: „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: „Критички радови Богдана Поповића“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови сад, Београд, 1977, стр. 41.

³⁴⁶ Милан Кашанин остаје намерно недоречен тврдећи да је за Поповића Хередија симбол правог уметника, јер Поповић га види као великог вештака, али не и великог песника. Видети: Милан Кашанин: „Судбине и људи“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 194.

Завршетак прве деценије и почетак друге деценије двадесетог века у Поповићевом опусу обележили су веома значајни радови теоријског карактера. На првом месту је студија о методи која је објављена 1910. године и предговор за *Анџолоџију* из 1911. године. Иако је заправо све време користио аналитичку методу за подробно проучавање саставних елемената књижевног дела, Поповић ју је у студији *Теорија реда-ио-ред* теоријски образложио и именовао, што смо већ помињали, као и чињеницу да се у овој студији први пут појављује дефиниција уметничког дела која полази од прецизирања односа две основне категорије о којима све време и пише – предмета и обраде. Затим, видели смо да се у предговору *Анџолоџији* одвија први корак ка психолошком тумачењу квалитета осећања које ће Поповићеву теоријску мисао усмерити ка физиолошкој естетици. Оглед о верзијама Дучићеве песме *Сунце* под насловом *Једна критичка анализа* ће нам показати на који су се начин ове чињенице одразиле на Поповићев критички рад.

На самом почетку огледа *Једна критичка анализа* Поповић наглашава да ће демонстрирати методу коју је описао у теоријској студији. Видели смо да је он методу реда-по-ред користио и раније, али никада у пуном обиму и подробности као што је то учинио овом приликом. Поповић је то и напоменуо, пишући, нпр. о Домановићевој приповеци *Вођа*, рекавши да је неколико пута био простором спречен да изведе анализу у потпуности. Због тога је овај оглед и посматран као почетак примене стилистичке теорије у српској науци о књижевности: „Анализа коју је о Дучићеве пјесми *Сунце* 1914. године направио Богдан Поповић отворила је пут стилистичкој теорији `реда-по-ред` као првој примјењеној научној стилистичкој теорији, што представља и почетак научне стилистике код Срба.“³⁴⁷ Претходне анализе су много оскудније задирале у ситне појединости дела, питања стила су такође помињана узгред и само као средство за остварење основне намере – показивање књижевне вредности дела. У овом огледу Поповићев циљ је првенствено био постављен у проналажење мерила за процењивање вредности

³⁴⁷ Милош Ковачевић: „Лингвостилистика књижевног текста“, СКЗ, Београд, 2012, стр. 6. Напоменимо да постоје и мишљења која Поповићеве радове виде само као покушаје изграђивања стилистике као посебне дисциплине у српској науци. Видети: Милосав Ж. Чаркић: „Стилистика на српском говорном подручју“, *Наш језик*, бр. 1/5, 1995/6, стр. 113.

уметничког дела. Практично питање од кога он полази у анализе јесте одређивање разлога за давање предности првој верзији Дучићеве песме. Да би то остварио, Поповић је пошао од идеје да представи ефекат који дело има на читаоца и да на основу низа утисака добијених од сваке појединости, укаже на укупни суд о делу. Због тога је на самом почетку анализе поновио теоријску претпоставку о односу целине и делова књижевног остварења важну за објашњење начина за проучавање и методе која ће бити коришћена. Поповић је у први план поставио анализу најситнијих елемената дела како би преко њих анализирао утиске који се у читаоцу појављују и на тај начин дошао до што објективнијег резултата. „Свака од тих појединости значајна је, сад, целим значајем ствари, појма или односа који се иза ње крије, њоме казује. (...) Најмањи од тих делића, најнезнатнији, доприноси утиску, мења га, побољше или нагоре“ (I, 273). Први пример на ком демонстрира своју намеру, Поповић не узима из Дучићеве песме већ из песме Војислава Илића и опсежно анализира разлог фаворизовања једне реченичне конструкције у односу на другу. Поповић је стилистику видео као саставни део науке о књижевности и он се њоме користи првенствено да би протумачио књижевно дело и одредио његову естетску вредност. Близина савременим стилистичким теоријама Поповићевих идеја потпуно је случајна што се види и преко одсуства интереса да термилошки одређује и систематизује стилистичке категорије (наравно мислимо у критичким радовима, не рачунајући Поповићеве изворно стилистичке радове попут приступне беседе за Академију³⁴⁸). У огледу *Једна кријичка анализа* Поповића је једино интересовало естетичко мерило. Пример узет из Илићеве песме данашња лингвостилистика назива фоностилемом проналазећи код Поповића и комплексније типове лингвостилема,³⁴⁹ међутим,

³⁴⁸ „Да је општелингвистичку теорију *актуелној рашчлањавања реченице*, познату и под именом *функционалне реченичне ѱерсијективне*, неколико деценија прије чешког лингвисте Виљема Матезијуса, који се сматра њеним творцем (Милка Ивић: „Правци у лингвистици“, 1975, 128), – инаугурисао и разрадио Богдан Поповић, али без њеног термилошког одређења, указао је и доказао прије неколико година Новица Петковић. Потпуну разраду те теорије Поповић је дао у приступној беседи 31. 3. 1921. године, али је основне поставке изложио већ у критичкој анализи верзија Дучићеве пјесме *Сунце*“ (Милош Ковачевић: „Богдан Поповић – оснивач научне стилистике код Срба“, у: „Књижевност и историја II“, ур. Мирослав Пантић и Мирољуб Стојановић, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, Ниш, 1996, стр. 85).

³⁴⁹ „У својим стилистичким анализама Богдан Поповић се користи свим типовима лингвостилема које издваја модерна лингвостилистика, па чак и текстостилемама и

важно је обратити пажњу и на начин којим Поповић даје предност једној реченичној конструкцији. У питању је заиста разлика у једном слову које делимично мења смисао у погрешно запамћеном облику стиха јер уместо придева *висока* добијамо прилог *високо*.³⁵⁰ Указивањем на процес рецепције у самом читаоцу, Поповић тумачи начин на који се појављују представе на основу језичког материјала. „У првом стиху нам се каже да је *висока* *тправа* сплела гробнице; и ми смо онда (сасвим правилно и с најстрожом послушношћу), видели у машти две ствари, тачно онако како су нам казане: прво, и за себе, `високу траву`, то јест високу *расшурену* траву, и затим, опет за себе, `гробнице канова`. Тако нам је казано, и тако смо разумели и видели. Тек после, пошто дође реч *сїлела*, ми расејану траву покупимо и сплетемо око гробница. Кад нам се, међутим, каже, као у другом стиху, да је `гробнице трава *високо сїлела*`, ми онда *одмах* видимо сплетену траву над гробницама; опет послушни тексту, и опет сасвим правилно, ми више нисмо везали реч `високо` за `траву`, но (разуме се, преко глагола `сплести`) за *тробнице*. Отуда у овом другом стиху имамо већ готову, лепшу слику *високо сїлеїених тробница*, а у првом немамо, – но је само тако замишљамо као свој закључак, или и не замишљамо. И отуда је стих у другом облику бољи него у првом“ (I, 274). На основу чега Поповић доноси овакав закључак? Поповић је појављивање представа у читалачкој свести тумачио као сукцесивни низ и вредновао је као естетски успешнији онај који нуди прецизнију слику, ону до које мисао долази одмах, без лутања (*ми одмах видимо*). Представе добијене на основу првог стиха су раздвојене све до самог завршетка стиха и тек тада формирају целину, док су, у другом случају, повезане краћим путем. Обратимо ли још једном пажњу на Поповићеве речи да у другом стиху *имамо већ јошову, леїшу слику*, неминовно се помаља и одговор; она је лепша јер је довршена, нема лутања читалачке пажње, нема потребе за спајањем представа у целину, оне су већ

графостилемама, којим лингвостилистика поклања посебну пажњу тек однедавно. Али, не заборавимо, не зна за те термине, а уз то он ни на једном мјесту не издваја типове стилистичких јединица, него за њима морамо `трагати` у анализама појединих мјеста у књижевним дјелима којим се бави Б. Поповић“ (Милош Ковачевић: „Богдан Поповић – оснивач научне стилистике код Срба“, у: „Књижевност и историја II“, ур. Мирослав Пантић и Мирољуб Стојановић, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, Ниш, 1996, стр. 88).

³⁵⁰ Стих гласи: „Гробнице канова силних трава је висока сплела“, односно „...високо сплела.“

спојене и због тога се пажња не расипа и добијена представа је прецизна, за разлику од оне у првом стиху. Јасно нам је да се у овом случају Поповић првенствено руководио принципом економије читалачке пажње као мерилом за одређење естетског. Принцип економисања читалачком пажњом нам указује на то да се Поповић у решавању стилистичких проблема ослањао, са једне стране, на традиционална решења теорије књижевности и реторике, а, са друге стране, и на достигнућа својих, условно речено, савременика, односно непосредних претходника, на првом месту Херберта Спенсера, чији је оглед *Филозофија ситила* (1852) покренуо тему економисања читалачком пажњом и стилистичко питање повезао са темом количине енергије и њене потрошње, узетом из физике.

Представљајући пут којим ће усмерити своју анализу, Поповић је набрајао неколико могућности за утицање на значење речи, наравно не користећи модерну терминологију и не одређујући их као лингвостилеме, већ говорећи да су то „ситнице“ које могу да утичу на значење. „Књижевни ефект може, дакле, зависити не само од речи, но и од тих `ситница` *изговора* какав се из природе текст читаоцу намеће“ (I, 275). Поред дикције, тона говора и темпа, Поповић је поменуо значај интерпункције за књижевни ефект као и правописа. Поред различитих могућности за остварење књижевних ефеката, Поповић је нагласио да је основна релација коју жели да истражи везана за начин на који књижевно дело утиче на читаоца. Он је повукао паралелу између стваралачког чина и прималачког, читалачког, јер је стварање видео као преношење основног осећања аутора, његове импресије, на поједине мисли и представе које уноси у књижевно дело. Читалац поступа по истом механизму, само у другом правцу: „Песник и читалац иду, у обратном правцу, истим путем. Код читаоца, по довршеном читању, сви појединачни утисци сведу се напослетку такође на један таман утисак, на један осећајни талас, који остане да у њему трепери. Али тај његов утисак састављен је ипак из свих оних појединости које открива анализа“ (I, 275). Својој анализи Поповић је управо поставио тај задатак да оцрта све утиске који се појављују у бићу читаоца на основу ситних елемената књижевног дела. Да би нагласио важност ситних појединости и избегао замерке о хиперкритичности, Поповић је, још једном, нагласио

важност коју има савршенство обраде и да се то савршенство управо налази у беспрекорном низу појединости, као и да се ниједна од замерки које су уследиле не може поставити првој верзији песме. Објашњење како је исти песник успео да поквари своју песму када је његова вештина иста у оба случаја, Поповић је потражио у јасноћи основног утиска и трајању импресије која је и покренула стварање. Поправке су вршене касније, сматра Поповић, када је осећање постало нејасно, а расположење хладније, што је довело до појаве неискрености. Нејасност и фрагментарност основног стваралачког утиска у време поправки, Поповић је окривио за огрешења о целину дела јер је морао да докаже на који начин је исти песник, са истом вештином дао тако различите верзије своје песме, да је, при томе, друга верзија била лошија. Доказујући своје тврдње, Поповић је подробно анализирао обе верзије Дучићеве песме и овај оглед представља најдетаљнију анализу неког књижевног дела коју је Поповић икада извео. Поменули смо да је ова анализа пружила примере за неколико врста лингвостилема иако данашњу стилистичку терминологију Поповић није користио, скренимо овде само пажњу на неке: поред фоностилема из Илићевог стиха, имамо морфостилеме у случајевим замене једнине у множину *сунчана обала* у *сунчане* обале, затим семантостилеме у случајевим разматрања разлике између епитета *бледої* и *белої*³⁵¹ и друге. Неке од замерки биле су везане за питања доброг стила, избегавање таутологија или непрецизности, али има и оних које су Поповићеву пажњу усмеравале на однос између стварности и уметности, те позивања на логику. Када Дучић у другој верзији замени епитет *заїрејаних* епитетом *свейлих*, Поповић је објашњавао грешку преко могућности везивања првоупотребљеног епитета за именицу *вода* у значењу морске воде само у случају јужних географских подручја, док, у случају другог епитета, то не важи јер се он може користити и за описивање северних мора. Поповић је такву замену видео као стилистичку грешку јер је нестала специфичност значења синтагме из прве верзије. Исти механизам осликава мноштво примера: у неким се истиче да је грешка била везана за

³⁵¹ Видети: Милош Ковачевић: „Богдан Поповић – оснивач научне стилистике код Срба“, у: „Књижевност и историја II“, ур. Мирослав Пантић и Мирољуб Стојановић, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, Ниш, 1996, стр. 88–92.

раздвајање целине неке слике или појма, у другима је била везана за губитак ритма, затим за појављивање разлике у тону или у недостатку асоцијације која је постојала у првобитном решењу. Поповић је више пута навео да је анализа ослоњена на његов лични утисак, односно осећање које је књижевно дело у њему изазивало³⁵² и да је разложила утисак на појединости које могу дати објективнију подлогу за естетски суд. Кључно питање које се намеће за све случајеве које у анализи Поповић наводи везано је за мерило по коме се процењује ваљаност Дучићевих исправки, односно на који начин је Поповић просуђивао о саставним елементима утиска. Једини пут који је он видео за такво анализирање био је везан за психологију и логику: „И зато је у овој анализи покушано и то да се уз оцену сваког нашег непосредног утиска да и његово накнадно логичко и психолошко објашњење“ (I, 301). Иако се у тумачењу стилски ваљаних решења више ослањао на традицију реторике него на основе из којих ће израсти модерна стилистика, Поповићево дело има велики значај у заснивању модерне српске стилистике.

У току Првог светског рата Поповић је, у радовима које је најчешће писао као предавања држана у Енглеској, почео да се ослања на нову терминологију у трагању за естетичким мерилем у процењивању лепог у уметничким делима. Први обриси укључивања овакве теоријске основе у анализи видљиви су у предавању *Шекспиров рані међу његовим груповима у њеснишију и уметносци*. Иако је овај текст настао као предавање и објављен тек постхумно, он је значајан за нашу анализу историје Поповићевог аналитичког поступка. У тексту предавања Поповић, поред већ много пута коришћених мерила за вредновање уметничких дела (избор предмета, композиција, јасност, осећајна вредност, склад, укус, вештина...), уводи и скицу нових: „С друге стране, очевидно је да ми можемо да поредимо, са двојаког становишта квалитета и интензитета, нашу импресију или емоцију – узету за себе – коју добијамо од уметничких дела. Може се рећи, независно од предмета који ју је изазвао, да ли нам одређена емоција, изазвана у нама, изгледа пријатнија или јача него нека друга“ (II, 231). Он је ово субјективно средство,

³⁵² Поповић је понудио и сведочење како је читајући другу верзију, не знајући да је измењена, осетио разлику у вредности дела и најпре посумњао у своје памћење, али након провере је утврдио да је песма коју је памтио била прерађена. Видети: I, 300.

tј. мерило видео као ново и веома значајно за одређење односа између дела и за успостављање ранга између стваралаца. Критеријуме за процењивање вредности великих уметника је прилично изменио у односу на оглед о Змају када је трагао за лествицом естетичких вредности потребном за великог песника. При анализи предмета уметничког дела изоставио је машту (укус је укључио касније у дело о вештини обраде), а мислима и осећањима је додао снагу, прецизирајући мерила на следећи начин: „Док у лествици естетичких вредности манифестација интелекта даје *највиши* ранг, а `онкција` производи најлепши или најпријатнији утисак, *снаја* је оно што производи *најјачи утисак*. Ефект који производи на нас снага толико је велики да се, с правом или не, први ранг међу песницима и уметницима даје само онима који су њом обдарени“ (II, 235). Интелект је прецизирао као тачно и проицљиво посматрање, а не преко дубине мисли, да би га могао користити у анализи оних уметности у којима не можемо да пронађемо еквивалент мислима (сликарство, музика, архитектура) али, у суштини је то мерило истоветно оном из огледа о Змају. Процењујући емоције код седморице великих уметника, Поповић је назначио пут којим се, од друге деценије двадесетог века, упутила његова естетичка мисао: „...Богатство осећања која је Шекспир имао несравњиво је веће и – важније од свега – она су финијег квалитета. Наша осећања могу бити `топла` и `хладна`, као боје; и као звуци, могу бити `звучна` или тупа и мукла; и као тканина за чуло пипања, она могу бити мека и имати `масу`, или тврда и немати `масу`. Само нас прва пријатно узбуђују; потоња нам се допадају далеко мање“ (II, 235). Већ смо поменули ово предавање говорећи о Поповићевој дефиницији уметничког дела и замени терминологије у њој, те ћемо на овом месту само указати на мерила која се односе на обраду у уметности: „Човек који није уметник може имати интересантну импресију, или доћи на интересантну идеју; но, вештина је права област уметника и представља једну од његових највиших особина. У погледу на вештину и додајмо, укус“ (II, 238). Целина лествице естетичких мерила, као што видимо, и даље је била везана за питање предмета и обраде уметничког дела, те нам је јасно да Поповић није радикално изменио свој приступ проучавању, али се у њему појављују окретања ка новој естетичкој основи која ће трагати за

објашњењем финоће осећања, односно одговором на кључно питање естетике – на питање о лепоти.

Поповићев текст о Скерлићу представља посебну врсту критичког текста јер је једини писан као анализа целовитог опуса једног српског критичара. Ова Поповићева студија не може нам много помоћи око мерила којим се служио у вредновању књижевних дела српске књижевности, али нам указује на ставове везане за критику и критичку методу уопште. Поповић је наводио услове који се постављају пред књижевног критичара пишући о Скерлићу и анализирајући његов приступ у проучавању књижевности. Он је истицао Скерлићеву осетљивост и способност правилне анализе и категоризације утисака закључујући да је био рођени критичар, „од којег никада знатнијег нисмо изгубили, и од кога, све у свему узевши, нећемо никада знатнијег имати“ (I, 343). Међутим, Поповић је у овом тексту истакао и недостатке Скерлићеве књижевнокритичке методе, те је, на тај начин, изнео и своје погледе о књижевнокритичкој методи. Исто тако, Поповићев текст о Скерлићу нам показује и да међу њима није постојало потпуно слагање око књижевних питања, а претпоставка о њиховој сарадњи као обрасцу јединствених критичких мерила, која је била присутна код многих проучавалаца, нам се указује као неутемељена. Замерке на Скерлићев критички рад које Поповић помиње биле су везане за степен потпуности судова и понеку претераност тих судова. Поповић је уочио како Скерлић није могао, у жестини борбе, да подробно и детаљно анализира најситније појединости, већ је судове доносио на основу најкрупније карактеристике, некада не признајући противнику ни најмању вредност коју он заиста поседује. Интересантно је да такве замерке могу одговарати и данашњем погледу на Поповићево писање о Костићу, или касније, у сукобу са авангардистима у ком је и сам био сувише личан у оцени, што је и Скерлићу упућивао као замерку. Поповићев текст о Скерлићу је био написан 1914. године, али је, због избијања Великог рата, објављен тек 1920. године у новој серији *Српскої књижевної іласника* и симболично је заиста обележио границу између два раздобља не само српске књижевности, већ и две целине Поповићевог опуса.

Поповићеви критички радови након Првог светског рата

Време после Првог светског рата у Поповићевом критичком опусу обележава најпре сукоб са авангардистима, а потом постепено окретање књижевнотеоријским или темама ближим историји књижевности, односно анализирањем класичних књижевних дела, попут Гетеових и Шекспирових драма. У његовом опусу све је мање било књижевнокритичких радова и Поповићеви проучаваоци су, чак, завршавали своје анализе не укључујући његове радове из треће и четврте деценије двадесетог века сматрајући, попут Зорана Гавриловића, да све што је у Поповићевом опусу било вредно, написано је пре 1912. године,³⁵³ те да потоњи радови не заслужују већу пажњу нити значе нешто ново: „Због тога не видим неку нарочиту потребу да се анализира његова делатност између два рата. Све што је било вредно, све што је заувек у делатности овог човека обезбедило место у историји наше критике и естетике, створено је до 1912. године.“³⁵⁴ Гавриловић је, очигледно, тврдо веровао у овакав став, јер га је поновио и двадесет година касније.³⁵⁵ Други проучаваоци, као на пример Фрањо Грчевић, су начелно ниподаштавали Поповићеве радове писане против авангардиста и издвајали само мањи број критичких текстова пригодног карактера. Става смо да је потребно, пре доношења целовитог суда, сагледати све околности које су пратиле сукоб Поповића и једног дела најмлађих стваралаца, као и упоредити његове текстове којима се супротставио авангардистима са дотадашњим његовим критикама. Исто тако је потребно укључити у анализу оне текстове који су најчешће изостављани при сагледавању Поповићевог опуса јер су писани у позној фази, а често им је повод био пригодан.

При сагледавању спора са младима, мора се нагласити Поповићева улога у поновном покретању *Српској књижевној гласнику*, јер она показује да није било априорног противљења новинама у књижевности. Поповићевом уредничком ангажовању у *Гласнику* посветили смо читаво поглавље нашег

³⁵³ Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 126.

³⁵⁴ Исто, стр. 126.

³⁵⁵ Видети: Зоран Гавриловић: „О критици“, Минерва, Суботица, Београд, 1975, стр. 233.

рада, те ћемо на овом месту само истаћи важност његовог позива младим ствараоцима на сарадњу у часопису као доказ спремности за подршку ствараоцима у тежњи ка остваривању развоја књижевности. При анализи чињеница везаних за Поповићево писање у овом периоду морамо имати у виду да ни позив за сарадњу није био отворен за све. Поповић ниједног тренутка није имао у виду Станислава Винавера (нити је хтео да чује за њега), јер му се, вероватно, пародијом *Антилопије*, и лично замерио. Винавер је, све време, заступао другачије естетичке и књижевнотеоријске ставове, те ниједног тренутка његово становиште није било нимало блиско Поповићевом. Милош Црњански је поменуо да у позиву Богдана Поповића на сарадњу упућеном најмлађима, исте године у којој је објављена *Пантилопија* ниједног тренутка није било места за Станислава Винавера. „Факт је да је иницијатива за сарадњу `младих` потекла од стране Богдана Поповића, који је својим познатим, шармантним, начином, започео те преговоре у `Москви` и водио их са С. Миличићем и са мном. Последица тих преговора, којима не придајем значаја ради наших личности већ ради књижевног момента, била је директна понуда уваженог уредника *Гласниковој* да сарађујемо и да објавимо и објаснимо наше књижевне намере, гледишта, идеје. И. Андрић, у Риму, био је поштеђен ове интересантне понуде. Винавера, из нашег друштва, уредник апсолутно није желео при том експерименту.“³⁵⁶ Гојко Тешић је, објективно сагледавајући историјске податке и укључујући у контекст разматрања и време пре избијања Првог светског рата, одредио време почетка сукоба на линији стари – млади (објављивање *Антилопије новије српске лирике*), и Станислава Винавера као иницијатора сукоба.³⁵⁷ Винавер је почео да пародира *Антилопију* још у мају 1911. године у листу *Штампа*³⁵⁸ (пре него што је Поповићева књига уопште била објављена у Загребу (новембар), или у *Гласнику* одштампана антологичарева начела (такође новембар)) и доследно је наставио с пародирањем следећих скоро двадесет година стално преобликујући своју

³⁵⁶ Милош Црњански: „Послератна књижевност“, *Летопис Матице српске*, СШ, књ. 320, св. 3, јун 1929, стр. 357.

³⁵⁷ Видети: Гојко Тешић: „Српска авангарда у полемичком контексту“, Светови, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1991, стр. 24.

³⁵⁸ Видети: Станислав Винавер: „Из нове српске лирике“, у *Штампа*, X, бр. 143, 1911, стр. 1. Винавер је у истом листу објавио још један пародијски текст под насловом „Правци у српској поезији“ у броју 205 који је објављен 28. 7. 1911.

књигу. Винавер је одмах и реаговао чим је сазнао за Поповићев позив најмлађим ствараоцима и критиковао га у листу *Пројрес* од 17. септембра 1920. године предвиђајући пропаст таквој тежњи за променом јер је сматрао да јој основа није добра. Винаверова критика односи се и на Турчинов часопис *Нова Европа* који је покренут у Загребу по угледу на истоимени енглески часопис Роберта Ситона Вотсона. „`Нова Европа` јесте став садашњих стараца који би хтели да реформишу ону Европу, своју Европу, онакву Европу, какве није било. И у томе се ми разликујемо од стараца-реформатора. Данас су и старци пошли путем `реформи` но они не реформишу, као Лутер један постојећи, живи католицизам, већ они реформишу на један мртво граматичаран начин. Они реформишу неки латински језик, на коме више нико не говори и не осећа. За кога онда реформа? Ми смо прерасли идеал Старе Европе.“³⁵⁹

Поповић је, као уредник Нове серије *Гласника*, отворио часопис младима, али су и стари сарадници (Марко Цар) узели учешће у полемици која се повела о питању развоја књижевности. Иако је у питању био класичан сукоб генерација какви постоје у књижевности од давнина, овај сукоб старих и младих носио је посебно обележје историјског времена. Наиме, то посебно обележје везано је за две особине које је спору доделио Богдан Поповић. На првом месту, за Поповића је спор био начелан и заснивао се на питању уметничке вештине, а, на другом месту, имао је и политичке конотације и био је везан за политички утицај Средње Европе, односно тада већ бивше Аустроугарске. Са друге стране, авангардисти који су се супротставили Поповићевим ставовима сматрали су да његовим мотивима управља жеља за спутавањем нове књижевности, те су упорно бранили начело апсолутне слободе у књижевном стварању које је почивало на антитрадиционалном ставу да је рушење старог заправо значајно стварање.³⁶⁰

Кључно је истаћи и чињеницу да се Поповић није упустио у књижевну борбу све док је био на уредничком месту очигледно показујући бригу за сараднике часописа. Уредничку ширину показује и чињеница да је *Гласник*

³⁵⁹ Станислав Винавер: „Совјети здраваго јестества“, *Пројрес*, I/124, 1920, стр. 2–3, према: „Зли волшебници“, књ. I, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983, стр. 132.

³⁶⁰ Раде Драинац: „Дела“, IV том, пр. Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 72.

1920. године објавио три песме Волта Витмена у преводу Светислава Стефановића,³⁶¹ а пет година након тога, Поповић ће врло оштро писати о овом америчком песнику. Тек након повлачења са уредничког места и именовања новог уредника, Поповић ће у *Гласнику* објавити своје критичке огледе у којима ће изнети ставове о односу младих према књижевној вештини и техници стварања. Једини изузетак од оваквог правила представља оглед *У славу једних и других*, јер је ова уметничка критика објављена док је Богдан Поповић са Слободаном Јовановићем уређивао четврту књигу Нове серије *Гласника*. Без обзира на изузетност овог уредничког деловања (били су практично приморани да се врате на уредничке положаје због одласка Јована М. Јовановића и уредили су само неколико бројева *Гласника*), овај оглед је једини полемички текст који је Поповић објавио за време свог уредниковања. Сви полемички текстови који су потом уследили (текст о црначкој пластици и текст о песништву Волта Витмена) били су објављени за време уредништва Светислава Петровића, када је Поповић био ослобођен уредничке бриге о свим сарадницима часописа, те се упустио у сукоб мишљења са делом младог, авангардног нараштаја.

Поповићев оглед *Стефан*³⁶² *Маларме, симболизам и други `изми`*, објављен као белешка у *Гласнику* 1921. године у време уредниковања Јована М. Јовановића, представља почетак Поповићевог сукобљавања са делом авангардних стваралаца. Кажемо делом стваралаца јер Поповићева критика суштински није била усмерена према свима, мада никада није тако посматрана. Милош Црњански је у писму упућеном средином априла 1921. године Војиславу Јовановићу, тадашњем уреднику *Гласника* изразио непријатно изненађење због Поповићевог напада: „Ја не знам јасно шта се догађа тамо код Вас ни зашто је нужно да се онако шише како се пише. Нећу да се чиним наиван, али ме све то запрепашћује. Зар г. Б. Поповић, после свега међу нама, онако да пише против нас? И зар Ви, да допустите да г. Бранко Лазаревић, па да прави био он још толико Ваш пријатељ, начитан и заслужан човек, па да прави

³⁶¹ *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. 1, бр. 6.

³⁶² У *Гласнику* се наслов разликовао по посрбљеном облику Малармеовог имена: Стеван уместо Стефан.

вицеве о моме српству између 1916–1918.³⁶³ Време је показало да је Поповићев напад био усмерен на најрадикалније авангардисте, а да је према Ћурчину, Црњанском или Растку Петровићу био благонаклон. Гојко Тешић је истакао као веома интересантно Поповићево прихватање неких од песничких радикалиста наводећи да Ћурчинову песму *На освећеном Косову*, која је обрачун са традицијом уопште и бива означена као светогрђе у неким реакцијама,³⁶⁴ објављује управо *Српски књижевни гласник* 1921. године. Аргумент за одбацивање тезе³⁶⁵ да је Поповић кочио развој српског песништва управо нам пружа његов став према Ћурчиновој поезији коју у *Гласнику* објављује од 1902. године, а која је, у ствари, била весник промена за које се залагала авангарда у српској књижевности.

Остављајући политичку мотивацију за Поповићев напад на авангардисте по страни (бавићемо се њоме у поглављу о *Гласнику*), потребно је осветлити Поповићеву теоријску позицију са које полази у писање против младих. Морамо имати у виду непромењеност његовог виђења токова у књижевности од почетка двадесетог века. Поповићев критички приступ заснивао се, од самих почетака, на вештини уметничког стварања као мерилу за процењивање вредности уметничког дела и пошто свој приступ Поповић није мењао, на основу тог мерила је најмлађим ствараоцима ставио замерку да им недостаје вештина у уметничком стварању. Двадесетих година Поповић се често враћао на своју предратну тезу о новом нараштају као недовољно културном и образованом коју је изнео још у предговору *Антилоџији новије српске лирике*, означавајући прву деценију двадесетог века у српском песништву као време неоварварства: „То је великим делом, долазак примитива у културну средину и међу високо културне тековине“ (V, 4). Необразованост и некултуру младе генерације Поповић је видео као основне узроке спора. Са његове тачке

³⁶³ Према: Дејан Ајдачић: „Милош Црњански и Војислав М. Јовановић као уредник *Српског књижевног гласника*“, у: „Српска авангарда у периодици“, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 253.

³⁶⁴ Видети: Гојко Тешић: „Српска авангарда у полемичком контексту“, Светови, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1991, стр. 45.

³⁶⁵ Један од примера постављања такве тезе имамо у делу Зорана Гавриловића: „Старац који је ћаскао у *Полиџици* о свему и свачему и свим силама, лично, утицајима, представљао типичну кочницу развоја те исте литературе, која је некада могла да се уклопи у његове естетичке принципе, а онда постала страна и неразумљива“ (Зоран Гавриловић: „Критика и критичари“, Рад, Београд, 1957, стр. 111).

гледшта залагање за потпуну слободу у уметничком стварању било је само сакривање невештине и незнања младих. Због тога је младу генерацију окарактерисао као скоројевићку и снобовску, те је своје тезе повезивао и са старим радовима. Објављујући своје приступно предавање као брошуру 1921. године, Поповић је написао и мали предговор под насловом *Сироводна реч* у коме је изнео своју тезу о спрези времена и друштвеног уређења која оставља последице на друштво и сукобе међу класама, на првом месту означавајући младе као класу скоројевића, културно нижих, сирових и неваспитаних који себе виде као „генијалне“ ствараоце. Поповић је сматрао да је задатак читавог друштва да се угледа на искуство великих народа и нарочиту пажњу усмери на књижевно васпитање. „Књижевно образовање, *и*о су такозвана *humaniora*, образовање `хуманитетско`, које је у старих било тако високо на цени. (...) Друге науке спремају човека за његова разна стручна занимања; књижевно му образовање помаже да се спреми за своје највише занимање – за `занимање човека`“ (IV, 373). Нарочита пажња, према Поповићу, морала се придавати васпитању књижевног укуса, што је био начелни став који никада није довођен у питање. Наредне године Поповић је објавио оглед *Психологија скоројевића* (1922) у коме је подробно анализирао карактеристичне црте овог друштвеног типа, повезујући га са могућношћу да се читав народ понаша типично скоројевићки, дајући пример Немаца (из данашње перспективе – сабласног) као нације која у својим очима постаје наднација.³⁶⁶ Због таквог погледа на послератно доба и нову генерацију стваралаца, наша је претпоставка да Поповић завршава и објављује своју студију *Бомарше* 1925. године у *Колу* Српске књижевне задруге. Штапање ове студије се савршено уклапа у Поповићево наступање против дела авангардиста, јер је њен велики део посвећен Бомаршеовом снобизму и жељи за друштвеним уздизањем.³⁶⁷ Завршни део студије који је написан тридесет година после претходних делова се издваја инсистирањем на проблему снобизма чиме је Поповић наглашено направио паралелу са својим временом. „Ја ћу се овде дотаћи само једне појаве из те историје, појаве која је у најтешњој вези са животом и карактером

³⁶⁶ „Као појединац који постаје натчовек, нација постаје наднација. Она има сва савршенства и ниједну ману“ (VI, 319).

³⁶⁷ Видети: II, 39, 83–85, 87, 97–101, 128–152.

Бомаршеовим; то је рођење и развој друштвене *класе* скоројевића“ (II, 142). Детаљно описујући поступке скоројевића, тзв. „трећег сталежа“ из времена Француске револуције, и разликујући два типа: политичког и приватног скоројевића, Поповић наглашава да су они „без дара, без васпитања, без знања“ (II, 147). Тиме неминовно алудира, не доводећи ниједног тренутка своје време у директно поређење, на најмлађи нараштај књижевних стваралаца свог времена. У раније објављеном тексту *У славу једних и других* (1921) Поповић је млади нараштај стваралаца довео у директну везу са трећим сталежом и Француском револуцијом што представља потврду за нашу тезу. „Узроци који су овакав нараштај створили сложени су; по времену, они воде своје порекло још од Француске револуције“ (III, 184). Са друге стране, Поповић је захтев за што широм културом и што већим знањем понављао све време кроз критику, као што је предност увек давао вредновању вештине и обраде у уметничком стварању, па такав захтев не можемо тумачити као некакав посебан критеријум одабран само због авангардиста. Његова намера је, очигледно, била да, нападом на младе, укаже на погрешно одабран пут којим је, према његовом мишљењу, велики део авангардне књижевности кренуо.

Повод за писање дуже белешке о Малармеу, објављене у *Гласнику*, била је књига Ернеста Реноа *Симболистичко ојрашје*³⁶⁸ која се бави историјом симболистичког покрета. Због тога Поповићева критика није ни била усмерена на анализу Малармеове поезије. Вида Голубовић је скренула пажњу на посредованост Поповићеве критике указујући на то да је повод његовог писања било Реноово тумачење Малармеа и симболизма.³⁶⁹ Пишући о Малармеу, дакле, Поповић није за основу анализе узео Малармеова књижевна дела, а додали бисмо и чињеницу да је критику усмерио на самог човека и тиме заправо отворио полемику *argumentum ad hominem* коју ће авангардисти прихватити као модел у својим реакцијама на овај текст. Оваквим приступом Поповић је, у ствари, потпуно изневерио своју критичку методу. Поред напада на личност ствараоца, остварену на самом почетку белешке: „Маларме (је) човек средњег дара, без праве памети, без правог знања – неоригиналног,

³⁶⁸ Ограшје – бој, битка.

³⁶⁹ Вида Голубовић: „Богдан Поповић и авангарда“, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, XXXIII, бр. 1, 1985, стр. 201.

извештаченог и извитопереног суда“ (II, 286), Поповић је поставио и замерку из сфере политике везујући порекло моде за непотребни и штетни утицај аустроугарске културе. Поред неодговарајућег порекла, мода се и сувише касно појавила у српској књижевности. Поповић се послужио понављањем Скерлићеве тезе, из критике *Једна књижевна зараза*, о закаснелом и сувише посредованом утицају (јер стиже преко Средње Европе) француске декадентске књижевности из деведесетих година деветнаестог века на српску књижевност. Он је задржао убојито Скерлићево³⁷⁰ поређење закаснелог књижевног утицаја са старим модним каталозима, појачавајући га увођењем тростепеног преласка: „...онај који жели да се облачи по париској моди, ту моду носи заједно са Парижанима, као што то раде наше жене, не чекајући да је Берлин носи десет година, па онда десет година Беч, најзад десет година Пешта; она је тад престала бити париска, и постала је пештанска, и, дакле, престала је бити мода“ (II, 287). Малармеовом књижевном делу Поповић је признавао само незнатне вредности, прегршт добрих стихова и превод Поовог *Гаврана*, све очито у намери да омаловажи избор младе генерације стваралаца који у Малармеу проналазе дубоку поезију и филозофију. Гојко Тешић сматра да се разлог писања ове белешке крије управо у могућности да се поводом Реноове књиге изврши напад на најновије тенденције у српској књижевности.³⁷¹ Несумњиво је Поповић заиста започео обрачун са делом авангардиста јер је он у тексту оставио недвосмислену оцену најновијег песништва: „Ми бисмо за једну свеску песама Вељка Петровића дали (с инфинитезималним изузецима) *све до данас исјеване космичке њесме у слободном сјиху на нашем српско-хрвајском језику*; али шта вреди то кад је добра песма угушена вревом око ње, и кад публика чује само ту вреву око себе“ (II, 289). Али, ми морамо назначити и аргументе на основу којих је Поповић дошао до оваквог суда. Основни теоријски став Поповићеве критике јесте инсистирање на уметничкој вештини при стварању. Поповић и напада Малармеа због тог што сматра да му недостаје вештина и оптужује га за штетан утицај на француску младеж, позивајући се

³⁷⁰ Видети: „Критички радови Јована Скерлића“, пр. Предраг Палавестра, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 443.

³⁷¹ Гојко Тешић: „Српска авангарда у полемичком контексту“, Светови, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1991, стр. 27.

заправо на Реноов напад на Малармеа и говори да се Малармеова поезија заснива на спољашњим украсима, терминима без смисла и вербализмима. „Отуда су ти млади писци и читаоци жудно потекли за таквом `поезијом`, која је још имала ту нарочиту добру страну да је свако може неговати, да за њу не треба ништа имати од онога што су људи од памтивека сматрали као битна обележја песничтва, да је човек може писати и пијан и дремљив и левом и на једној нози, јер је бацио на страну све што је тешко (и лепо), и логику, и истину, и природу, а задржао као једини услов да дело буде штампано на лепој хартији...“ (II, 287). Поповићева супротстављеност естетичким идејама симболиста директно је ослоњена на одбрану традиције и његов напад је, у ствари, апел да се не прави радикалан раскид са класичном естетиком што нам илуструје његово противљење одбацивању од стране симболиста низа уметника из прошлости као превазиђених: од вајара Партенона, преко Шекспира, Моцарта, Бетовена, Гетеа до Сент-Бева и Леметра. Поповић се, у нападу на симболисте, ослонио на Реноа приказујући његове оцене још значајнијим, пошто долазе из пера једног припадника симболистичког покрета. Цитати из Реноове књиге су били и нека врста паравана јер је Поповић наводио места из Реноове књиге која представљају најжешће нападе на симболисте, али и места која се највише односе на личности самих стваралаца. Такве су оцене да је симболистички нараштај био болестан, нараштај моралне и физичке декаденције.

Упоређујући младу генерацију стваралаца са француским декадентима, Поповић их је видео као одјек злосрећног утицаја Средње Европе и велику пажњу је посветио потреби за политичким и културним одвајањем Србије од рецидива културног и политичког утицаја некадашње Аустроугарске. Ово политичко питање Поповић је покренуо са осталим оснивачима *Српскої књижевної гласника*³⁷² и поставио у његов програм, те је Скерлићево писање у оквиру осврта на Пандуровићеву песничку збирку, заправо ослоњено на ту основу. Истоветну идеју Поповић је експлицитно укључио и у белешку о Малармеу: „У књижевности треба отворено казати да највећи број лудости које цветају и развејавају се по нашој земљи ничу ван граница горе поменуте

³⁷² Опширније смо о томе писали у поглављу *Уредник Српског књижевног гласника*.

Србије од пре године 1912. и да су само одједи тог злосрећног духовног утицаја централне Европе, од којег се, у том погледу, треба што пре ослободити“ (II, 289). Станислав Винавер је, још средином септембра 1920. године, у полемици са Драганом Бублићем, довео у питање овакав политички став образлажући да је покретачка снага новог нараштаја усмерена на потрагу за новим изразом, а није производ немачке или француске моде. Винавер, наравно, поред овог начелног става доноси низ аргумената којима карикира ставове противника.³⁷³ На сличан начин Винавер се супротставио Поповићу памфлетом *Делфијски оракул о његовој проговорио* писаним након белешке о Малармеу у коме је преокренуо Поповићев аргумент тврдећи да је став о „здрављу“ у уметности такође увезен преко истих посредника као и декадентство, те је и он истоветни несрећни одјек Средње Европе.³⁷⁴

Завршавајући своју белешку о Малармеу, Поповић је образлагао мисију *Српској књижевној јасници* као покретача отпора свему што је „извитоперено“, „несумњиво нездраво“, „лако“ и „нескромно“, а тиме нам је пружио и аргумент за већ изнету тврдњу да је његов напад био усмерен само према једном делу нове генерације стваралаца. „Прави таленти, и сви који су свикли да мисле својом главом и пред највишим и најјачим узорима, нису никад у правој опасности, утицај броја је прилепчив; и најзад, није никад равнодушно за будућност земље и њене просвете шта мисле, осећају и раде они који стоје испод талената и независних глава“ (II, 289).

Одговор на уметничку критику Петра Добровића писану поводом самосталне сликарске изложбе Емануела Видовића, и заједничке изложбе Јована Бијелића, Петра Добровића и Сиба Миличића, Поповић је објавио убрзо после белешке о Малармеу под насловом *У славу једних и других*. Он је овим текстом наставио напад на авангардисте, продубљујући замерке и прецизирајући недостатке нове генерације уметничких стваралаца јер су његове начелне замерке биле универзално уметничке и подједнако су се

³⁷³ Видети: Станислав Винавер: „Совјети здраваго јестества“, *Пројрес*, I/124, 1920, стр. 2–3, према: „Зли волшебници“, књ. I, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983, стр. 131–132.

³⁷⁴ „Дакле стари смо ми, али су још старији они, који нас најдаје у име `здравља`. И то је дошло преко Пеште и Новог Сада (о. Васа Стајић). То `здравље` у поезији...“ (Станислав Винавер: „Делфијски оракул опет проговорио“, *Република*, V/53, 8. 3. 1921, стр. 3–4, према: „Зли волшебници“, књ. I, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983, стр. 164).

односиле на сликаре као и на књижевнике. Иако је Поповић у ранијим радовима више пута наглашавао важност укључивања уметника у писање уметничке критике, а ни у овом раду није скривао задовољство због појављивања и учвршћивања таквог вида критике, он је ипак изнео и немале замерке на рачун Добровићеве критике и генерално могућности уметника да се баве критиком. Поповић као да поништава оно за шта се раније залагао говорећи да је недостатак уметника при бављењу критиком неизбежно везан за једностраност укуса. „Они ће више волети оно чему је посвећено све њихово стварање – она врста лепога коју они сами хоће да изразе, и која их стаје толико труда и толико борбе са тешкоћама уметничког изражавања. Њихов интерес, нарочито, биће несравњено већи за проблеме који ничу око њиховог властитог идеала у уметности, и за методе којима се ти проблеми решавају, него за проблеме и методе других уметничких праваца“ (III, 172). Замерци о једностраности укуса Поповић је додао и мању могућност теоријских генерализација у случајевима када сами уметници пишу критику, али ипак је јасно нагласио да су оба недостатка малена у највећем броју случајева. Премда је и даље привидно подстицао уметнике на писање критике, Поповић је, у ствари, изнео сумњу у могућност њихове објективности као критичара, а овим огледом је потврдио да Добровићева критика није тачно приказала уметничке особине сликара са којима се не слаже његова стваралачка поетика. У навођењу и образлагању Добровићевих замерки за нашу анализу су најважнија Поповићева општија запажања која је унео у текст. Говорећи о уметности у целини, Поповић је прецизирао и своје ставове о књижевности и потребама њеног развоја, указујући на разлике које постоје у француској и српској култури када је у питању континуитет у развоју. Пошто импресионистичкој деструкцији облика у француској уметности претходи шест векова неговања облика, разумљива је потреба за таквом врстом новине, али у српској култури уметност није имала непрекидан развој и самим тим ни традиционалне форме, па је Поповић сматрао да у српској уметности нема потребе за деструкцијом уметничких облика. Он је сматрао да развој српске уметности мора ићи путем који је у другим културама уметност већ прешла, односно да се најпре морају усталити уметничке вредности и облици да би се, потом, могли доводити у

питање и одбацивати. Преношењем уметничких покрета који негирају устаљене вредности у српску уметност, а у оквиру ње и књижевност, у којој нема устаљених вредности, сматрао је Поповић, биће унете само негативне карактеристике уметности напреднијих култура, а неће се никада изградити вредности које имају централно место у тим културама. „Ако ми почнемо просто пренашати тековине које су на Западу постале природном еволуцијом, ако ми почнемо где су они стали, и будемо примали не њихове вредности, но њихове заблуде, ми нећемо искусити благодат цивилизације, но њену несрећу“ (III, 174). Поред питања вештине уметничког стварања, став о правцу развоја и односу према традицији појавио се као непремостива разлика између авангардиста и Богдана Поповића, те су и критике постајале све грубље.

Поповић је у тексту, бранећи Видовићево сликарство од критика Петра Добровића, критику авангардиста остварио прецизно градацијски. Најпре је анализирао програмска начела нове сликарске генерације замерајући им непрецизност и сувишну метафоричност терминологије.³⁷⁵ Потом је поменуту метафоричност препознао као средство за мистификацију уметничких тежњи и начин да се идејама подари дубина: „Крупна имена, која звоне филозофски и скоро метафизички, дају се простим стварима које би се могле обележити обичнијим изразима. `Космички`, реч коју сад чујемо свуда, и у књижевности као и у уметности, такав је један израз...“ (III, 180). Врхунац напада представљало је поновно изношење тезе о необразованости и варварству нове генерације стваралаца. Поповић је, одбацујући најрадикалније струје у уметности, препознао прекретички, преломни тренутак у развоју уметности,³⁷⁶ чак је, на неки начин, сугерисао да постоје и одговарајућа уметничка средства за извођење заокрета у уметности, али је, изразивши резерву према новим ствараоцима и њиховим могућностима, отпочео недвосмислен напад на младе ствараоце. Он је тезу о примитивности младих изнео још у предговору *Анџолоије*, али овде је први пут експлицитно везао за послератну генерацију. „Невоља је у томе што су се та средства наша у рукама данашњег нараштаја –

³⁷⁵ Поповић напомиње да је и терминологија увезена са стране као и нови правци у уметности.

³⁷⁶ „Али ћемо у исто време разумети, или видети, да ти људи иду за нечим новим, траже ново у време кад је ново потребно; да иду за тим искрено и одушевљено – како су радо сваком посетиоцу своје изложбе објашњавали своје циљеве, и како им је на томе сваки интелигентни посетилац морао бити благодаран!“ (III, 185).

предратног и поратног – који је, и на страни и у нас, уочен као целина, један чудан нараштај – један нараштај који је, према добу у којем живи, културно нижи не само од ранијег но и од дугог низа ранијих нараштаја“ (III, 183). Поред основне тезе везане за недостатак вештине, Поповић проширује списак негативних особина нове генерације коју упорно назива варварском. Будући да им недостаје префињеност, осећање за меру и рационализам, Поповић закључује да је нови нараштај само половином свог бића цивилизован, а другом половином дивљи и примитиван.

Полазећи од својих књижевнотеоријских ставова о еволуционизму у књижевности и већ изнетих гледишта о развоју српског песништва у предговору *Анџолоије*, Поповић је у тексту *У славу једних и других* изнео своје виђење процеса деволуције, и даље уверен у његову привременост, краткотрајност и пролазност. „То враћање уназад је, ја се надам, ја сам сигуран, враћање у назадак да се боље скочи унапред, да се у доба које настаје створи нова уметност“ (III, 184). Поповић је, такође, почео да објашњава суштину примитивизма видевши је у упрошћавању и бежању од реализма и природе. Упрошћавање је за Поповића значило окретање лакшем путу, одустајању од савршености уметничке обраде, на првом месту због недостатка вештине, да би се невештини давало накнадно програмско опредељење и оправдање. Као доказе је наводио употребу слободног стиха и нејасности у књижевности, карактеристичне за примитивне степене развоја уметности, и тумачећи њихову појаву само као привремену. Издвајањем Добровића због његове веће вештине и знања,³⁷⁷ те прецизирањем и конкретизовањем замерки изнетих Миличићу и Бијелићу којима не одбацује њихово стваралаштво у целини,³⁷⁸ Поповић апелује на читав нараштај да не продубљује јаз између традиције и свог стваралаштва и још једном показује да је најоштрији напад био усмерен само на део радикалних стваралаца. У суштини, Поповићев напад је био покушај да се скрене пажња једном делу младих на потребу стицања знања и вештине, а, у исто време, и потпуни раскид са онима који то нису желели да прихвате. Он

³⁷⁷ „Г. Добровић се не само знатно већим знањем но и здравијим судом и јачом снагом одваја од својих другова“ (III, 185).

³⁷⁸ „Ни ја, дакле, нећу никад одобрити онај извитоперени, настрани и недоучени део у сликарству гг. Миличића и Бијелића...“ (III, 186).

није одбацио све младе ствараоце и то нам показује издвајање Добровића, затим, Поповић је, према сведочењу самог аутора, био задовољан писањем Црњанског у *Објашњењу 'Суматре'*, а због тога не можемо једнострано оцењивати његово писање против младих и истицати приступ Милана Богдановића као објективнији.³⁷⁹ Поповићев приступ, као и Богдановићев, препознаје потребу за променом и начин на који се до ње долази, али је заиста оштрији у замеркама, што нам не допушта да превидимо похвале упућене неким младим ствараоцима. Поповић је доследно био оштар према онима који су били најрадикалнији, а ни они нису били мање оштри према њему. Премда у сукобу није било полемике у правом смислу те речи, највећи интензитет напади су достигли 1923. године када је Поповић објавио студију о црначкој пластици. Одломак из ове студије појавио се годину дана раније у *Сјоменици њедесејтојодиишњице ѡрофесорској рага Симе М. Лозанића* (1922), а целовита студија изашла је, у наставцима, у *Српском књижевном гласнику*, почевши од првог броја наредне године.³⁸⁰

Непосредни повод Поповићевој студији била је XIII међународна уметничка изложба у Венецији на којој је посебно представљена црначка пластика упоредо са уметничким делима европских стваралаца, а Поповић је унео у текст и примедбу да југословенске уметности није било. Остаје нам непознаница колико је за Поповића такво стање ствари било одраз лицемерја и културне политике Запада, али недвосмислено је био свестан изненадног пораста интересовања за афричке народе и њихове колонијалне проблеме иако су ти проблеми били доста стари. Поповић је констатовао да нечовечност колонијалних сила заслужује оштру казну, али није веровао у могућност да се та казна заиста појави. Такође, његова реченица: „Одељења југословенске уметности није било“ (III, 50), оставља две могућности за тумачење правца у коме је упућен овај тихи прекор приметан само у тону којим је изнета ова чињеница. Остаје нам непознаница да ли је Поповић притајено критиковао надлежне у власти Краљевине СХС, или је у питању било намерно

³⁷⁹ Видети: Бојан Јовић: „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља“, у: „Српска авангарда у периодици“, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 99–100.

³⁸⁰ Наслов студије у *СКГ* садржи и знак питања, за разлику од потоњих издања.

заобилажење од стране Италије проузроковано несугласицама и неспоразумима око разграничења након Првог светског рата? У сваком случају, одговор на то питање не би много променио оно што је суштинско питање које се нас тиче, а то је значај ове студије за Поповићев књижевни рад. Иако на први поглед може изгледати да студија нема везе са књижевношћу јер се бави питањем црначког вајарства и то ситним фигурама, Поповић је у њој извео прикривену интермедијалну критику јер је, говорећи о ликовној уметности, алудирао и на авангардну књижевност српских аутора, који су, као и ликовни уметници међуратног периода, покушавали да потрагом за примитивним, оним што је удаљено од рационализма савремене цивилизације, допру до садржаја и облика који би одговарали њиховом схватању уметности, па су црначку пластику видели као инспирацију за повезивање са нетакнутом примитивном свешћу.

Начелна основа за критику младих поново је била везана, као и у претходним радовима, за знање,³⁸¹ јер је Поповић квалитет суда директно везивао за знање онога ко тај суд изриче и као важан регулатор естетичке критике наводио је лични укус проучаваоца, ослоњен на широко искуство, велику културу и знање човека. У овој студији Поповић је први пут јасно навео дефиниције лепог у тежњи да естетички суд што више постави на објективне основе и на тај начин пружи аргументе својим судовима, а у исто време поновио је своје виђење основне дихотомије уметничког дела: „Анализа уметничких дела показује да се уметничко дело састоји из два естетична елемента, из основне *импресије* и њене *експресије*. (...) Основна замисао или `импресија` је *иоеџска* страна уметничког дела, обрада или `експресија` његова *техничка* страна. За добро уметничко дело и једна и друга су подједнако потребне, и дело без једног од та два елемента престало би бити дело веће уметничке вредности“ (III, 53–54). Поповић је, у прецизирању свих могућности за лествицу естетичких оцена заснованих на одређивању лепоте предмета уметничког дела и његове обраде, још једном нагласио пресудан значај обраде за уметност, то јест вештине коју уметник мора да поседује да би стварао.

³⁸¹ Драинац је оставио сведочење о разговору са Поповићем из 1929. године у коме се професор управо позивао на знање као потребну основу стварања. Видети: Раде Драинац: „Дела“, IV том, пр. Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 533.

Додатна аргументација у овом случају била је везана за еволуционистички поглед на развој уметности који је Поповић образложио и који је користио у нападу на авангардисте. Поповић је црначке фигуре класификовао на основу вештине којом су оне израђене на неколико групација. Међутим, и поред похвале упућене неким фигуринама, његова укупна оцена била је неповољна.³⁸² Врло је важно приметити да Поповић, иако наводи дефиниције лепог засноване на физиолошкој естетици, њих заиста не користи у конкретном проучавању, што се пренебрегава и наводи као априорна дисквалификација Поповићевог естетичког гледишта када се оно посматра из данашње тачке гледишта, као што се и Поповићев напад своди на питање националне културе иако су његови ставови постављени универзално према укупној европској уметности, а не само српској.³⁸³ Поповић заиста помиње „биланс“ у доношењу естетичког суда, али његово промишљање вредности једнако је као и у случају *Анџолоије*, јер разматра могућности искупљења неког недостатка уметничког дела другом врлином. У случају црначке пластике, Поповић наводи да су особине са уметничком и естетском вредношћу сувише малобројне и не налази довољно искупљења за мане којих има много више, те је отуда његов суд неповољан. „Али где за један `плус` имамо десет `минуса`, ту се вредност целог дела бележи с девет `минуса`. Ни критичар с најширим укусом, с `универзалном симпатијом`, не сме заборавити грубости `импресије` и примитивну невештину `експресије` у хатар неког незнатно занимљивог или снажнијег утиска који је могао добити од ових уметничких дела испод уметности“ (III, 67). Он је представио и начине на које се повољно суди о црначкој пластици критикујући оцене водећих критичара који су хвалили црначку пластику – Вилхелма Хаузенштајна и Карла Ајнштајна. Одбацујући Хаузенштајнове тезе о природности и богатству фантазије црначких фигура, те придавање великог значаја поимању кубног и сферичног, Поповић их отворено назива будалаштинама и тумачи их као намерно инверзиране да би се постигао

³⁸² Једине фигуре које је посебно издвојио биле су из западног Судана из античког времена и Поповић их није ни сматрао црначком пластиком. Ове фигуре су могле настати под утицајем уметности Египта.

³⁸³ Видети: Бојан Јовић: „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља“, у: „Српска авангарда у периодици“, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 99.

жељени ефекат и неистина прогласила истином. Ништа блажа није била ни критика Ајнштајнових судова код којих се Поповић најдуже задржао на питању просторног представљања својственог кубизму. Пишући о кубистичком начину представљања као о уметничкој идеји коју жели да схвати да би разумео тежње модерних стваралаца, Поповић објашњава своју мотивацију за писање о црначкој пластици, а, у исто време, и однос према младима: „О уметничким критичарима, укупно узетим, писац не мисли високо; али тежње уметника треба увек узети озбиљно, и узимати их озбиљно све докле док се, у даном случају, човек не увери да има посла с незналицама, с извитопереним умовима, или шарлатанима; јер таквих има, наравно, међу уметницима“ (III, 81). Овим речима је Поповић, још једном, показао да не упућује своје критике свим ствараоцима, јер је увек издвајао оне који су показали да су озбиљни и да поседују знање и вештину, а оне друге је нападао некада и сувише жучно.

Поповић је овом студијом директно напао критичаре који увек узимају најлакшу улогу у критичарском занату – да хвале оно што се појављује као ново у уметности, али напад је усмерио и према уметницима јер је сматрао да црначка пластика нема шта да понуди европским уметницима и занос за дивљином је видео само као пролазну моду, која има и своју политичку димензију, на коју је скренуо пажњу помињући Маркуса Хрвеа и идеју стварања Црначке републике. Занос за црначком пластиком и за најпримитивнијим у уметности код једног дела стваралаца и публике Поповић је видео као „последницу само њихове психологије и њиховог великог незнања, а не неког нарочитог, логички или теоријски оправданог гледања на свет или уметност“ (III, 86). Њему је сметао борбени поклич авангарде о одбацивању свих тековина цивилизације и повратку примитивном и то не само везан за српску културу, односно културу Краљевине СХС, већ је говорио начелно, помињући авангардисте у европском контексту и цитирајући Маринетијеве речи о потреби спаљивања музеја и библиотека. Иако је започео своју критику ослањајући се на начелни теоријски став о потреби поседовања вештине за уметничко стварање, универзално применљив и у књижевности и у уметности у целини, Поповић је, на самом крају студије, аргументе усмерио према

младима и на тај начин је компромитовао своју анализу повезујући жеље младе генерације са носталгијом за дивљином, некултуром и на крају са политичким уређењем. „Узроци су овим појавама политички. Кад се данас покварена политичка равнотежа поправи (а то ће, из горе поменутога разлога, доћи сразмерно брзо, за једну или две деценије); кад опет `аристократија` замени на врху данашњу `какистократију`, и с владом аристократије знање опет добије своја права, а неуредна осећања и примитивни нагони буду сузбијени, онда ће и у књижевности и у уметности завладати ред и цивилизација место данашње анархије и примитивизма“ (III, 88). Поповић у завршним редовима своје студије помиње болшевику и тиме потпуно замењује поље упућивања замерки. Уместо да заврши подвлачењем основног става да се не може одбацити вештина и знање замењивати незнањем и да уметност не треба да форму прилагођава мање развијеним облицима јер то доноси само назадовање, Поповић је завршио нападом на саме ствараоце. Они су му на исти начин одговорили уопште се не трудећи да одговоре на замерке прецизно засноване на теоријским основама. Најубитачнији био је одговор Љубомира Мицића у тексту објављеном у часопису *Зенић* под насловом: *Анатема и клеветанье г. Богдана Поповића председника `Ку-клукс-клана`*, потпуно усмерен на човека којег напада, пажњу је сасвим склонио са аргумената: „Злурадошћу старе уседелице, гестом старог заборављеног војсковође, чији га војници никад нису послушали да не изгубе битку, ауторитетом савременог политичког демагога који једва и сам верује у себе, темпераментом увређеног `аристократе` – г. Б. П. анатемише нову уметност на један дрзак и препреден начин.“³⁸⁴ На сличан начин је и Велибор Глигорић искористио још једну прилику да нападне Поповића истичући како је његово време прошло, инсистирајући на сликовитом поређењу Поповићеве идеологије (Глигорић инсистира на овом термину) са умирањем у шпиритусу, и закључујући да: „Г. Б. Поповић је у тој својој студији дигао катедру као страшило за Модерну. Али та катедра не чува виноград, већ гробље“.³⁸⁵ Светислав Стефановић је међу реткима написао

³⁸⁴ Љубомир Мицић: „Анатема и клеветанье г. Богдана Поповића председника `Ку-клукс-клана`“, *Зенић*, III, бр. 22, 1923, стр. 7.

³⁸⁵ Велибор Глигорић: „Књижевни гласник`– Која је вредност црначке пластике? – Богдан Поповић“, *Раскрсница*, I, св. 1, април 1923, стр. 58.

одговор који није био памфлетски, иако није био благонаклон према Поповићу. Он је једини понудио објашњење за појаву примитивизма у уметности видећи га као легитимну инспирацију и периодичну појаву у уметности којом се она обнавља. Оно што Стефановић није увидео јесте да се у погледу еволуције књижевности са Поповићем слагао јер су обојица сматрали да се уметност и књижевност унутар ње развијају у циклусима, тачније да линија развоја кривуда. „Уметничка еволуција не иде ни у каквој геометријској фигури неког измишљеног мртвог лука навише, него се развија органски по једној живој линији ритмичног биолошког и социолошког таласања.“³⁸⁶ Стефановићево схватање се разликује од Поповићевог утолико што позитивним сматра периоде регреса у развоју књижевности како их он назива или деволуције како их Поповић именује. Међутим, Поповић није ступио у полемику, те немамо његове одговоре на текстове авангардиста. Његова последња реч у овој, условно речено полемици (праве расправе није ни било, текстови су се појављивали у току неколико година), била је везана за оглед о Витменовом песништву из 1925. године, исте године у којој је објавио своју студију о Бомаршеу, верујемо управо са намером да укаже на скоројевићке одлике младих.

У огледу *Волиј Вишман* и *Свинберн* Поповић се послужио техником маскирања јер се на местима највеће критике Витменовог стваралаштва користио ставовима другог критичара (Свинберна). Када је 1927. године писала приказ Поповићевих *Олега*, Исидора Секулић је поменула да је Поповићево писање било мотивисано појавом „Хвитманије“ и осећајем дужности за реаговањем и пошто је видео да Витмен није за озбиљну критику, он се послужио Свинберновим речима, које су биле у том времену речи крупног европског ауторитета, „Али он је уједно, у једној критици која није могла бити укусна и деликатна, навлачио Свинбернов текст као рукавицу, на местима најмање деликатним и укусним.“³⁸⁷ Но, и поред овог, могло би се рећи, скривања иза туђих речи, Поповић је наставио беспштедну борбу речима са

³⁸⁶ Светислав Стефановић: „Обнова уметности и појаве примитивизма“, *Мисао*, XIII, св. 1, 1923, стр. 1218.

³⁸⁷ Исидора Секулић: „Из домаћих књижевности“, књ. I, „Вук Караџић“, Београд, 1977, стр. 284.

делом авангардиста јер већ првом реченицом у огледу говори да је нова песничка школа избацила прво риму, затим стих, потом поезију и на крају здрав разум из песништва. Дакле, метод напада је остао исти, аргументи се окрећу према противницима, али не и само према њима, јер Поповић и у огледу о Волту Витмену доследно брани теоријски став о већој важности уметничке вештине у односу на предмет обраде и надахнуће.³⁸⁸

Пишући о Витменовим делима, Поповић, на самом почетку огледа, наглашава свој вредносни суд стављајући под наводнике реч „песничка“, а најоштрије карикирање изводи игром речи преко које се песничка школа изведена из Витменовог имена доводи у везу са болешћу (витманија и витманијаци). Таквим почетком Поповићево писање није остављало ни трачак сумње у коначни вредносни суд. Свинбернове ставове о потреби поседовања вештине за уметничко стварање Поповић је наводио као аргумент својој тези, а посебно је истакао место на коме Свинберн саркастично пише о Витменовој песничкој вештини и ставовима о песништву,³⁸⁹ а тиме нам је и разјаснио сопствену технику у овом огледу.

Поповић је, истина, свој суд нешто ублажио у односу на Свинберна, наводећи да се ограђује од претеривања у изразу и искључивости, али је он и даље био јако неповољан за Витмена и песничку генерацију која се на њега позивала. И у овом случају Поповић је одступио од свог критичког поступка и методе јер се бавио и песниковом биографијом усмеравајући своју аргументацију на његову приватну личност. Поповић је наглашавао Витменову необразованост, одсуство више културе и укуса, што је, истина, захтевао од свих стваралаца, али се у Витменовом случају усмерио на особине човека које нису везане за стваралаштво. „Без школе и читања, а без генијалности (...) лењ и несталан, скитало, без доброг друштва, друг или садруг лађара, носача у пристаништима (...). Од таквих постају Витмани, примитивни људи, с

³⁸⁸ „У естетичкој критици нема важније, нема основније и коренитије истине од ове: да је у песништву, можда још више но у другим уметностима, прва и последња ствар која се мора узети у обзир: начин или обрада, облик, врста, тон израза“ (II, 280).

³⁸⁹ „Кад неки дечко у гимназији, који после многих покушаја не успе да пређе преко `Магарећег моста`, изрази своје мишљење да је Еуклид био једна матора будала, онда његови старији приме ту његову тако очевидно непристрасну оцену с истом количином пажње и поштовања с којом ће сваки разуман и образован читалац примити исто тако компетентна и оштроумна мишљења г. Витмана о лирској и творачкој књижевности, то јест о песништву“ (II, 279).

примитивном памећу (...) која се враћа на примитивне нагоне и на примитивне облике (...) који опет, на другој страни, морају врећати људе дубљег, ширег, богатијег ума, људе од укуса, од васпитања..." (II, 282). Због тога Витмена назива скоројевићем повезујући га и на тај начин са генерацијом авангардиста које жели да критикује, а из истог разлога инсистира на аристократском пореклу Свинберна, постављајући контрастну слику ученог критичара и песника у односу на Витмена. У Поповићевом закључку, да свако воли и разуме само оно чему је раван, као да можемо препознати резигнацију јер нам се чини да је Поповић постао свестан немогућности даљег убеђивања својих противника око правца у коме књижевност треба да се развија, са друге стране, можда је само постао сувише уморан због немогућности вођења аргументоване расправе са противницима који полемишу памфлетима. Пишући о Поповићевом тексту о Витмену, Љубомир Мицић, на пример, само се руга Поповићу и не бави се његовим аргументима: „Његов напис `Валт Хвитман и Свинбурн` опет је ново разголићавање једне усирене величине, што смо ми утврдили у 22. свесци `Зенита` 1923. год. поводом његовог написа о црначкој пластици. Овај нов напис, немилосрдно потврђује наше старо мишљење о празнини ове умне уседелице.“³⁹⁰

Поповић је огледом о Витмену завршио своје сукобљавање са делом авангардиста и тој теми се више није враћао, већ је књижевнокритичке радове усмерио према општијим темама. Са друге стране, изневеравајући свој метод због немогућности да задржи објективну позицију, Поповић је грешио у судовима. Он се определио за Свинберново песништво наспрам Витменовог, не због самих књижевних дела, која и није анализирао, већ на основу биографија самих аутора којима се у огледу бавио. Кроз читав спор са младима, Поповић је дозволио да у приступу постане сувише личан и допустио је да превладају други разлози, на првом месту политички, али претпостављамо да су простор задобиле и неке личне нетрпељивости.

О сукобу Богдана Поповића и дела авангардиста је доста писано, а најчешћи закључак је био да Поповићево писање представља покушај спречавања развоја авангардне српске књижевности, који, наравно, није успео.

³⁹⁰ Љубомир Мицић: „Зенитизам и књижевни пикавци“, *Зеница*, V, бр. 37, 1925.

Важно је поменути да су такав поглед успоставили тадашњи Поповићеви противници, на првом месту Станислав Винавер, са погледом према традицији српске књижевне критике који у критичарима од Вука Караџића до Поповића и Скерлића види старце који су кочили колико су могли нашу књижевност.³⁹¹ Такав став су потоњи проучаваоци преузимали, а са њим и субјективни поглед учесника у спору око правца развоја књижевности. Због тога се поставља питање објективности таквих оцена. Начелно неслагање које се налази у корену сукоба Поповића и авангардних стваралаца везано је за теоријске ставове и његов напад полази од књижевнотеоријске основе и потпуно другачијег погледа на питање уметничке вештине у односу на авангардисте. Иако је, видели смо, и Поповић своју аргументацију усмеравао према човеку о ком пише, његова критика је, у већем делу текстова, била аргументована и начелна. Са друге стране то није био случај јер, и када су износили аргументоване ставове, као што је то чинио Светислав Стефановић, Поповићеви опоненти су користили подругљив тон.³⁹² Због таквог приступа учесника у спору, праве полемике и није било. Поповић је појачавао напад на младе, а није директно ни анализирао њихова дела, док су авангардисти заузели позицију којој се и не може одговорити разложно и аргументовано – позицију ругача. Ругањем и памфлетима су бранили своју позицију и право на апсолутну слободу у стварању. Време је више дало за право Поповићу јер радикални авангардни експерименти нису створили књижевна дела трајне вредности и само представљају једну етапу у развоју књижевности док дела умеренијих авангардиста као што је био Милош Црњански чине највреднији део српске књижевности двадесетог века.

³⁹¹ Видети: Станислав Винавер: „Критичари и писци“, *Народна просвета*, IV/72, 17. 9. 1922, стр. 2.

³⁹² Видети: Весна Матовић: „Српска модерна – Културни обрасци и књижевне норме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 116.

Позни критички радови

Од друге половине двадесетих година Поповић није писао знатније критичке радове. Након серије текстова којима се супротставио делу нове генерације стваралаца, Поповић као да се заиста повлачи из књижевног живота. Његови радови се и даље појављују у периодици, али то су сада чланци о најразличитијим питањима, међу којима нема савремене књижевности. Он пише уметничке критике, даје мишљење о Мештровићевом *Победнику* као неприкосновени зналац естетике и историје уметности, почетком тридесетих година објављује серију чланака у *Полиџици* под насловом *Листићи с грвџа живојшa и знања*, али чак и радови који су писани на књижевне теме везани су искључиво за књижевна дела из прошлости и општије теме (предавање о Молијеру објављено је још 1922. године), као што су радови о Гетеовим и Шекспировим делима или српским народним песмама, а било је радова који су били потпуно пригодног карактера, као предговор Дучићевим *Сабраним делима* или текст о сећањима на Милана Ракића. Почетком тридесетих година Поповић је одржао свој последњи курс на Универзитету, посвећен проблемима естетике и вероватно је тада уобличавао своју естетичку теорију, па и те књижевноисторијске чињенице назначују разлоге због којих се мање бавио књижевном критиком.

Неколико радова из ове позне фазе ћемо издвојити због специфичности питања којима се баве. На првом месту је врло детаљна и негативна критика двеју књига Винка Витезице, Поповићевог сарадника на Катедри за упоредну историју књижевности, из 1928. године. Та критика је за основу имала Поповићев реферат због кога је Витезица изгубио место на Универзитету, што га је мотивисало да напише серију текстова у листу *Правда* у којима је коментарисао карактер свог професора и дотадашњег колеге са Катедре. Поповићева критика је немилосрдно детаљно и подробно издвајала лоше особине Витезичиних књига инсистирајући на неоригиналности, отвореном плагијаторству и непознавању материје о којој се пише. Критику је организовао у неколико поглавља с намером да покрије најважније сегменте

Витезичиног рада. Први део је посвећен самосталности рада, и у њему је аутор оцењен као компилатор и плагијатор, други се бавио стручном спремом аутора, трећи судом и укусом, четврти акрибијом и пети стилем и језиком. Свуда је била очевидна Поповићева намера да дискредитује дотадашњег сарадника и зато је у његовим радовима тражена и најситнија грешка. Неке од Поповићевих захтева ћемо пронаћи у његовим начелним теоријским ставовима, као на пример да стил и језик излагања морају бити на првом месту јасни и логични, али све време је критика искључива и једнострана, усмерена ка закључку да је Витезица научнички неискрен, а његове књиге хаотичне. У закључним напоменама Поповић је поменуо још неке појединости које бацају мало светла на разлоге сукоба јер је Витезичине поступке видео као везане за ново време у коме се цени само оно што је новина, а не мукотрпан рад, и, што је најинтересантније, замерио му је ослањање на немачку литературу (I, 436), а тиме је показао доследност својих политичких ставова.

Оглед *О `последњим стиховима` њесме „Бановић Страхине“* из 1936. године такође заузима посебно место у Поповићевом опусу јер на неколико начина показује његов омиљени приступ књижевним проблемима. Најпре, рад је замишљен као пресуђујући за значење последњих стихова, а Поповић је заиста често писао радове који су се бавили давањем коначног суда, затим стилистички поступак, уочен као основа проблема значења у народној песми, детаљно је анализиран и постављен на проверљиве основе чиме је анализа добила висок степен објективности.³⁹³ Поповић је уочио да је у народној песми из Вукове збирке стилска фигура хистерологија основа за тумачење последњих стихова и то је илустровао мноштвом примера одређујући значење стихова. Врло је важно приметити Поповићево тумачење мотивације главног јунака песме, Бановић Страхине. Поповић је, напомињући да је у народним песма психолошко мотивисање врло оскудно, нагласио да поступак читавања није дозвољен тумачима јер се у дело не сме уносити оно чега нема, зато што би се

³⁹³ Душан Иванић је нагласио да овај Поповићев рад показује „како се на начелима реторичких тежишта у оквирима репертоара једног усменог пјесника (Старца Милије) може испитати смисао тамних или спорних мјеста“, иако је додао да је рад готово узгредно склопљен, напабирчен и сагласио се са оценом Слободана Јовановића да је Поповић „био много богатији у усменим казивањима“ (Душан Иванић: „Српске књижевне теме Богдана Поповића“, у: „Проучавање опште књижевности данас“, Филолошки факултет, Београд, 2005, стр. 34).

тима довела у питање научност критике, будући да читавања „могу бити само *нашања*, која с научном критиком немају везе“ (I, 452).

Трећи рад који ћемо издвојити јесте оглед *Једна паралела*, јер је једини пример за упоредну анализу у Поповићевом опусу. У овом огледу, објављеном у *Литературној Мисли* српске 1938. године Поповић је упоредио два дела из различитих националне књижевности. Поповић се, на почетку свог писања о паралели између песама *Како младиња умре* Бранка Радичевића и *Литература* Ш. Х. Милвоа, бавио разматрањем питања могућности утицаја које је представљало полазиште компаратистике у време доминације француске школе. Поповић се са таквим гледиштем начелно слагао примећујући да су сличности међу књижевним делима често плод директног контакта и да је задатак упоредне историје књижевности управо проучавање таквих паралелизама. Са друге стране, Поповић је приметио да се не могу све паралеле у књижевности објаснити директним утицајем и тако отишао даље од овог питања које се у компаратистици двадесетих година прошлог века све више доводило у питање, али није усмерио своју пажњу у правцу одређивања типолошких аналогија којим ће радови Жирмунског усмерити руску школу компаратистике.³⁹⁴ Поповићево гледиште је одрицало могућност било каквог релевантног закључка из проучавања потпуно случајних подударности између књижевних дела и једино је издвајао занимљивост таквих случајева као што је пример поменутих песама Радичевића и Милвоа. Поповићева анализа подударности обухвата и спољашње околности и анализу песама. Он указује на сличности књижевних доба у којима су аутори стварали (прелазна доба), затим се бави сличностима њихових личности, њихових интересовања у књижевности, начина рада при стварању књижевних дела (преправљању песама), па све до њиховог спољашњег изгледа. Проналажењу спољашњих сличности посвећен је први део текста, а Поповић му је додао анализу двеју најпознатијих песама оба песника. Анализом је потврдио своје полазне ставове: песме су сродне по теми коју обрађују и по основном осећању које казују, али

³⁹⁴ „Жирмунски сличности у књижевности које се јављају као последица оваквих (друштвених процеса који се развијају по одређеним законима) процеса дефинише као *историјско-типолошке аналогије*“ (Зоран Константиновић: „Увод у упоредно проучавање књижевности“, Српска књижевна задруга, Београд, 1984, стр. 21).

њихова обрада и детаљи се морају разликовати и поред свих подударности. Поповића није занимала компаративна метода и овај оглед нам показује да је био свестан извесних типолошких сродности међу књижевним делима из различитих књижевности, али природа тих сродности није пробудила његово интересовање.

Последњи, у најширем смислу, књижевнокритички рад је везан за песништво Милана Ракића и објављен је 1939. године. Овај текст само у најширем смислу може бити подведен под критички јер он само доноси неколико Поповићевих сећања на преминулог песника која симболично обухватају читав његов живот, од првог сусрета у гимназији у којој му је, игром случаја, Поповић предавао географију, замењујући болесног наставника, преко објављивања првих песама у *Гласнику*, пријатељства са Јованом Дучићем до стављања Ракићевог песништва у први план, чиме је Поповић симболично затворио круг свог опуса. Иако намерно неразвијена, пошто би подробна била неприкладна поводу, анализа је показала константност начелног Поповићевог става о основној дихотомији уметничког дела. И на самом крају свог рада на проучавању књижевности Поповић је пажњу у анализи Ракићевог песништва усмерио на тему и обраду књижевног дела.

Анализа Поповићевих књижевнокритичких радова показала нам је непроменљивост његових начела за проучавање књижевности. Естетичка мерила, која је формулисао на почетку своје научничке каријере, Поповић је користио до краја. Иако је било приметно прецизирање неких мерила или извесна промена терминологије, књижевнотеоријски систем суштински није био подвргаван променама. Естетичка стремљења Богдана Поповића ка дефинисању проблема естетског и његово приближавање физиолошкој естетици нису имала утицаја на конкретна критичка проучавања. Иако је Поповић дошао до физиолошког дефинисање лепог у уметности, такву формулу није користио у критичким анализама и једино ју је и помињао у студији о црначкој пластици. Због тога нам се указује да је Поповићев критички рад заправо заснован на теорији књижевности коју је осавременио упливом њему савремених психолошких истраживања видљивих у анализи рецепције уметничког дела и реакцији примаоца на естетски доживљај. Осим

поменутог придавања пажње начину рецепције уметности, Поповић није користио своје естетичке дефиниције лепог у конкретним анализама, те нам се оне показују, из такве перспективе, као напуштени рукавац.

Уредник Српској књижевној гласника

Оснивање *Српској књижевној гласника* подударило се са првом годином двадесетог века, те је и симболично означило ново доба у српској књижевности. *Гласник* је више пута проглашаван најбољим књижевним часописом у историји српске књижевности, а несумњиво такву титулу задржава и у данашњем времену. Крајем двадесетог века покушана је обнова часописа, али она није била дугог века и заправо је њом само, још једном, признато првенство *Гласника* и показана његова симболичка вредност за српску културу. Наравно, покушај обнове часописа током деведесетих година двадесетог века нећемо узимати у обзир при анализи.

Српски књижевни гласник је излазио од 1901. до 1941. године са прекидом од шест година у време Првог светског рата. Прва *Гласникова* серија везана је за време од 1. 2. 1901. године до 1. 7. 1914. године. Последњу предратну свеску затворила је злослутна белешка о прекинутој прослави педесетогодишњице Српског академског друштва „Зора“ после вести о атентату у Сарајеву. По окончању Великог рата *Гласник* је обновљен септембра 1920. године и постојао је све до избијања Другог светског рата носећи одредницу – Нова серија. Богдан Поповић је био први уредник *Гласника*, а у обновљеној Новој серији такође је био први уредник, уз Слободана Јовановића. Први период Поповићевог уредништва трајао је од 1901. до краја 1904. године. Наредне две године (1905. и 1906) уредничко место деле Богданов брат, Павле Поповић и Јован Скерлић. Скерлић је преузео уредничко место 1907. године и остао на њему до своје смрти, 1914. године. Други период Поповићевог уредништва везан је само за 1920. годину када је са Слободаном Јовановићем уређивао *Гласник*, јер се након успешног почетка Нове серије, Поповић и Јовановић повлаче³⁹⁵ на места директора часописа и из позадине остају укључени у рад *Гласника*. У каснијем развоју часописа све до немачког напада

³⁹⁵ Поповић и Јовановић су уредили и четврту књигу *Гласникове* Нове серије 1921. године.

на Југославију, Поповић је заузимао више почасне функције у часопису, него што је заиста учествовао у уређивачком раду.

Проучавање значаја и вредности *Српског књижевног гласника* било је предмет исцрпних студија, попут оне из пера Драгише Витошевића (*Српски књижевни гласник (1901–1914)*); такође, *Гласник* је био тема научних скупова (поменимо онај организован поводом стогодишњице часописа); или се појављивао као подтема (у оквиру проучавања Источног питања у европској историји). Наша намера је да на прво место анализе поставимо уредничку улогу Богдана Поповића и њен значај за целокупну српску књижевност, те ћемо анализу усредсредити на периоде у којима је Поповић био уредник. Друге улоге које је Поповић имао у историји часописа (власник, директор) овог пута ћемо изоставити јер изискују посебно проучавање и опсежнију анализу, која би, нажалост, имала врло неизвестан исход јер уреднички архив часописа није сачуван,³⁹⁶ већ је само делимично сачуван административни архив,³⁹⁷ као и фрагментарно сачувана писма сарадника упућена уредницима.³⁹⁸ Имајући ово у виду, поставља се питање могућности прецизнијег одређивања значаја Поповићеве власничке или директорске функције у часопису.

Неспорна улога у настанку часописа припада, наравно, његовим оснивачима. Оснивача *Српског књижевног гласника* је било седам (у огласу којим се најављује почетак излажења часописа, наведени су, према азбучном редоследу имена: Богдан Поповић, Војислав Вељковић, Јаша Продановић, Љубомир Јовановић, Љубомир Стојановић, Светислав Симић и Слободан Јовановић). Први власник часописа био је Светислав Симић и највећи део заслуга за покретање *Српског књижевног гласника* припада њему, али ту чињеницу је потребно посебно нагласити јер су се временом детаљни подаци везани за организацију настанка часописа замаглили и често се, у коначним оценама, Богдан Поповић појављује као једини оснивач *Гласника*, а имена

³⁹⁶ Постоји само један Поповићев фрагмент објављен под насловом „Дневник мога уредниковања у *Гласнику*“ (I, 350–352).

³⁹⁷ Видети: Станиша Војиновић: „Књижевни и административни архив *Српског књижевног гласника*“, *Књижевна историја*, год. XXXIX, бр. 133, 2007, стр. 593. и: Станиша Војиновић: „Српски књижевни гласник 1920–1941 – Библиографија нове серије“, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2005, стр. 5–7.

³⁹⁸ Видети: Станиша Војиновић: „*Српски књижевни гласник* у преписци Јаше Продановића“, *Књижевна историја*, год. XLI, бр. 139, 2009, стр. 80.

осталих оснивача бивају изостављена. Јован Скерлић управо тако пише у *Историји нове српске књижевности*: „Напредак у српској књижевности је нарочито везан са покретањем београдског *Српског књижевног гласника*, коме је 1901. оснивач и главни уредник био Богдан Поповић.“³⁹⁹ Оваквим упрошћавањем Скерлић не само да наноси неправду осталим оснивачима, него и посебно прикрива стварну заслугу коју је за покретање часописа имао Светислав Симић. Када имамо у виду да је Скерлићево писање у *Историји* најчешће понављано у каснијим годинама, постаје нам јаснији нехотични механизам замагљивања чињеница. Истина, 1911. године, три године пре појаве *Историје*, Скерлић је у *Гласнику* написао некролог Симићу у којем је истакао његову првенствену заслугу за покретање СКГ: „Светиславу Симићу, његовим личним врлинама, његовој заузимљивости и везама, има се захвалити што су се на послу око покретања овога часописа нашли људи који су не само имали разне политичке погледе, но који се дотле нису ни познавали. Његовом такту и помирљивости има се захвалити што се то друштво одржало, и што се у оном мутном добу пред 1903. на тај начин створила једна јака књижевна и морална група, која је не само ударила темељ овом часопису но била и од знатног утицаја на правац унутрашње политике.“⁴⁰⁰ Павле Поповић, као Скерлић у *Историји*, у књизи *Југословенска књижевност* из 1918. године међу заслугама свог брата наводи, између осталог и заслуге које нису само његове: стварање модерне српске књижевне критике и оснивање *Гласника*. „На челу данашње књижевне критике стоји Богдан Поповић (рођ. 1863). `Он је створио модерну књижевну критику српску`. (...) Основао је часопис `Српски књижевни гласник` (1901) и био му први уредник.“⁴⁰¹ Потпуно нам је јасно да се временом тежиште заслуга померало према Поповићу као првом и, према честим оценама, најбољем уреднику, док је политичко порекло часописа, а самим тим и питање организације везане за његов настанак падало у заборав.⁴⁰²

³⁹⁹ Јован Скерлић: „Историја нове српске књижевности“, Завод за уџбенике, Београд, 2006, стр. 382.

⁴⁰⁰ Јован Скерлић: „Светислав С. Симић“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVI, св. 5, 1911, стр. 415.

⁴⁰¹ Павле Поповић: „Југословенска књижевност“, пр. Ненад Љубинковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999, стр. 102.

⁴⁰² Поменимо само неке текстове из међуратног периода:

Гласник се о својим годишњицама трудио да подсети читаоце на своје почетке, те имамо два текста Слободана Јовановића у којима се појављује сведочење о улози Светислава Симића. Јовановић је у текстовима „Политичко порекло *Гласника*“ (1931) и „Светислав Симић“ (1941) указао на Симићеве заслуге за одржање групе оснивача упркос различитости њихових схватања и политичких уверења. „Овако разнородну групу као што је била *Гласникова*, било је тешко држати заједно. Ако један човек има заслуге што се та група није одмах распала, тај човек јесте први *Гласников власник*, Светислав Симић. То је био један од оних ретких људи, нарочито у нас ретких, који умеју да спајају разнородне и мире завађене.“⁴⁰³ Слободан Јовановић је десет година касније додао и да је Симић једина спона групе која је покренула часопис: „Сви оснивачи *Гласникови* били су му лични пријатељи, – он је једини међу њима био са свима на `ти`, – и једини је био у стању да својим личним утицајем отклања њихове несагласности. Ако је *Гласник* већ од првог броја изашао на глас као наш најбољи књижевни лист, то је бесумње заслуга његовог првог уредника, Богдана Поповића. Али, ако је тај часопис уопште покренут, то је заслуга његовог првог власника, Светислава Симића, који је његове осниваче саставио заједно.“⁴⁰⁴ У последњем броју *Гласника* Јаша Продановић је, пишући белешку о Симићу, поводом годишњице смрти, истакао његову способност за организацију и за подстицање људи на рад: „Био је необично способан организатор. Умео је подстаћи људе на рад (...) Волели су га и поштовали сви

Милана Богдановића из 1929. године: „Богдан Поповић (...) с правом убраја у своја значајна дела и *Српски књижевни гласник*. Познато је да је он не само дао идеју и повео акцију за оснивање једног књижевног часописа који би књижевност и писце у њој привео савремености и ослободио од застарелог патријархалног манира, већ ну је, као први уредник и вођа, дао солидне основе и обележио пут на коме је он могао истрајати“ (Милан Богдановић: „Стари и нови“, књ. 2, Просвета, Београд, 1961, стр. 240);

Миодрага Ибровца из 1929. године: „...нарочито као уредник *Српској књижевној гласника* који је покренуо 1901. и коме је од самог почетка дао завидан узлет“ („Зборник у част Богдана Поповића“, ред. Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац и Владимир Ћоровић, Издавачка књижарница Геце Кона, 1929, стр. 4);

Милана Грола из 1939. године: „У друштву које 1901. године покреће *Српски књижевни гласник*, Богдан Поповић имао је главну улогу“ (Милан Грол: „Из предратне Србије“, Београд, 1939, стр. 59);

Косте Милутиновића из 1940. године у којем такође наводи Поповића као оснивача и првог уредника *Гласника*. Видети: Коста Милутиновић: „Историјски развој српске књижевне критике“, Нови Сад, 1940, стр. 10.

⁴⁰³ Слободан Јовановић: „Политичко порекло С. К. Гласника“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. XXXII, св. 2, 1931, стр. 130.

⁴⁰⁴ Слободан Јовановић: „Светислав Симић“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. LXII, св. 6, 1941, стр. 439.

честити људи без разлике политичких мишљења и били су уверени у његову искреност, лојалност и добронамерност.⁴⁰⁵ Међутим, поред усамљених текстова из *Гласника* константно присуство поједностављеног погледа на настанак *Гласника* у коме су све заслуге, и оне које му не припадају, приписане првом уреднику, довело је до потискивања у страну имена Светислава Симића.

И у времену после Другог светског рата настављено је писање о Богдану Поповићу као једином оснивачу *Гласника*.⁴⁰⁶ Због тога и не чуди избор за наслов поглавља о Симићу у књизи Драгише Витошевића о *Српском књижевном гласнику*. Витошевић је поглавље о овом кључном човеку из круга оснивача назвао *Заборављени оснивач Светислав Симић* и трудио се да нагласи Симићеве заслуге које је временска дистанца покрила и да подсети на Скерлићево и Јовановићево писање о њему. Две деценије након Витошевићеве књиге, и Милош Ковић ће у зборницима *Свој година „Српског књижевног гласника“* и *Европа и источно мишљење (1878–1923)* подсећати на значај Симићеве улоге у оснивању *Гласника*.⁴⁰⁷ Ковић је акценат поставио на сагледавање оног вида *Гласниковог* постојања који је најмање постављан у фокус, а то је политички. Поменули смо текст Слободана Јовановића о постојању политичке основе за покретање часописа (*Политичко порекло С. К. Гласника*), а као аргумент у прилог политичким разлозима за покретање часописа можемо придодати и сведочење Богдана Поповића из разговора са Војином Ракићем објављено 2004. године: „Ја сам само двапут у животу улазио у партијску политику: први пут кад је покренут `Српски књижевни гласник` – јер је то био политички лист против Обреновића – и после кад сам гласао

⁴⁰⁵ Јаша Продановић: „Светислав Ст. Симић“, *Српски књижевни гласник*, књ. LXII, св.7, 1941, стр. 525.

⁴⁰⁶ Миодраг Ибровац је поново писао о оснивању *Гласника* 1958. године у часопису *Живи језици*: „Улога Богдана Поповића као оснивача и уредника *Српског књижевног гласника* изискује такође засебну расправу, и биће предмет једне докторске дисертације“ (Миодраг Ибровац: „Богдан Поповић“, у *Живи језици*, књ. I, бр. 3/4, 1958, стр. 166);

Никола Банићевић пише у својој компаративној студији о Поповићу и француској књижевности да: „Богдан Поповић је као оснивач и први уредник **Српског књижевног гласника** одредио правац и карактер часописа и имао главну улогу у његовом уређивању“ (Никола Банићевић: „Богдан Поповић и француска књижевност“, Стручна књига, Београд, 1987, стр. 201).

⁴⁰⁷ Но, и поред сталног труда, и даље се понавља давање целокупне заслуге за оснивање часописа само Богдану Поповићу: „Покренуо и уређивао *СКГ (1901–1904)*“ („Енциклопедија српског народа“, ур. Радош Љушић, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 867, одредница **Богдан Поповић**).

једанпут за Пашића. Никад више нисам улазио у политику и имам своје оправдање за то. (...) Ипак, у важним тренуцима кад је народ, и држава, у опасности интелектуалци треба привремено да уђу у политику, као што смо ми радили за време прошлог рата у Лондону и, као што рекох, у време покретања `Српског књижевног гласника`. Али ја сам свој дуг друштву и вишој националној политици на други начин испунио.⁴⁰⁸ Из ових Поповићевих речи нам је потпуно јасно да је покретање *Српског књижевног гласника* и његов први уредник видео као политички чин. А Поповићев доследни животни отклон од политике сведочи о важности поменутих изузетака. Милан Богдановић је, сећајући се својих кратких асистентских дана на Поповићевој Катедри (после само годину дана је избачен из државне службе због својих политичких ставова), приложио је додатни аргумент о Поповићевом ставу према политици. Богдановић је одбио Поповићеву понуду да га заштити од истеривања са Катедре ако престане да се бави политиком. Поповић је сматрао да нема истовременог бављења политиком и науком и да је то „или – или“ питање. Богдановић је том приликом написао за свог професора: „Он је био за науку, а политику је безмало презирао.“⁴⁰⁹

У светлу свих ових чињеница нас и не чуди да је заправо прави оснивач *Гласника* – политичар. Милош Ковић је навео да се често „заборавља да је *Српски књижевни гласник*, симбол успона српске културе из прве деценије XX века, основао човек из света практичне политике, један, како се у то време говорило, `национални радник` – Светислав С. Симић.“⁴¹⁰ Симић је био стручњак Политичко-просветног одељења српског Министарства иностраних дела за националну пропаганду у Старој Србији и Македонији. Он је имао великог удела у оснивању часописа радикалске омладине *Дело* 1894. године. Пошто је *Дело* било забрањено („угушено“ наводи С. Јовановић) после неуспелог атентата на краља Милана 1899. године, Симић је 1901. бирао између обнављања некадашњег часописа са радикалским обележјем или

⁴⁰⁸ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, пр. Иво Таргаља, Библиотека града Београда, Београд, 2004, стр. 78.

⁴⁰⁹ Милан Богдановић: „На Катедри, код Богдана Поповића“, *Политика*, год. LX, бр. 17725, (10.2.1963), стр. 18.

⁴¹⁰ Милош Ковић: „Источно питање као културни проблем: Светислав Симић и Српски књижевни гласник 1901–1911.“ у: „Европа и источно питање (1878–1923)“, уредник Славенко Терзић, Историјски институт САНУ, Београд, 2001, стр. 601.

оснивањем новог које неће имати искључиво страначко обележје и одабрао другу варијанту.⁴¹¹

У *Српском књижевном гласнику* Симић је окупио две групе: прва је сарађивала са Љубомиром Недићем у *Српском ирепледу* (Богдан Поповић, Слободан Јовановић и Војислав Вељковић, који није сарађивао у *Српском ирепледу*, али је био близак овој групи, тзв. „Недићевци“⁴¹²) и другу која је била везана за часопис *Дело* (Јаша Продановић, Љуба Јовановић, Љуба Стојановић, Светислав Симић, тзв. „Деловци“). Сви наведени, изузев Богдана Поповића, Слободана Јовановића и Љубе Стојановића, у том тренутку су имали проблеме у служби или су били отпуштени. „До јуче љуто завађени, сада су сви били уједињени у отпору према личном режиму краља Александра Обреновића.“⁴¹³ Група оснивача је, дакле, свој стожер имала у супротстављању владавини краља Александра Обреновића. Драгиша Витошевић је, с правом, поглавље о оснивању часописа називао *Седморица иројив Обреновића* и усмерио пажњу на политичку природу настанка *Српског књижевног гласника*. Наравно, оснивачи нису наглашавали ту појединост све до поменутих годишњица часописа. Директних политичких напада у часопису није било, зато и не чуди одбијање једног од *Гласникових* сарадника из времена Нове серије⁴¹⁴ да поверују у сведочење Слободана Јовановића. Владимир Велмар Јанковић је 1931. године одрицао могућност сваке помисли да је *Гласник* у прве две године излажења био опозициони часопис: „Та опозиција, међутим, није се испољавала **кроз** часопис. (...) Ако је пак та историја била писана и у гласниковом кругу, она сигурно није била писана на страницама тога часописа. Она је писана иза његових кулиса...“⁴¹⁵ Али, ни он не пориче улогу Домановићевих сатира у нападима на режим Александра Обреновића ругајући

⁴¹¹ Видети: Слободан Јовановић: „Светислав Симић“, *Српски књижевни гласник*, НС, 1941, књ. LXII, св. 6, стр. 439.

⁴¹² Видети: Слободан Јовановић: „Политичко порекло С. К. Гласника“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. XXXII, св. 2, 1931, стр. 129.

⁴¹³ Милош Ковић: „Политичка улога *Српског књижевног гласника*“, у: „Сто година *Српског књижевног гласника*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 367.

⁴¹⁴ Велмар Јанковић је у Новој серији *Гласника* објавио приповетку „*Jessy*“, *Српски књижевни гласник*, књ. II, бр. 4, 1921. године, и први чин драме „Без љубави“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 1, 1929. године.

⁴¹⁵ Владимир Велмар Јанковић: „Огледи о књижевности и националном духу“, *Задужбина Светог манастира Хиландара*, Београд, 2006, стр. 98.

се пословичној академској опрезности *Гласниковој* првог уредника: „Та опозиција, кад је слала своје лађе у битку, чинила је то под сигурном књижевном камуфлажом. То су биле Домановићеве сатире. Да њих није било, та академска опозиција остала би још дубље закопана у намерама оснивача и њихових пријатеља, још невидљивија у мраку кулиса.“⁴¹⁶ Велмар Јанковићево мишљење подстакнуто је незадовољством због обима сарадње са *Гласником*, те је групу око часописа називао котеријом,⁴¹⁷ али и у времену настанка *Српској књижевној гласника* мишљења о политичкој природи часописа била су подељена. Милан Недељковић је у *Летопису Мајнице српске* 1902. године направио панорамски преглед књижевних часописа који су припадали српској књижевности, без обзира на тадашње државне границе. Он, примећујући истовременост покретања режимског гласила, часописа *Коло*, којем је краљица Драга била покровитељ, и *Српској књижевној гласника*, са данашње тачке гледишта потпуно наивно, гледа на природу оснивања *Гласника*: „Некако у исто време, кад и `Коло`, покренут је и `Књижевни Гласник`, а осниваче му кан`да није руководила при оснивању нека политичко-партијска тенденција као што неки мисле, но баш чисто неки засебни литерарни правац.“⁴¹⁸ Заклоњености политичке позадине *Гласника* допринела је, несумњиво, одлука да се оснује књижевни часопис, а не политички. Одлука је била мотивисана⁴¹⁹ и строжијим условима за оснивање, те ограничавајућим законом о штампи којим су, практично, контролисани политички листови. Оснивање књижевног, а не политичког часописа ће се показати као визионарско решење јер је немерљиву штету режиму краља Александра нанео управо *Гласник*, на првом месту објављивањем Домановићеве *Сирагије*, на шта је указивало више проучавалаца, од којих је међу првима био Слободан Јовановић: „...Коло

⁴¹⁶ Исто, стр. 98–99.

⁴¹⁷ „Тада ћу морати поручити тој господи да сам на борбу спреман и да таленат и личну вредност Велмар Јанковића неће моћи угушити котеријска борба, ма како јаке биле садање социјалне позиције са којих се она противу њега води“ (Станиша Војиновић: „Српски књижевни гласник у преписци Јаше Продановића“, *Књижевна историја*, год. XLI, бр. 139, 2009, стр. 819).

⁴¹⁸ Милан Недељковић: „Наша савремена лепа књижевност“, *Летопис Мајнице српске*, књ. 216, св. 6, 1902, стр. 68.

⁴¹⁹ Видети: Слободан Јовановић: „Политичко порекло С. К. Гласника“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. XXXII, св. 2, 1931, стр. 129.

књижевника окупљено око опозиционих листова упропастило је Краља Александра исто онако као што је некада Змај упропастио Кнеза Михаила.⁴²⁰

Иако су били најочљивији, национални или локални узроци окупљања групе и оснивања часописа нису били једини. Историјска дешавања почетком двадесетог века обележена су успоном млађих индустријских сила међу којима први пут нису биле европске државе (Јапан, САД), или су, попут Немачке, биле у Европи, али без пространих колонијалних поседа какве су имале старе силе Велика Британија и Француска. У међународним односима почетком двадесетог века колонијализам је потпуно прихваћен и утемељен као доминантан поредак света који легитимитет проналази у европоцентризму и непрестаној мисији ширења европске цивилизације. Драгиша Витошевић, пишући о почецима *Гласника*, примећује постојање културног утицаја као политичког средства: „Мит о европској култури био је, поготову, мит за `извоз`. Он се лако шири, натура и прихвата не само широм Европе, по Северној и Латинској Америци, но и по осталим континентима.“⁴²¹ Ривалитет великих европских сила подстакнут пространством колонијалних поседа усмерио је тежње Немачке и Аустроугарске према југоистоку Европе.⁴²² У последњој четвртини деветнаестог века Источно питање доспело је у жижу дипломатске и политичке активности, а након Српско-турских ратова и Берлинског конгреса аустријске аспирације према територији Отоманског царства нису више уопште биле скривене. Судбина обновљене Србије била је везана за оба ривалска царства која су била у сукобу од шеснаестог века и између којих се нашла као између чекића и наковња. Слободан Јовановић је истакао значај национализма код српског народа за време обреновићевске Србије, стешњене између два велика царства: „У борби са Турцима и у опасности од аустријског империјализма, наш национализам постао је налик на фанатизам једне гоњене секте. Ни монархијско начело ни класна свест нису

⁴²⁰ Слободан Јовановић: „Влада Александра Обреновића“, књ. 2, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1931, стр. 340.

⁴²¹ Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 11.

⁴²² Видети: „Историја српског народа“, књ. 6/1, ур. Андреј Митровић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994, стр. 141–144.

имали онај значај који национално.⁴²³ Почетком двадесетог века Аустроугарска је, полазећи од поменуте идеје европоцентричног колонијализма спроводила цивилизаторску мисију Аустроугарске према заосталим крајевима Отоманског царства. Окупација Босне 1878. године јасно је показала даљи развој и правац стратешких планова двојне монархије и у српској јавности није било дилеме да ће сукоб са Аустроугарском бити неминован.⁴²⁴ Имајући све ово у виду, показује се јасно да су постојали и глобални или међународни разлози за покретање *Српског књижевниг гласника*, јер је он проистекао и из тежње да се покаже припадност српске културе европском културном кругу. Инсистирање на европском пореклу српске културе било је нужно да би се избегло давање легитимитета Аустроугарској царевини за окупацију и колонизацију у име цивилизаторске мисије ширења европске културе и европског погледа на свет. *Гласник* је био основан и као оруђе културе која се бори за своју независност против империјалистичких и колонијалистичких претензија Аустроугарске.⁴²⁵ Чињеница да је краљ Милан након Берлинског конгреса⁴²⁶ направио стратешки заокрет према Аустрији, а да је његов наследник Александар такву политику наставио, на неки начин су ујединили поменуте разлоге за покретање часописа јер се у фигури краља погубног за интересе Србије⁴²⁷ видела сенка Аустрије и стално попуштање пред њеним притисцима. *Српски књижевни гласник* је у својим основама имао идеју приближавања европском културном обрасцу због борбе за наклоност Европе у будућој мисији ширења културе у запуштеним просторима Турске царевине на Балкану. У таквом темељном ставу, заснованом на политичко-историјским разлозима, препознајемо основу за идеју узимања узора у западним културама, првенствено француској, али и енглеској, као и разлогу за

⁴²³ Слободан Јовановић: „Влада Александра Обреновића“, књ. 2, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1931, стр. 394.

⁴²⁴ Видети: „Историја српског народа“, књ. 6/1, ур. Андреј Митровић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994, стр. 183.

⁴²⁵ Видети: Милош Ковић: „Источно питање као културни проблем: Светислав Симић и *Српски књижевни гласник* 1901–1911.“ у: „Европа и источно питање (1878–1923)“, уредник Славенко Терзић, Историјски институт САНУ, Београд, 2001, стр. 599–600.

⁴²⁶ Видети: Милорад Екмечић: „Дуго кретање између клања и орања“, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 314.

⁴²⁷ Видети: „Историја српског народа“, књ. 6/1, ур. Андреј Митровић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994, стр. 130–134.

удаљавање од немачке културе. Витошевић је ово удаљавање назвао природним отпором: „...Код словенских народа окретање Французима било је појачано и природним отпором према надирућем германству.“⁴²⁸ Стратешки заокрет⁴²⁹ повлачио је са собом и негативан став о немачкој култури, па видимо да је потцењивање те културе условљено политичким разлозима, а не питањем уметничког укуса или критичке анализе. У ставу према немачкој култури подударили су се глобални и локални разлози за покретање часописа јер се последњи владар династије Обреновић управо ослањао на Аустрију и на целокупно германство. „Александар Обреновић позивао се на пруске, конзервативне политичке обрасце; *Српски књижевни гласник* одговарао је уздизањем како француске и енглеске књижевности, тако и њихових парламентарних и демократских институција.“⁴³⁰ *Гласникова* политичка улога, дакле, превазилазила је политичке и династичке сукобе на плану унутрашње политике Србије и обухватала је и супротстављање политичким претензијама Аустроугарске.⁴³¹ Национална улога часописа добија превласт након мајског преврата и династичке смене, јер првобитни политички циљ бива постигнут, те *Гласник* више није имао опозициону улогу. Чланови његовог уређивачког одбора после 1903. године улазе у структуре власти и директно се укључују у формирање курса државне политике (Војислав Вељковић и Љубомир Стојановић).

Будући да су у оснивању *Српског књижевног гласника* учествовали „Недићевци“ и „Деловци“ потребно је указати на могућност узора који су ови часописи имали на новоосновани *Гласник*. Љубомир Недић је покренуо *Српски преглед* као одговор на појављивање *Дела* које је било радикалско гласило и

⁴²⁸ Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 11.

⁴²⁹ У *Гласнику* се од првих бројева јасно уочава стратешко опредељење за западне европске силе, против средњоевропских. У другој свесци друге *Гласникове* књиге 1901. године Поповић је објавио приказ књиге Андре Шерадама „Европа и Аустријско Питање“ из пера Ст(ј)епана Радића, а следеће 1902. године књига је преведена на српски језик што директно показује политички однос према германству.

⁴³⁰ Милош Ковић: „Политичка улога *Српског књижевног гласника*“ у: „Сто година *Српског књижевног гласника*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 369.

⁴³¹ О томе је писао и Милан Радуловић анализирајући културну идеологију *Српског књижевног гласника*. Видети: Милан Радуловић: „Раскршћа српског модернизма“, Институт за књижевност и уметност, Православни богословски факултет, Београд, Фоча, 2007, стр. 71–74.

доследно је критиковао политичке позиције Радикалне партије, а чак је поштравао своју критику због супротстављених политичких мишљења (случај са Змајевом поезијом). *Српски њреїлег* излазио је у току неколико месеци 1895. године и укупно је објављено десет бројева часописа пре него што је његов оснивач, власник и уредник Љубомир Недић морао да обустави објављивање. Драгиша Витошевић је Недићев часопис окарактерисао као *Гласникової* непримећеног претходника, и указао на то да је Велибор Глигорић први уочио везу између ова два часописа: „Само је млади Велибор Глигорић, у једној од својих полемичких импровизација, избацио и опаску да је СКГ изишао из *Српскої њреїлега*. Али, на ту напомену није обраћена пажња...”⁴³² Глигорић је иначе нападао генерацију која је створила *Српски књижевни їласник* због сталног умањивања значаја критичког рада Љубомира Недића,⁴³³ а и помињање Недићевог часописа као *Гласникове* основе Глигорић је искористио само за даљи напад на Поповића: „Његов лист *Српски књижевни їласник*, који је излазио из Недићевог *Преїлега*, успео је да освоји главни утицај у београдској књижевности и да око његове непродуктивне личности створи ореол универзалног естетете...”⁴³⁴

Гласников распоред рубрика био је другачији него у часопису *Дело*, називи рубрика били су другачији, а и тамо где би постојале сличности, *Гласник* је наглашено систематичнији, прегледнији. Истина, о прослави двадесетпетогодишњице *Српскої књижевної їласника* Богдан Поповић је у пригодном говору поменуо да је искуство Љубомира Јовановића везано за његов рад у часопису *Дело* било од немерљиве користи за утврђивање рубрика у *Гласнику* (I, 359). Међутим, у *Делу* су насловима биле издвојене рубрике Белетристика, Наука, Књижевност, (термин белетристика коришћен је за рубрику у којој је објављивана стваралачка књижевност, а термин књижевност коришћен је у његовом најширем значењу, за рубрику у којој је објављивана књижевна критика), док у *Гласнику* почетне рубрике у којима су објављивана књижевна дела нису имале званичне називе. У *Делу* се прва рубрика у

⁴³² Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 45.

⁴³³ „Критички радови Велибора Глигорића“, пр. Хатица Крњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983, стр. 41.

⁴³⁴ Исто, стр. 55.

садржајима за целу годину водила као *Забава*, у оквиру хронике доношен је преглед књига и часописа, као и белешке из књижевности, а таквих преклапања у *Гласнику* није било. Упоредимо ли на исти начин *Српски њреїлед* и *Гласник* видећемо много више подударана која се протежу од крајње спољашњих питања попут распореда излагања часописа (петнаестодневно) до суштинских, попут свести о културној, али и књижевнокритичкој мисији.

Љубомир Недић је пре покретања часописа објавио проглас (Васо Милинчевић помиње да је проглас објављен у црквеном часопису *Венац српске цркве* 1894. године⁴³⁵) у којем је изнео свој уреднички план за нови часопис. Недић је одредио уводно место за чланке који ће бити посвећени начелним питањима књижевности и спремно их је отворио ниједног тренутка се не колебајући⁴³⁶ зато што је увођење реда у српску књижевност сматрао за примарни циљ. У уводној белешци првог броја *Српскої њреїледа* Недић је прецизирао своје намере: „На овом месту мислимо, као што смо и у прогласу нагостили, износити поједина важна питања Српске Књижевности, не толико да их расправљамо, колико да их покренемо и укажемо на потребу њихове расправе, на коју, изгледа, у нас још нико није озбиљно помишљао. Из ових *Уводних Чланака из Књижевности*, на челу свакога броја, најбоље ће се моћи видети програм Листа и чему он у књижевности тежи; као што ће се из прилога што ће их лист доносити моћи оценити колико се он приближио задаћи коју је себи поставио. Из тога разлога и не излазимо са нарочитим програмом у овом првом броју, као што се, можда, очекивало, и као што би, можда, требало.“⁴³⁷ Након уредничких чланака у *Српском њреїледу* био је предвиђен простор за одабрана књижевна дела, затим за књижевну критику и прилог из хуманистичких наука, па књижевни, позоришни преглед и белешке. Рубрике које се појављују у *Гласнику* у највећем броју су идентичне онима које су постојале у Недићевом *Српском њреїледу*, чак и њихов распоред у овим часописима је веома сличан са једном разликом везаном за уредничке,

⁴³⁵ Васо Милинчевић: „Програм Љубомира Недића за *Српски њреїлед*“, *Књижевна реч*, бр. 54, 1976, стр. 11.

⁴³⁶ Видети: Драгиша Витошевић: „*Српски њреїлед* Љубомира Недића“, *Књижевна историја*, год. IX, бр. 36, 1977, стр. 773.

⁴³⁷ Љубомир Недић: *Српски њреїлед*, 1895, бр. 1, стр. 1.

програмске чланке које је Недић постављао увек на уводно место часописа,⁴³⁸ док је *Гласник* на почетку увек доносио прозно књижевно дело. Драгиша Витошевић наводи мноштво сличности ових часописа и њихових програма (неговање критике, потреба културе, строга мерила, мисија...) и указује да је главни разлог неуспеха Недићевог часописа то што је он, ипак, био усамљенички покушај, дело једног човека.⁴³⁹

Иза *Гласника* је стајала група оснивача и тиме је његова почетна позиција била боља у односу на Недићев *Српски иреџед*. Група оснивача је најпре објавила проглас о намерама за покретање књижевног часописа. Њихов проглас написан је на Светог Саву очигледно са симболичном намером и објављен у многим књижевним часописима. Оглас се појављује у мостарској *Зори*,⁴⁴⁰ затим у *Бранковом колу*, а *Лейојис Мајице српске* доноси уредничку белешку о појави новог књижевног часописа. Проглас је био присутан и у оквиру првог броја *Гласника*, на његовим корицама. Оснивачи *Гласника* су акценат прогласа поставили на одређивање циља часописа и његове сфере деловања и најавили су да ће пажња часописа бити усмерена на књижевна и уметничка питања и да се поље деловања неће ограничавати на оквире Краљевине Србије, већ на све српске земље. Тиме се *Гласник* представља као средство националне, а касније и државне културне политике. Атанасије Шола је сведочио да се мостарска *Зора* намерно повукла пред *Гласником* како не би сметала часопису из државног и културног центра српства који је пред собом имао и задатак успостављања јачих културних веза између делова српског народа који су били одвојени државним границама. Проглас оснивача је, говорећи о књижевним питањима, пажњу усмерио и ка преводној књижевности. Поред очекиване најаве сарадње са најзначајнијим српским ствараоцима, оснивачи *Гласника* су већ у прогласу нагласили значај преводне књижевности која ће се „пресађивати“ како би давањем образаца помогла

⁴³⁸ Низ уводних чланака је прекинут само у другом броју, због постављања некролога Љубомиру Ненадовићу на прво место, а трајао је до седмог броја. У последња три броја *Српског иреџеда* Недић није донео уводни чланак.

⁴³⁹ Видети: Драгиша Витошевић: „Српски иреџед Љубомира Недића“, *Књижевна историја*, год. IX, бр. 36, 1977, стр. 793–794.

⁴⁴⁰ Мостарска *Зора* је на неки начин премостила празнину између Недићевог часописа *Српски иреџед* и *Српског књижевног гласника* јер се појавила 1896. године, а престала је да излази 1901. године, да би, према сведочењу Атанасија Шоле, отворила простор за престонички, дакле, централни национални књижевни часопис.

српској књижевности. Поред уметничких прилога, најављују се и научни радови, затим прегледи за које се обећава не само опширност навођења, већ и доношење оцена.

Програм *Српској књижевној гласника*

Позиција програмског текста *Српској књижевној гласника* била је увек у првом плану проучавалаца *Гласника*. Често је истицано да *Гласник* није поставио на ударно место свој проглас,⁴⁴¹ своје критичарско или теоријско *вјерују* јер је у првом броју *Гласника* уводно место препуштено Матавуљевој приповеци *Повареша*, док је Поповићев програмски текст, објављен у првом и у другом броју *Гласника* под насловом *Књижевни листови* постављен после уводног, књижевног дела. У овом тексту Поповић је изнео своје ставове о природи и функцији књижевних часописа,⁴⁴² са тежиштем на образлагању схватања о најбољој употреби књижевних часописа, и прецизирању начела за њихово уређивање, те је недвосмислено представљао програм часописа.

Поповићева темељна идеја о функцији књижевних часописа почива на положају који су они задобили у друштву. Часописи су успели да се прилагоде новом добу и лакше проналазе свој пут до највећег и најширег слоја публике, за разлику од књиге која се налази у кризи. Поповићева мисао у овом чланку ниједног тренутка није обележена конзервативним жаљењем или

⁴⁴¹ Драгиша Витошевић је у својој монографији о *Гласнику* наглашавао чињеницу да на уводном месту првог броја часописа није постављен програмски чланак, него је он постављен након књижевних прилога, посредно, ненаглашено. Видети: Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 52.

И Слободанка Пековић је истицала непостојање уводне речи у часопису: „Часопис који није у уводној речи уредника или уредништва одредио своје погледе и ставове, ипак је, готово као из сенке, снажно деловао на националну културу“ (Слободанка Пековић: „Сенка/е Драгише Витошевића“, у: „Зборник у част Драгише Витошевића“, пр. Марко Недић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005, стр. 45).

⁴⁴² Поповић је ретко употребљавао термин часопис, на то указује Драгиша Витошевић прецизирајући да је овај други термин ушао касније у употребу. Видети: Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 51.

ламентирањем над ситуацијом⁴⁴³ у којој се налази књига и читалачка публика, већ у развоју и неумитном прогресу проналази могућност да постојећи поредак искористи за циљеве које сматра вредним. Поповић је књижевне часописе уочио као одлично оруђе за остваривање утицаја на најширу публику. Подсетимо ли се његовог теоријског списа *О васијијању књижевної укуса* из Недићевог *Српској иреїледа*, и предговора *Анџолоији новије српске лирике* јасно нам се указује усклађеност и трајност идеје са просветитељском основом у себи.⁴⁴⁴ Усмерење према практичном деловању повлачи са собом прихватање и коришћење нових облика књижевне комуникације у сврхе утицаја на широку публику: „Треба разумети све што има згоднога и модернога у овом новом облику у коме се јавља књижевност, и само се радовати што смо у повременим списима добили ново средство за исте циљеве којима је доскора служила само књига“ (I, 4).⁴⁴⁵ Предност часописа Поповић је видео у разноврсности грађе коју садрже, али и у њеној пробраности, којом се читаоцима штеди време за бирање књига. Истицање уложеног труда у стварање часописа имало је сврху вишу од практичне, оличене у рекламном привлачењу публике преко истицања да часописи штеде труд читаоцу: „Претплатнику књижевнога листа долазе на ноге и писац и критичар и књиџар“ (I, 5), а она је почивала на одабиру и

⁴⁴³ О кризи књиге и појави књижевних часописа – видети: Слободанка Пековић: „Модел часописа на почетку века“, у: „Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)“, ур. Слободанка Пековић, Весна Матовић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1992, стр. 9–11.

⁴⁴⁴ Драгиша Витошевић је одавно констатовао везу Поповићевог огледа о укусу са просветитељским тежњама: „Запажајући, као и Недић `велику неписменост која је тако честа у нашој књижевности`, Поповић иде трагом доситејевског учења од Европе и `ситно просветитељског рада`“ (Драгиша Витошевић: „Српски иреїлед Љубомира Недића“, *Књижевна историја*, год. IX, бр. 36, 1977, стр. 780).

Исто тако у књизи о *Гласнику* закључује о усмерености часописа: „Програм СКГ био је, као што је у почетку напоменуто, поред свих више но стогодишњих промена и преображаја нашег друштва и културе, у основи програм старог оца Доситеја: `на ползу народа`. На ползу нашег књижества и отечества“ (Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 160).

Затим, Слободанка Пековић наводи да је мисија часописа била просветитељска, образовна, али и цивилизаторска. Видети: Слободанка Пековић: „Регионално и универзално у СКГ“, *Књижевности*, бр. 7/8/9, 2002, стр. 603.

⁴⁴⁵ Важно је приметити измену коју је Поповић извршио 1914. године када је своје огледе окупио и објавио у књизи. Верзија текста из *Гласника* је одлучнија и одсечнија: „Много тачније од њих мисле они, којих, хвала Богу, има такође доста, и сваким даном све више, који, схватајући све што има згоднога и модернога у овом новом облику у коме се јавља књижевност, сматрају да су повремени списи ново и моћно средство за циљеве којима је доскоора служила само књига“ (СКГ, I, бр. 1, стр. 24). Новија верзија рада из Поповићевог књиге „Огледи“ је уздржанија и опрезнија.

усмеравању публике на проверене вредности које ће усавршавати и васпитавати књижевни укус шире публике. Имајући у виду васпитну корист за књижевни укус публике, Поповић је прихватио облик и формат књижевних часописа иако му је била ближа идеја о потреби постојања искључиво научних часописа, окренутих темама науке о књижевности које је називао прегледним часописима. Разлог прихватања компромисног облика часописа пронаћи ћемо и у свести о ограничењима које је поставила стварност и у конкретној позицији српске културне средине. Часописи су морали да садрже и књижевна дела, а не само критичке и чланке о књижевним питањима јер напосто књижевне публике у српском народу оног времена није било у довољном броју. Због тога је Поповић планирао да *Гласником* унесе новину у облик наших књижевних часописа тако што ће га, колико је могуће, приближити идеалу *ирегледној*, односно научног часописа. Он је поменуо намеру да се у часопис унесе рубрика *Прегледа часописа и новина* карактеристична за научне часописе чиме би се прелазни, мешовити облик часописа који постоји у српској културној средини још мало померио у правцу научног часописа, али напослетку је био приморан да прихвати компромисни вид, те је *Гласник* задобио облик научног часописа у којем има места и за књижевна дела. На тај начин Поповић је успео да помири своју идеју и потребе публике према којој је часопис био усмерен. Интересантно је приметити један од Поповићевих аргумената којим је давао предност *ирегледном* типу часописа у односу на онај који доноси творачку књижевност. Наиме, Поповић је сматрао да је тешко изводљиво постојање слободне и непристрасне критике у књижевном часопису који доноси прилоге из књижевне уметности и практично је признао да у случајевима извесне фамилијарности која се неминовно појављује у сарадњи, објективност и непристрасност суда немају места.

Први задатак књижевних часописа Поповић је врло јасно одредио (у тексту из *Гласника* 1901. године) као праћење развоја књижевности, уметности и науке са циљем да читаоци буду у току са дешавањима у њиховом добу: „Књижевни листови, на првом месту, имају, да прате развој књижевности, науке (кад и њу узму у обим својих прегледа), уметности, речју један велики део културнога живота свога доба, у његовом непрестаном току, устопице.

Читаоци Књижевнога листа треба да су непрекидно у течају онога што њихово доба зна и мисли, или дознаје и измишља. То је први задатак књижевних листова.⁴⁴⁶ У преправљеном облику текста из *Олѣга* 1914. године, Поповић је проширио писање о типовима књижевних часописа и рубрикама које у њима постоје, али тиме је изгубио на прецизности навођења првог задатка часописа. У новом облику програмског текста назиремо да је Поповићева намера била да преко навођења садржаја рубрика у часописима представи њихов задатак: да објављују књижевна дела и да прате развој књижевности, уметности и науке. Међутим, други задатак књижевних часописа Поповић је, иако је у постојећем оквиру текста збуњујуће, прецизније навео: „Није мање познат други задатак књижевних листова, да *критички* прате књижевне догађаје и, доследно, *утичу* на њих. Они нису само регистратори књижевних догађаја, они још треба да буду, према својој моћи, и њихови регулатори“ (I, 6). Први задатак који Поповић поставља пред књижеве часописе је директно везан за уређивачку политику, рад уредника и сарадника, док је други задатак везан за схватање функције књижевне критике. Поповић је подвукао значај критике и књижевних часописа и поређењем са улогом историје књижевности која своје проучавање никада не намењује садашњици и не може на њу ни да утиче. Такође, нагласио је и везу између појаве новина и часописа и настанка књижевне критике повезујући их у нераскидиво јединство. „Књижевна критика (је) не само најважнија дужност књижевних листова, но и дужност преимућствено њихова“ (I, 11). Сагласно свом еволуционистичком погледу на развој књижевности, Поповић је био у потпуности сигуран да се развој књижевности неминовно одвија у правцу усавршавања, са повременим застрањивањима и странпутицама на које се поново надовезују периоди развитка. Једина разлика односи се на време потребно за исправљање и враћање на пут развоја. Исто уверење Поповић је применио на схватање историјског и политичког развитка народа. „Са вођама или без њих, или и против њих, народи, по нагону, и благодарећи делању просечног разума и стеченом искуству, иду унапред, исправљајући гредом своје погрешке. Исто тако, књижевности се по дужности оријентишу добрим циљевима“ (I, 7). Задатак критике, али и добре политике,

⁴⁴⁶ Богдан Поповић: „Књижени листови“, *Српски књижевни гласник*, I, бр. 1, 1901, стр. 25.

будући да су постављене у поређење књижевност и историја, јесте да убрза напредовање ка бољем тако што ће спречавати скретање, странпутице и минимализовати лутање које је иначе неминовно у развоју и књижевности, али и бивствовању народа у свету. Јасно је да наглашени еволуционистички оптимизам има своју функцију везану за политичке околности око настанка *Гласника* и опредељености његових оснивача да се супротставе погубној политици Александра Обреновића, али, у исто време, он сведочи о континуитету Поповићевих темељних ставова, формираних на самом почетку његовог бављења проучавањем књижевности. Непроменљивост тих ставова постаће још очигледнија када се они упореде са ставовима из каснијих радова.

Суочен са контрадикторношћу изнетих ставова, с једне стране, да се књижевност константно развија без обзира на странпутице које само односе део времена, али не могу да у потпуности зауставе пут развоја, а, са друге стране, да публика не може сама да се избори са лошим утицајима, Поповић је посегао за дистикцијом старих и младих књижевности. Поповић је настојао да појача своју аргументацију о потреби надгледања и усмеравања књижевности од стране критике преко наглашавања опасности којој су много више изложене младе књижевности. Наиме, тврдећи да старије књижевности својим искуством лакше превазиђу странпутице у развоју јер имају добре навике које на крају преваладају, он указује на незавидан положај младих књижевности, које такве навике немају и чија публика је беспомоћна у односу на публику које имају старије књижевности. Тиме он поставља основе за тврдњу да је књижевна критика нужен регулатор књижевног развоја, нарочито у младим књижевностима. Ове ставове Поповић је додатно аргументовао статистичким подацима из англосаксонских књижевности о читаности и популарности романа. Поповић је указао на појаву доминације романа као књижевне врсте у модерној књижевности, али и на присуство огромног броја књижевних производа најниже врсте као особине књижевне продукције новијег времена. Међу покретачима *Гласника* је била присутна свест о наличју европске културе, али су они настојали да преузму несумњиве вредности из западних култура, о томе је писао Драгиша Витошевић: „Оснивачи и уредници нашег *Српској књижевној гласника* били су свесни и оних других, тамнијих

европских страна, па тако и кича (већ у првом броју, на пример, Богдан Поповић говори и о поплави лоших романа у Енглеској и Америци), али они су очи упирали ка тој светлој, `вечној` Европи.⁴⁴⁷

Образлажући начин на који књижевна критика може извршавати поверени јој задатак васпитања укуса публике, Поповић је, врло детаљно, представио механизам њеног деловања. Књижевна критика најпре мора да публици обрати пажњу на главне естетске особине књижевног дела, а детаљном и стручном анализом књижевних лепота ће утицати на развијање књижевног укуса публике и помоћи јој да схвати вредност уметничког дела. Тиме ће читаоце оспособити да се сами суоче са књижевним делом, а, у исто време ће утицати на њихов књижевни укус: „...Указујући на мане рђавих дела, и на врлине добрих, критика помаже суду и изоштрава критичке способности читалаца, отвара им очи, чини те могу да опазе оно што иначе сами не би опазили“ (I, 11).

Представљањем практичне функције књижевне критике, Поповић је износио и поставке своје критичке методе коју ће детаљно образложити у теоријском тексту тек девет година касније, такође у *Гласнику*. У овом раном облику изнетих ставова препознајемо и непобитну везу са Поповићевим претходником и професором, Љубомиром Недићем. Образлажући аналитички метод за проучавање књижевности и обраћање пажње на најситније појединсти књижевног дела, Поповић је захтевао од критике откривање дејства књижевних ефеката и објективно сагледавање процеса рецепције што је био пут на који је Недић само начелно указивао. Поповићево схватање позиције теорије књижевности изнето у програму *Гласника*, такође се поклапа са Недићевим ставовима јер теорију види као део критике. „(Књижевна дела) могу се, као збир на састојке, расточити на њихове делове, на њихове поједине и све ситније особине; које, обратно, као сабирни збир, састављају целокупни утисак. Књижевна теорија која то чини, један је део књижевне критике; она је једна од њених најважнијих грана; другим речима, књижевна теорија спада у нарочиту дужност књижевне критике“ (I, 10).

⁴⁴⁷ Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 11.

Богдан Поповић је програмски текст проширио у књизи својих огледа из 1914. године. Интересантно је да приређивач првог тома Поповићевих *Сабраних дела* не региструје ту чињеницу.⁴⁴⁸ Допунски део текста био је везан за прецизирање дејства критике на књижевност, те Поповић показује усмереност књижевне критике најпре ка књижевним делима, затим ка књижевној публици и, на крају, и ка писцима. Свестан односа између књижевности и науке о књижевности у коме је апсолутно преимућство на страни књижевности, коју критика прати, Богдан Поповић износи своје ставове са доста опреза. „То би био најделикатнији део њенога посла, кога ће она бити достојна само тако ако ништа не пропусти да се и сама подигне на своју највећу висину“ (I, 10). Поповић, иако задржава извесну малену могућност за другачије решење („*Несумњиво* је да уметничке новине долазе увек (или скоро увек) од уметника, и да према томе, по нужности, критика може често не бити спремна да их одмах разуме“ (I, 15)), констатује да новине у уметност уносе сами ствараоци, а последица тога је често присутна неспремност критике за разумевање развојног процеса у уметности. Очигледно је да Поповић не жели да преиспитује питање односа књижевности и науке која је проучава, те преимућство једне у односу на другу, јер је то старо и неспорно питање, али жели да истакне могућности књижевне критике у правцу побољшања квалитета књижевности. Због тога је он крајње повољно и потпуно позитивно представљао утицај књижевне критике на развој књижевности преко указивања ствараоцима на њихове неискоришћене потенцијале, односно, на добре особине које поседују, а недовољно их користе или их уопште не користе. Поповићево гледиште називамо потпуно позитивним јер је очигледно намерно избегао да помене негативну страну утицаја на писце, односно могућност да критика мора да уочи њихове мане, недостатке књижевних дела, те да им сугерише како да исправе грешке које чине, а не само, како је Поповић најавио, да указује на могућност унапређења постојећег стања. Управо ће својом критиком Шантићеве поезије Поповић, у потпуности, илустровати своју идеју утицаја критике на ствараоце, а она није била само окренута позитивном и надградњи. Међутим, у изношењу програма *Гласника* Поповић је наглашавао

⁴⁴⁸ Видети: Богдан Поповић: „Огледи из књижевности и уметности“, Издање С. Б. Цвијановића, Београд, 1914; друго издање, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1927; и: I, 505.

само оне особине критичког деловања које су мало или нимало спорне, а стављао на страну и умањивао значај најспорнијих особина да би нагласио корист коју и писци и читаоци могу имати од критике. На страну је због тога ставио одређивање естетске вредности књижевног дела, пошто је та функција књижевне критике увек била најоспораванија. Поповићево представљање функције критике почивало је практично на тростепеној одбрани критике. Он је најпре набројао врсте критичких текстова и намерно изоставио аксиолошку функцију критике из сваке групе коју помиње.

Поповић је разликовао три типа критике и, набрајајући их, као задатак првог облика критике поставио је тумачење књижевних дела и посредовање између писаца и публике. Поповић је ову врсту критике потпуно ослободио обавезе оцењивања вредности књижевног дела: „Та критика, као што је више пута лепо речено, уопште не `оцењује`, још мање суди `у судском смислу те речи`; она је `егзегеза`, тумачење, `извлачење из књижевног дела свега што у њему има“ (I, 13). Другом врстом критике он је сматрао текућу критику, са задатком да обавештава публику о појави нових дела, док је трећу врсту критичких текстова, као и Недић пре њега, сматрао делом уметности и, у исто време, извором грађе за естетику као научну дисциплину. У одбрани позиција књижевне критике Поповић је рђаве критичаре оптужио за свеколике критичке грехе, а „добру“ критику је бранио тврдњом да непогрешивост није својствена ниједној људској делатности и продубљивао је ту тезу испитивањем могућности за грешке у критици. Он је направио преглед промашених критичких судова самих писаца и то великих стваралаца, и грешке препознао као много крупније од оних које су правили критичари. Поповић је навео и примере грешака писаца у оцени развоја књижевности и појаве новина, све у намери да покаже како непогрешивост не постоји ни са стране оних који новине уносе у књижевност. Да би указао на тежину задатка који стоји пред критичарем и нагласио све тешкоће достизања непристрасности и објективности, Поповић истиче разлику која постоји између стваралаца и критичара: „Писац може бити једностран, критичар не сме: од њега се тражи да разуме сваког писца: и примитивца и класичара, и декадента, и романописца, и драматичара, и лиричара, и хумориста, и моралиста, и да сваком ода правду“ (I,

14). Констатујући тежину критичарског задатка условљеног праћењем развоја у књижевности, Поповић је у програм *Гласника* унео и ставове о природи развоја у књижевности и објашњењу неминовности процеса који условљава сукобљавање различитих књижевних генерација, такозваних спорова старих и младих у којима је и сам учествовао у међуратном периоду. Поповићево објашњење је почивало на еволуционистичком схватању смењивања периода развоја и периода деволуције. На основу таквог погледа Поповић је тврдио да је развој књижевности често скопчан са кварењем и нарушавањем поретка, најчешће „везан са стварним опадањем моралности, дисциплине, и вештине“ (I, 16), за којим жале припадници старије генерације који су у поседу знања о претходно достигнутом нивоу развоја, док млађа генерација нема ни могућност да жали, пошто нема ни знања ни свести о ономе што је изгубљено. Ове Поповићеве реченице показују константност његових ставова на основу којих се сукобио са делом авангардне генерације током двадесетих година, али и јасну свест о немогућности спречавања развојног тока књижевности.

Тек на самом завршетку изношења ставова о функцији књижевне критике у програму *Гласника*, Поповић је поменуо и мање пријатну тему користи коју књижевност може имати од критике која указује на мане и недостатке. Тежиште критичког погледа Поповић је поставио на искреност истичући да су заваривање или ласкање из квази-патриотских разлога посебно погубни у младим књижевностима и да је таква врста самообмане, у ствари, шовинистички поступак, а не патриотски. Проблемом двострукости мерила и ублажавању судова о делима српске књижевности бавио се и Недић пре Поповића, истичући потребу за универзалним естетским мерилем, а пре Недића и Светислав Вуловић је 1880. године у чланку *Уметничка ѝријовейка у најновијој српској књижевној*⁴⁴⁹ истицао потребу јасног критичког указивања на недостатке и мане у књижевности и начине да се они превазиђу.

Као најкрупнији недостатак српске књижевности Поповић је означио недовољну културу стваралаца, а о потребној основи за књижевно стварање

⁴⁴⁹ „Права литерарна критика треба с једне стране да тера незване с литерарних грана, с друге стране да позванима истину у очи каже“ („Студије и критике Светислава Вуловића“, пр. Радмило Димитријевић, Матица српска, Институт за књижевности и уметност, Нови Сад, Београд, 1979, стр. 32).

писао је у свом огледу о васпитању књижевног укуса 1895. године. Интересантно је поменути и Недићева схватање о потреби за широком књижевном културом писаца јер је текст *Српски њисци* у којем покреће ово питање⁴⁵⁰ и представља недостатак културе као највећу сметњу напретку књижевности, објављен у *Српском њреледу* у шестом броју, након Поповићевог огледа о укусу (објављен у првом, другом и трећем броју). У преклапању и сагласју књижевнотеоријских ставова догодило се да је млађи критичар неколико пута претекао старијег. Говорећи о култури стваралаца, Поповић је у програмском тексту *Књижевни листови* похвалио Матавуља као човека са јачом књижевном културом и показао свој практични став поставивши његову приповетку *Повареша* на чело првог броја *Гласника*. Истоветно инсистирање на поседовању знања и што веће културе, константно је било присутно у читавом Поповићевом опусу и неодступање од тог става је, у највећој мери, и разлог за многе сукобе у које је, у току своје дуге каријере, улазио, и у науци о књижевности, али и на Универзитету. У програму часописа ово инсистирање директно је повезано са изношењем задатака књижевних часописа и то, на првом месту, задатка који се тиче доношења примера из страних књижевности.

Да би подробно образложио идеју о угледању на западне књижевности, Поповић је најпре објашњавао да процес стицања културе у човековом животу почива на усвајању образаца. На овом месту Поповићево писање врло је блиско ставовима о предодређености човека да учи подражавањем које Аристотел наводи у *Поетици*, али Поповић нити користи исте термине, нити помиње његово дело. „Васпитни је утицај образаца, дакле, неоспоран; они дају образовање и спрему, они богате машту, они помажу способности, они могу да даду и подстрек стварању“ (I, 23). Значај угледања на стране књижевности, првенствено француску и енглеску, Поповић је видео не само као књижевни проблем, али политичку и било коју другу изванкњижевну димензију овог питања, он није помињао. Узимање образаца је, на првом месту, видео као начин да се, без огромног губитка времена, српска књижевност приближи степену развоја великих књижевности. Поповић је јасно показао разлику у

⁴⁵⁰ Видети. Драгиша Витошевић: „Српски њрелед Љубомира Недића“, *Књижевна историја*, год. IX, бр. 36, 1977, стр. 775.

односу великих књижевности, са богатом традицијом, и малих, недовољно развијених књижевности као што је српска. Писци који припадају великим европским књижевностима обрасце, односно традицију, имају унутар сопствене националне књижевности и не морају да посежу за туђим узорима, али писци у малим књижевностима немају друге могућности него да траже узор изван сопствених књижевности. У рационализацији овог захтева Поповић је посезао и за економским објашњавањем по коме је другачији начин развоја, односно прелажење пута који су велике књижевности одавно прешле, потпуно неисплатив, и због тога угледање на развијеније културе није имало алтернативу. Додатни аргументи за рационализацију потребе преузимања образаца везани су за избегавање још већег задоцњења у развоју, али и узалудног расипања енергије у покушаје независног достизања нивоа развоја у ситуацији која дозвољава преузимање готових образаца. Свестан могућности да се окретање западним књижевностима може лако окарактерисати као капитулација националне културе, Поповић, поред претходно разоткривеног шовинистичког настојања за некритичким похвалама свега из сопствене књижевности, посвећује велику пажњу уверавању публике да је све изнесено усмерено првенствено на јачање српске књижевности. „Што год се ради, ради се и треба да се ради само зато да се однегује самостална производња, књижевност и уметност на *националној* основи“ (I, 26). Угледање на стране књижевности Поповић је образлагао као извесну пречицу којом ће српска књижевност убрзати свој развој и као позајмицу која ће подићи укупни ниво српске књижевности, без штете по националну културу: „Стога се не треба бојати да те позајмице о којима је горе реч могу бити штетне по националну производњу. За оригиналне духове, за духове који имају сами нешто своје да кажу, неће никад бити опасности да ће их туђи обрасци начинити туђинима“ (I, 26). Слободанка Пековић примећује да се таква, на први поглед несагласна, идеја истовременог приближавања европским начелима и чување националне основе налази и код других, већих народа. „Ако се погледа европски контекст, онда се исто несагласје налази и у француској и у немачкој књижевности. С

једне стране постоји идеја заједничке велике и просвећене Европе, а са друге, агресивних интереса Културбунда, књига за народ и сл.⁴⁵¹

Практични кораци нужни за бржи развитак српске књижевности били су, према Поповићевом виђењу, везани за превођење, нарочито оних сегмената књижевности који недостају српској књижевности. Књижевни часописи на том месту имају важан задатак. Поповић њима намењује улогу преношења образаца из великих књижевности у српску књижевност, али они морају доносити праве вредности страних књижевности, затим подстицати преводну књижевност, али најважније у свом том делању јесте опрез и потреба за стално присутном контролом критике. Књижевним часописима Поповић је поверио контролну улогу у превођењу, односно, сматрао је да ће они утицати на избор дела која се преводе и водити бригу о коректности превода. У таквом захтеву, практично гледано, препознајемо идеју да се брига о превођењу дела са страних језика повери уредништву часописа који ће преводе објављивати према плану и са свешћу о циљу којем служе. Поповић је, потпуно у складу са својим теоријским ставовима о књижевном укусу, сматрао да је потребно преводити само најбоља дела страних књижевности којима ће се укус публике усавршавати, а на тај начин ће се остварити и идеја о пресађивању образаца у српску књижевност. Превођење, наравно, није била нова тема у српској књижевности, па ни утицај страних књижевности, али Поповић је, у програму *Гласника*,⁴⁵² прецизно и детаљно разрадио питање вредности и прецизности превода, постављено још у првим огледима *Једна Моретцова комедија*, и *Савремени роман и Шилхајен*. Питање превођења Поповић је, након првих огледа, поменуо и 1895. године у критици књиге Радована Кошутића указујући на погрешке у превођењу са француског заслужне за много крупније грешке у закључивању, као и 1896. године када је у приказу Диминог романа *Три*

⁴⁵¹ Слободанка Пековић: „Регионално и универзално у СКГ“, *Књижевности*, бр. 7/8/9, 2002, стр. 602.

⁴⁵² Интересантно је придодати још једну сличност између Недића и Поповића везану за ставове о преводима. Наиме, скоро истовремено, Љубомир Недић је у часопису *Зора*, пишући о преводној књижевности у оквирима српске књижевности (*Српска преводна књижевности*), изнео став да су главна питања – избор превода и њихов квалитет: „Једино по чему изгледа да би могло бити речи, то је, о томе шта треба преводити, и старати се да оно што се преведе буде преведено како треба“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига I, приредили: Владимир Ћоровић и Боровоје Недић, „Народна просвета“, Београд, 1929, стр. 301). Недићев текст објављен је у *Зори* у првом броју 1901. године, а Поповићев програм у првом броју *Српској књижевној гласника* – 1. 2. 1901. године.

мускеџара изнео похвале преводиоцу на тачности и гпкности језика, обиму речника и разноврсности фразеологије. Став о потреби прецизног превођења Поповић је заступао читавог живота и приметно је истоветно интересовање за превођење и у позним радовима, попут огледа *Сјорна месџа у љреводима*, посвећеног могућим преводима једне реченице или *Две речи Леги Мајбејшове* који се бави анализом значења две чувене речи из Шекспировог *Мајбејша*.

Поповићево проширивање разматрања преводилаштва у програму *Гласника* почивало је на питању улоге књижевних часописа: „Они (часописи) треба (...) да подстичу преводну књижевност, да утичу на избор дела која се преводе, да мотре на верност самих превода, да расправљају питања из вештине превођења...” (I, 27). Основна тежња постављена у основу била је везана за увођење реда и подизање квалитета књижевном раду, са основним кретањем ка циљу – достизању нивоа страних књижевности. Завршетак часописне верзије текста то и наглашава: „Радећи тако, књижевни листови ће (...) нашој књижевности помоћи да постепено уђе у светску књижевност, у коју по даровитости својих писаца заслужује да уђе, али из које по несавршеној спреми њиховој данас изостаје.”⁴⁵³ Поповић није показивао своју супротстављеност сувише исхитреним новинама у књижевности у тексту из *Гласника* 1901. године, већ је заступао уравнотеженост и полагање од онога што је потребно српској књижевној публици. „Потребно је, затим, и нарочито потребно, да се ти преводи почну доносити, не више без плана и циља, из свију извора, мутних и бистрих, по свима мерилима, тачним и нетачним, зналачким и снобовским, престарелим и хипермодерним, но са строгим планом и јасним циљем, смишљено, по утврђеном начелу, и свесно правих потреба нашега света и наше књижевности.”⁴⁵⁴ Та реченица је нешто измењена у верзији из *Огледа* 1914. године и гласи: „Потребно је, затим, и нарочито, да се ти преводи почну доносити, не више без плана и циља, по мерилима непровереним, нетачним, снобовским, хипермодерним, но с планом и јасним циљем, по утврђеном начелу, и са свешћу о правим потребама нашега света и наше књижевности“ (I, 27). Очигледно је да се, у међувремену, појавила потреба за усмеравањем супротстављања у одређеном правцу, те се више не помиње зналачко и

⁴⁵³ Богдан Поповић: „Књижевни листови“, *Српски књижевни гласник*, I, бр. 2, 1901, стр. 122.

⁴⁵⁴ Исто, стр. 119.

престарело, већ само снобовско и хипермодерно. Поповић је у времену непосредно пред избијање Великог рата, изменио свој текст и усмерио га против оне струје са чијим деловањем се није слагао. А поменуто неслагање није било везано само за питање књижевног укуса, него и за помало и политичко питање смера и правца из којег долазе утицаји на књижевност. Много детаљније и јасније ће та намера бити испољена у време Нове серије *Гласника*. Вратимо ли се још једном делу Љубомира Недића, видећемо да је он у одговору на питања уредништва листа *Зора* из 1899. године о утицају страних књижевности написао да се такав утицај осећа и да та чињеница по себи не представља ништа лоше или погубно по српску књижевност, али да постоји потреба извесне опрезности у преузимању свих тенденција из западних књижевности у исто време са тежњом да се убрза развој српске књижевности јер се промене не одвијају природно, већ усиљено и пребрзо. „Осећа се (утицај страних књижевности); и у идејама, и у укусу. И није никакво зло што тога утицаја има: по томе, Српска Књижевност може напредовати и може сачувати национални карактер, који она треба да носи. Не ваља само што се пресађују и идеје које још нису за нас (или ми нисмо за њих) и што се мисли да нам се одмах треба угледати на оно што је последња реч књижевности на Западу. – И тамо је књижевност напредовала поступно и природно развијајући се, а тако само може она и у нас напредовати, – што ће пролазити кроз све оне мене кроз које је и сама пролазила, само бржим кораком. Још нисмо честито изашли ни из романтике (...), а већ смо прихватили и натурализам, и претргли га, и стигли до символизма. То, – још једанпут велим, не ваља.“⁴⁵⁵ Богдан Поповић је у практичном деловању у часопису полазио од претпоставке другачије од Недићеве. Он није сматрао да треба оставити довољно времена свакој стилској тенденцији да се развија поступно, већ је подржавао носиоце новина у књижевности (Ћурчин, Милићевић, Црњански, Петровић и др.) и уметности уопште, тражећи, истина, теоријско образложење њихових поступака. Богдан Поповић нам се тако указује и као стални ослонац носиоцима развоја у српској уметности, као и сам *Српски књижевни гласник*.

⁴⁵⁵ Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига I, пр. Владимир Ћоровић и Боривоје Недић, „Народна просвета“, Београд, 1929, стр. 282.

Богдан Поповић је најчешће оцењиван као конзервативни, реакционарни критичар, неспреман да прихвати промене у књижевности, а слика која нам се указује кроз једну идеју изнесену у програму *Гласника* нема никакве додирне тачке са таквим оценама. Разматрајући питање одабира најбољих дела, Поповић је изнео и једну радикално новаторску замисао, својствену више нашем времену у коме се сажимање поставља као процес од виталног значаја и у коме целина уметничког дела уступа место фрагменту, него почетку двадесетог века. Идеја коју Поповић бојажљиво помиње и коју сам назива потпуно јеретичком, везана је за флексибилно схватање границе књижевних дела. Вођен практичним разлозима, уверен у просветитељску мисију⁴⁵⁶ књижевних часописа, Поповић помишља да се у тежњи за изношењем само најбољих уметничких дела најширој публици иде и дотле да се бирају најуспелији одломци књижевних дела. Таква тежња за антологичарским приступом и бирањем заиста највреднијих књижевних дела биће основа за *Антиологију новије српске лирике* у којој ће имати блиставу примену, али уз поштовање интегритета књижевних дела. Додатна Поповићева мисао о могућности избегавања празнина, односно, начина да се попуне празнине између најуспелијих фрагмената књижевног дела, предвиђала је уношење извода или кратке анализе, и својом сувишном практичношћу послужила је само као одлична основа за пародирање Станиславу Винаверу који ју је искористио да пародира и Поповићев критички метод.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Дужност књижевне публике Поповић је видео у подршци коју ће она указати часописима преко новчаног прилога. Ово директно обраћање публици представља и последњу Поповићеву измену текста у верзији из књиге огледа и необично је што није било објављено у часопису. Поповић указује на неизоставност овог, посве материјалног чина, јер књижевни листови без те подршке немају могућност опстанка. Наглашавајући поново извесно кашњење у развоју српске културе која се у двадесетом веку бави темама које су у западним културама заокружене два века раније, он показује, још једном, начелно просветитељско усмерење.

⁴⁵⁷ Видети: Станислав Винавер: „Нова пантологија пеленгирике“, „Мисао“, Београд, 1922, и на мрежи: http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/svinaver-pantologija_c.html#_Toc534272454

Програм Нове серије *Српскої књижевної іласника*

Нова серија часописа након Првог светског рата је, за разлику од старе, започела уводним уредничким чланком. Други програм *Гласника* састоји се из два дела од којих је први, под насловом *Чиїаоцима Нове серије Српскої књижевної іласника* објављен као увод првог броја и, у име одбора потписали су га уредници Поповић и Јовановић. Други део програма је написао Поповић и он је под насловом *Књижевна и уметничка іолиїика Гласникова* објављен у трећем броју Нове серије. О важности обнове часописа сведочи и симболични поступак поновног активирања првог уредника часописа, Богдана Поповића.⁴⁵⁸ У уредничком послу овога пута му је помагао Слободан Јовановић, његов сарадник још из времена Недићевог *Српскої іреїлега*. Међутим, њихова уредничка улога је замишљена као привремена и њена једина сврха је била да пружи залог поновном покретању часописа. Милан Грол се осврће на овај период на *Гласникову* годишњицу 1931. године и наводи да је већ 1. 1. 1921. године за уредника постављен Војислав Јовановић, а Поповић и Јовановић су постали директори часописа, а уредили су, због стицаја околности још једну књигу *Гласника* 1921. године, да би од 1922. уредништво преузео Светислав Петровић.⁴⁵⁹

Улога Богдана Поповића у покретању Нове серије *СКГ* је била много већа од поновног прихватања уредничког вођства часописа. Најпре, имамо сведочење Милоша Црњанског да се, након рата, чекао Поповићев повратак из Лондона да би се кренуло са обновом часописа: „Овде само толико, да смо дуго и жељно очекивали повратак Богдана Поповића, који је био у Паризу и Лондону, а до чијег повратка нису хтели да крену ни *Српски Књижевни Гласник*.“⁴⁶⁰ Потребно је овде навести да је Богдан Поповић био придодат

⁴⁵⁸ О планирању обнове часописа и припремним састанцима сачуване су белешке Јована Јовановића. Видети: Љубомир Петровић: „Улога и функционисање *Српскої књижевної іласника* у српском и југословенском друштву 1901–1941. године“, *Архив*, год. II, бр. 2, 2001, стр. 120.

⁴⁵⁹ Милан Грол: „Тридесетогодишњица *Српскої књижевної іласника*“, *Српски књижевни іласник*, НС, књ. XXXII, бр. 1, 1931, стр. 3.

⁴⁶⁰ Милош Црњански: „Послератна књижевност“, *Лейіоїис Маїице српске*, СШ, књ. 320, св. 2, јун 1929, стр. 347.

српском посланству у Лондону током Првог светског рата да би помогао раду на уједињењу са Хрватима и Словенцима, односно преговарању са њиховим представницима у Југословенском одбору уз посредовање енглеског историчара и, тек након почетка рата, заговорника распада Аустроугарске, Роберта Ситона Вотсона и историчара и новинара Хенрија Стида. Поповићеви извештаји које је слао председнику владе Николи Пашићу показују његове увиде у природу преговарача друге стране као и пристрасности Енглеза који су према Србији и Србима увек гајили негативне предрасуде. Непосредан повод за телеграм Пашићу био је корак против српског посланика у Лондону који су учинили Ситон Вотсон и Сид, те Поповић почиње писање о њима: „Ситон Вотсон и Сид су много више за Хрвате, но за Србе. Друго, они желе да апсолутно заповедају посланику, на што им не даје право ни њихов положај ни њихова увиђавност. У последње време то опажају и Хрвати. Треће, у распри између Одбора за помоћ Србима и посланства они су били безобзирни, дизали су оптужбе против посланика без доказа, и не пристају на многе молбе моје и мога брата да ствар претходно испитају. С обзиром на наш тежак положај морамо их штедети, али ствари тако стоје као што кажем.“⁴⁶¹ У другом телеграму Пашићу, Поповић наглашава да су Хрвати шовинисти (не верујемо ни да је заборавио nerede који су у Загребу избили 1902. године после Стојановићевог текста *Срби и Хрвати*⁴⁶² објављеног у *Гласнику*): „Хрвати су осетљиви и шовинисти али разумни људи и с умешношћу и с дужим разговорима споразум се постепено постизава.“⁴⁶³ Све ове податке смо навели да бисмо јасније сагледали једну околност око обнове часописа која се тиче промене његовог имена.

Исидора Секулић је, у тексту писаном поводом *Гласникове* четрдесетогодишњице 1941. године у *Полијници*, описала прву послератну седницу Управног одбора *Српскої књижевної гласника* на којој се, као важна тема, поставило питање имена часописа. Она је пажљиво описала мук који

⁴⁶¹ Према: Андрија Лаиновић: „Богдан Поповић и Гастон Гравије“, *ПКЖИФ*, књ. ХЛI, св. 1/2, 1975, стр. 111.

⁴⁶² Никола Стојановић: „Срби и Хрвати“, *Српски књижевни гласник*, књ. VI, св. 7, 1902, стр. 1049–1059.

⁴⁶³ Према: Љубинка Трговчевић: „Научници Србије и стварање југословенске државе 1914–1920“, Народна књига, Српска књижевна задруга, Београд, 1986, стр. 166.

прати изношење предлога да се, у складу са променом имена државе, владе, парламента, промени и име часописа, те сведочила о свом унутрашњем неслагању са таквом идејом које не помиње на седници указујући да је једина жена у управном одбору, и да нико други не проговара. Мучну и непријатну тишину прекинуо је глас, за који Исидора Секулић не наводи чији је био, који одбацује помисао мењања имена часописа и износи уверење да ће врата часописа бити отворена и припадницима друга два народа државне заједнице и без измене имена. „Господо! нека остане на корицама све како је било? А садржина, јамчимо сви који смо овде, и за *Гласник* и за друге културне установе, отвориће капије широм и Хрватима и Словенцима, часно и срдечно ћемо их дочекати и штампати и сад, и после, ма шта се десило, *ма шћиа се десило!*“⁴⁶⁴ Тај глас смо склони да вежемо за Богдана Поповића јер, на првом месту, као аргумент се појављује његова брига за одржање континуитета часописа осведочена у инсистирању на истоветном графичком изгледу, те опрезност у тако крупним одлукама каква је промена имена часописа, изгледа недвосмислена. На другом месту, Исидора Секулић је, описујући у тексту реакције чланова Управног одбора, помињала нервозно ћутање Јовановића, Ћоровића, Продановића, Грола и Чајкановића, док нема речи о Поповићевој реакцији зато што, сматрамо, он говори. И коначно, приметан је извесни скептицизам у речима на крају обраћања *ма шћиа се десило*, а видели смо да Поповић није на уједињење⁴⁶⁵ гледао очима безусловног оптимисте, већ је, будући директно укључен у преговоре, имао већа и дубља знања о догађајима око склапања нове државне заједнице, а она су, извесно, захтевала опрезност.

Поповићево инсистирање на континуитету изазивало је осуду савременика, чак и оних са којима је, као са Миланом Ћурчином, веома дуго сарађивао. Ћурчин је, отишавши у Загреб да би објављивао часопис *Нова Европа*, који је, не само именом, био копија часописа Роберта Ситона Вотсона, писао о обнови *Гласника* и његовој истоветној графичкој опреми: „Стари

⁴⁶⁴ Исидора Секулић: „Српски књижевни гласник напунио је четрдесет година“, *Полишика*, год. XXXVIII, бр. 11733, (1. 2. 1941), стр. 7.

⁴⁶⁵ Петар Пијановић пишући о доприносу браће Поповић југословенској идеји, наводи да је Богдан Поповић допринео позицији те идеје код Срба иако је „био обазрив и `старо сумњало`“ (Петар Пијановић: „Српски културни круг“, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2012, стр. 257).

знанац и пријатељ се поново појавио у истој опреми, али чак је задржано у натпису – и после свега што се десило – оно Српски, иако – ако нам се добро чини – ситнијим словима; ми држимо, да га је требало сасвим изоставити, и да је у тој јединој тачки требало одступити од традиције, ради ствари.⁴⁶⁶ Ђурчин се варао не само у стратешком промишљању развоја догађаја, него и када је поставио питање величине слова јер су била потпуно иста као и у предратној серији. Ђурчин није одступио од свог антисрпског става ни 1929. године када је свима било јасно да државна заједница нема сигурну будућност, а кривац се тражио само на једној, српској страни: „Суха је штета, на пример, за нашу народну ствар, да *Српски Књижевни Гласник*, који је – пре Рата, под вођством Богдана Поповића и Јована Скерлића, – носио високо југословенску заставу, данас, у својој *новој серији* (под разним вођама и без вође), лута идејно по магли, допуштајући да се у Југославији мисли и верује, да србијански и београдски интелектуалци нагињу великосрпској идеологији.⁴⁶⁷ На исти начин су и други износили идеје да *Гласник* треба да се жртвује за југословенску ствар како не би био сувише локалан и традиционалан.⁴⁶⁸ Међутим, у 1920. години Поповићево деловање на поновном покретању часописа директно је ослоњена на традицију самог Гласника. Црњански помиње да је Поповић, по повратку учинио све да часопис буде непромењеног изгледа. Он се постарао да пронађе предратни папир и иста штампарска слова каква су била пре рата, те нам је потпуно јасно да је обнова часописа почивала на неизмењеним основама *Гласника*.

Прогласом обновљеног *Гласника* традиција часописа постављена је за основу Нове серије, али ослањање на предратна остварења, није затворило врата новом времену. Измењене прилике након Великог рата ипак су налагале додатно образложење будућег развоја часописа, те је проглас обећавао отворена врата најмлађима. „У *књижевности* и *уметности*, млађи нараштај

⁴⁶⁶ Милан Ђурчин: „Српски књижевни гласник“, *Нова Европа*, књ. I, бр. 1, 1920, стр. 58.

⁴⁶⁷ Милан Ђурчин: „О Богдану Поповићу“, *Нова Европа*, књ. XIX, бр. 9, 1929, стр. 250–254.

⁴⁶⁸ Милан Рајић 1930. године пише како *Гласник*, иако је окупио све старе и скоро све нове писце, није успео да буде тумач и вођ времена: „Остао је и даље локалан, узан, чисто *српски*, остао је да чува традицију, као да нису толики вихори прешли преко наших глава.“ Рајићева замерка се везује за недостатак ентузијазма за југословенску књижевност, он чак пише да је име часописа требало променити у *Југословенски књижевни гласник*. Видети: Милан Рајић: „Наши књижевни листови“, *Живот и рад*, год. III, књ. V, св. 29, 1930, стр. 323.

може рачунати на *Српски књижевни гласник* као на свој часопис, исто као и они који су га покренули“ (I, 353). Поповић је, након овог почетног наговештаја, додатно прецизирао начине за прилагођавање *Гласниковој* програма новом времену у трећој свесци Нове серије. Иако су разлике између књижевних генерација постојале и у у предратном времену, Поповић је рат окривио за стварање јаза између старих и младих. Он ни у тексту који треба да има помирљиви тон не одустаје од истицања разлике између генерација на штету младих јер најпре примећује да је рат оставио више последица на њима, а затим је и кривицу за сукоб између генерација пребацио на младе иако се ограђивао да не жели да именује кривца за почетак непријатељстава између нараштаја. „Једино би се могло рећи, да је елемент нереда увек онај који долази са распаљеним осећањима, са страшћу, и без скромности – особинама које су, кад нису изазване, увек знаци интелектуалне недисциплине, примитивности и дивљине“ (I, 355). Но, и поред извесне пристрасности, којој корене налазимо у Поповићевим начелним и непроменљивим ставовима о потреби образовања, сталног усавршавања и поседовања високог нивоа културе, књижевни програм Нове серије *Гласника* заиста почива на позиву за сарадњу. Поповићева критичарска опрезност експлицитно се појављује у тексту: „И кад се човеку чини да ствар зна потпуно, кад се, после дугог искуства и савесног проматрања, уверио скоро поуздано да има право, опет му и у том случају и правда и опрезност саветују да `чује и другу страну`. Можда противник има неку добру мисао коју ни сам не уме да изрази, или коју, ако је уметник, још није умео јасно да изрази у својим делима. Тада треба изазивати његове исповести, тражити од њега објашњења за оно што нам код њега изгледа неразумљиво“ (I, 355). Корак учињен према младима имао је основе и у ранијим текстовима, а већ смо помињали предавања која је Поповић за време рата држао у Енглеској и позиве упућене уметницима да започну са писањем критичких текстова будући да су најбољи znalци технике стварања којом се служе. Иста основа је коришћена и у позиву књижевницима да образложе новине за које се залажу у уметности, а она се своди на питање вештине и технике стварања, као и могућности за рационално сагледавање стварања.

Поповићева тежња да се часопис обнови на потпуно истим, неизмењеним основама је довела, најпре, до сумње у могућност сарадње код најмлађих стваралаца, али је до сарадње ипак дошло, и то заслугом самог Поповића. Милош Црњански је сведочио да се „Група уметника“ најпре држала по страни и није учествовала у првим бројевима Нове серије све док Поповић није лично дошао да их позове на сарадњу.⁴⁶⁹ „Факт је да је иницијатива за сарадњу `младих` потекла од стране Богдана Поповића, који је својим познатим, шармантним, начином, започео те преговоре у `Москви` и водио их са С. Миличићем и са мном. Последица тих преговора, којима не придајем значаја ради напих личности већ ради књижевнога момента, била је директна понуда уваженог уредника *Гласниковој* да сарађујемо и да објавимо и објаснимо наше књижевне намере, гледишта, идеје. И. Андрић, у Риму, био је поштеђен ове интересантне понуде. Винавера, из нашег друштва, уредник апсолутно није желео при том експерименту.“⁴⁷⁰ Интересантан је одабир лексике Црњанског јер позив на сарадњу назива преговорима као да су у питању, не књижевне генерације са различитим схватањима, већ сукобљене стране у рату. Директна последица тих преговора било је објављивање поетичких текстова Миличића (*Један извод који би могао да буде њројрам*) у трећој свесци и Црњанског (*Објашњење „Суматре“*) у четвртој свесци Нове серије *Гласника*. Миличићева приповетка *Смрт оца* објављена је већ у другом броју Нове серије у којој је и Царев оглед *Подјрејани симболизам*, а песме Црњанског су објављене у истој свесци као и *Објашњење...* Црњански је Поповићев позив на сарадњу коментарисао у берлинским новинама „*Berliner Tageblatt*“ 6. 7. 1928. године као давање потпуне слободе: „Водећа личност српског књижевног живота, академик Богдан Поповић, у свом деловању сличан Крочеу (...) отворио је `новима` капије *Српској књижевној гласника* и дозволио им да жаре и пале.“⁴⁷¹ Али, касније је своју сарадњу са *Гласником* видео и као компромис на који се одлучио због односа према културним

⁴⁶⁹ Видети: Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966, стр. 213.

⁴⁷⁰ Милош Црњански: „Послератна књижевност“, *Лейпциг Матице српске*, СШ, књ. 320, св. 3, јун 1929, стр. 357.

⁴⁷¹ Милош Црњански: „Есеји и чланци“, књига I, приредио Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом – L'Age d'Homme, Београд, 1999, стр. 641.

светињама свог народа који му је усађен васпитањем у детињству: „За мене одраслог и школованог у Темишвару, скоро верским заносом за све што је наше, *Књижевни Гласник* био је нека врста културне светиње, коју је требало чувати. Никакви `футуризми` нису могли да ми тај осећај `синовске љубави` пригуше у срцу; и, ма колико да сам мислио друкчије, писао друкчије него што се мислило и писало у том евангелију наше књижевности, био сам, свесно, спреман на један компромис напора при књижевном раду, са уредништвом *С. К. Гласника*, а већ ни сањао нисам да ми се, при томе, може што десити што би могло да ме разочара. Ту и сличне сентименталности, у мојој књижевној каријери, због којих се сад и те како кајем, лако ми је протумачити и оправдати. То је био исти онај укореењени осећај дужности према нашим `светињама` који су ми усадили у детињству...“⁴⁷² Несумњиво је код обе стране била присутна свест о потреби компромиса или избора мање радикалног деловања у сарадњи. Поповић није сматрао погодним за сарадњу оне авангардисте који су били екстремнијих схватања,⁴⁷³ мада у искључивању Винавера из понуде има и личне нетрпељивости. Но, и поред свега, потпуно су неприхватљива тумачења позива *Гласниково* уредника која су дали најпре Велибор Глигорић, а касније Драган Јеремић и Фрањо Грчевић. Глигорић је још 1926. године писао да је „Црњански, позван и верујући у гостопримство, налетео на његове мреже са својом `Суматром`, цела модерна на љубазан начин исмејана“,⁴⁷⁴ наравно без аргумената или објашњења.⁴⁷⁵ Јеремић је окарактерисао позив на сарадњу као Поповићев покушај да подјарми младу генерацију не дајући било какав аргумент за свој став: „Он је покушао да те нове изданке српске књижевности окује корицама Нове серије *Српско*

⁴⁷² Милош Црњански: „Послератна књижевност“, *Летопис Мајице српске*, СШ, књ. 320, св. 2, јун 1929, стр. 357.

⁴⁷³ Гојко Тешић наглашава да Поповић бира одмереније међу младим ствараоцима: „осећајући да се у уметности дешавају промене, као сведок времена, уредник престижног књижевног *Гласника*, покушава да старом `јату` привуче умереније, промишљеније авангардисте“ (Гојко Тешић: „Српска књижевна авангарда (књижевноисторијски контекст (1902–1934))“, *Службени гласник*, Београд, 2009, стр. 60–61).

⁴⁷⁴ Велибор Глигорић: „Критике“, Београд, 1926, стр. 22.

⁴⁷⁵ Текст у листу *Правда* под насловом „Једна лекција г. Богдана Поповића најмлађим у књижевности“ потпуно занемарује Поповићев сусрет са младима из 1920. године и сарадњу у *Гласнику* и тврди да је тек 1929. године „дошло први пут до контакта и до разговора између г. Богдана Поповића и наших младих књижевника...“ (Раде Драинац: „Дела“, IV том, пр. Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 531).

књижевної гласника, покренуте после Првог светског рата, и у томе је успео, али делимично и само привремено.⁴⁷⁶ Јеремић ни не наводи због чега сматра да је Поповић само привремено успео да приволи умереније авангардисте на сарадњу када имамо пример Црњанског који у *Гласнику* објављује *Сеобе* 1927. и 1928. године. Једнако неаргументовано и необразложено, и Фрањо Грчевић нешто касније долази до сличног закључка. Можемо једино претпоставити да сва три проучаваоца полазе од Поповићевог супротстављања радикалнијим авангардистима које је уследило од марта 1921. године. Грчевић је ишао толико далеко у неаргументовано претпостављање да је написао за Поповића да је опортунистички⁴⁷⁷ заузео неутрално гледиште да би потом извео закључак да је позив на сарадњу био лажан и само део борбе против младих: „На другој страни испоставило се да је концилијантни став Б. Поповића и његових истомишљеника мало ратно лукавство, и да би савез и пријатељство с њима били једнаки ропству.“⁴⁷⁸ Но, оно што остаје необјашњено јесте чињеница да је Поповић не само објавио програм младих који је почивао на доследном одвајању од традиције, него је наставио да објављује дела младих, а *Гласник* их је објављивао и за време других уредника. Стога се ниједног тренутка не можемо сложити са изнетим оценама да је сарадња у *СКГ* за младе имала да буде нека врста ропства. Први доказ наше тврдње је *Објашњење 'Сумаїре'* Милоша Црњанског које је Поповић објавио. Први део *Објашњења* је писан као књижевни програм читавог младог нараштаја, а други део текста је лирски запис о настанку песме *Сумаїра*, односно о њеном историјско-биографском контексту. Иако песму није анализирао нити објашњавао, без обзира на наслов, Црњански је, изношењем књижевног програма, показао, с једне стране спремност на сарадњу, а са друге стране, поседовање властитих теоријских ставова. Вида Голубовић је у тексту *Богдан Поповић и авангарда* указала на спремност обе стране на компромис и сарадњу у *Српском књижевном гласнику*, истичући да је Поповић прихватио да штампа песме *Сумаїра* и *Спење*

⁴⁷⁶ Драган М. Јеремић: „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: „Огледи и чланци из књижевности“, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд, 1963, стр. 31.

⁴⁷⁷ Видети: Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 132.

⁴⁷⁸ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 133.

Милоша Црњанског, али је захтевао рационално објашњење за публику. Црњански је пристао на компромис и написао *Објашњење 'Суматре'*, али он „на месту где би требало да објасни своју песму, пише уметнички организовани текст, врсту лирске прозе у којој доминира нејасна и магловита поетска шифра 'Суматра'“. ⁴⁷⁹ Црњански, у ствари, пристаје на компромис само у наслову свог манифеста те не можемо рећи да је било у питању било какво ропство међу корицама *Гласника*. Морамо додати да је Црњанском *Објашњење 'Суматре'* донело потпуно одобравање од стране Богдана Поповића кога је овај текст пријатно изненадио јер је он младима највише замерао на необразованости и одсуству вештине што је често било удружено са снобовском, неоснованом уображеношћу. Црњански је записао: „Имам податке да је књижевним начином тог објашњења послератних тенденција песничких (које, разуме се, нема већег значаја од ма какве песме, прича, есеја итд.) уредник *С. К. Гласника* био пријатно изненађен. У смислу истинског признања.“ ⁴⁸⁰ Због тога је важно поменути да је међу младима Поповић и те како правио разлике управо на основу књижевних, односно књижевнотеоријских ставова и највише је поштовао оне који су доказали своју високу књижевну културу.

Богдан Поповић је, постављајући основу за сарадњу са најмлађима, у програмском тексту практично поновио оно што је за време рата већ изрекао у тексту о Мештровићу, да је прека потреба да се уметници баве критиком како би објаснили своје ставове јер они најбоље познају технику коју користе. И у тексту програма нове серије Поповић признаје, као и у првом програму *Гласника* ⁴⁸¹ 1901. године, да књижевност иде испред књижевне критике. „Отуда, кад нам се учини да неки нови уметнички облик није леп, или чак да вређа, или нам се учини да је неразумљив, онда се: 1) треба сетити да уметници, и кад лутају по магли, иду увек испред нас; и треба 2) отићи уметницима, у њихову радионицу, и молити их да нам објасне шта својим

⁴⁷⁹ Вида Голубовић: „Богдан Поповић и авангарда“, *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик*, XXXIII, бр. 1, 1985, стр. 200.

⁴⁸⁰ Милош Црњански: „Послератна књижевност“, *Летопис Мајнице српске*, СШ, књ. 320, св. 3, јун 1929, стр. 358.

⁴⁸¹ „Критика, дакле која је позвана да `суди` о новим делима, мораће понекад да суди о стварима које још није разумела“ (I, 15).

делима хоће да кажу“ (I, 356). Програм Нове серије *Гласника* он је завршио најавом текстова који ће бити штампани и поновљеним образложењем да је боље замолити песнике да саопште циљеве којима теже јер критичару њихови радови могу бити неразумљиви. Одбацивање предрасуда и извесно одобравање могу се, такође, назрети у Поповићевим речима да млади којима се обратио припадају реду врло љубазних људи иако околина за њих претпоставља да су књижевни анархисти. „Они су ми дали тражене прилоге, прилоге који су испали пуни духа, бујне живости, и занимљивих погледа“ (I, 357). Ови редови представљају додатну аргументацију Поповићевог одобравања артикулисаног и рационалног заступања уметничких гледишта. Програмом *Гласникове* нове серије Поповић најављује „слободну, широку и куртоазну дискусију“ о начелним питањима уметности коју започињу текстови са стране „старих“ Марка Цара, а са стране „младих“ Миличића и Црњанског. Полемика која започиње тада на страницама *Гласника* није имала дуго непрекидни ток, али се обнављала и каснијих година. Поповић је оваквим поступком практично показао свест о потреби слободног развоја књижевности јер није спречавао уношење иновација у њу, као што се често тврди, а, у исто време, још једном је потврдио континуитет својих теоријских основа. Још у критици о Костићевој комедији *Горгана* из 1899. године, Поповић је писао о потреби присуства свести о утицају старости код критичара јер време и те како утиче на поимање лепог и књижевни укус. „И као што логичар зна да после извеснога доба старости понеки пут ни *добре* памети не могу више да приме тачне али сасвим *нове* мисли (...), тако и књижевни оцењивач треба да зна да су после десет година извесни предмети мање лепи за њега, не стога што му је укус сад бољи или гори, но стога што је за десет година прошло много воде испод мостова“ (I, 57). Приликом покретања Нове серије *Гласника* Поповић је позивом младим ствараоцима показао да је све време био свестан те чињенице.

Уреднички рад Богдана Поповића

Могућност сагледавања Поповићевих заслуга као уредника *Гласника* почива на јасном издвајању одређених области часописа значајних за српску књижевност и указивању на конкретне одлуке уредника. На првом месту се природно налази указивање на значај Поповићевог рада у часопису за развитак српске књижевности. Уредников допринос најпре ћемо видети у одабиру сарадника, вредности њихових дела, пажњи која се посвећује књижевном подмлатку, односно писцима почетницима и откривању талената. Подједнако ће бити важна улога коју је Поповић наменио преводима или књижевној критици јер све три области у *Гласнику* су биле директно усмерене на деловање у корист развоја српске књижевности. Затим, потребно је поменути и област уметничке критике на чијем стварању и проширивању значаја је Поповић инсистирао, не само због подизања укупног културног нивоа, већ и због тога што је често довођена у везу са књижевном критиком. Остале области којима се часопис бавио, принуђени смо да оставимо по страни. Оне такође носе део вредности коју је часопис задобио, али нису директно повезане с књижевношћу, те су због тога, за нас, у другом плану (прилози из других научних дисциплина: филозофије, географије, политичких наука, културне историје, етнографије...). Велику важност има и ширина погледа коју је, као уредник, Поповић поставио за основу рада у часопису. Милан Грол је, у сећањима на свог професора, истакао Поповићеву непристрасност као уредника још у предратној серији *Гласника*, наводећи пример објављивања похвалних чланака својих ђака о Ибзену кога он није нимало ценио.⁴⁸² На исти начин је поступао и у новој серији *Гласника* не ступајући никада са уредничког места у полемику.

⁴⁸² Видети: Милан Грол: „Из предратне Србије“, Београд, 1939, стр. 35.

Српска књижевност

Полазећи од наведених програмских начела уредника и прве и друге серије *Гласника*, утврдићемо колико је часопис заиста пратио постављени план, односно какав је био уреднички рад Богдана Поповића. Једна од његових кључних намера, да високо подигнутим естетичким мерилом доноси строги одабир књижевних дела у часопису, у највећој мери је испуњена. У првој серији, поред Матавуља, чијом приповетком започиње *Гласник* налазе се дела многих великих српских писаца. У *Гласнику* првих година његовог излажења објављују своја дела: Симо Матавуљ, Јован Дучић, Алекса Шантић, Радоје Домановић, Бора Станковић, Светозар Ђоровић, Стеван Сремац (1901); затим, Милан Ђурчин, Милан Ракић, Иво Ћипико (од 1902. године); Петар Кочић, Сима Пандуровић, Владислав Петковић Дис, Вељко Милићевић (од 1903. године); и најмлађи Светислав Стефановић, Милутин Ускоковић (од 1904. године). Поменућемо само још неке од сарадника *Гласника* који су почели да објављују у годинама када Поповић није више био уредник часописа. Године 1905. уредничко место су делили Павле Поповић и Јован Скерлић (Вељко Петровић објављује од 1905. године), а од 1907. године уредник је Јован Скерлић (Станислав Винавер почиње сарадњу 1909. године, а Јосип Миличић, Милутин Бојић и Исидора Секулић 1910. године, Ранко Младеновић 1912. године).

Од наведених писаца сви млађи (осим нешто старијих Матавуља, Сремца и Станковића) прославили су се управо преко *Гласникових* страница. Многи од њих су своје прве песме објавили у овом часопису (Ђурчин, Ракић, Пандуровић, Дис!). Поповићев уреднички рад на првом месту је био посвећен подизању укупног квалитета књижевних прилога чиме је сам часопис почео да носи карактер елитног, а високо подигнуто естетичко мерило било је основа мита о класичности *Гласника* о којем се често говорило. „Уредништво *Српског књижевног гласника* је појму класичног дало карактер универзалног у смислу естетске и етичке вредности и било им је блиско мишљење да су универзалне вредности вечне и да само класични (универзални) писци пишу за вечност. (...)

Такво схватање универзалног вредносног принципа показало се као средство које је од себе одбијало модерно мишљење о стварању и животу.⁴⁸³ Наша основна намера је да укажемо да *Гласник* није одбацивао модерно мишљење и стварање од себе. Поставимо ли појављивање књижевних дела наведених писаца у временски контекст, видећемо да многе замерке изношене часопису не могу да опстану и да представљају насилно упрошћавање стварних дешавања. *Гласник* успева да у исто време објављује и дела већ познатих и признатих писаца, али и сва дела која уносе кључне новине у српску књижевност. Афирмисани реалистички писци (Матавуљ, Сремац, Ђоровић, Домановић) од самог почетка сарађују у *Гласнику*, а присуство њихових књижевних дела у часопису Горан Максимовић види првенствено мотивисано високим артизмом, а не поетичком иновативношћу. У *Гласнику* се, појављују и млађи, модерни приповедачи (Кочић, Станковић, Типико) који технику прилагођавају ка приказивању процеса који се дешавају у унутрашњости човековог бића и који представљају значајну новину која карактерише модерно приповедање. „Пошто је иновативност поступка, високи артизам и окренутост функционалним облицима изражавања била основни естетски принцип уредништва *Српској књижевној гласника*, прозни прилози српских реалиста рјечито свједоче о поступном преображавању класичног реалистичко-миметичког поступка према модерним импресионистичким и неоромантичарским облицима приповиједања.⁴⁸⁴ *Српски књижевни гласник*, односно директно тадашњи уредник објављује и прве радове најмлађих сарадника прве серије: Вељка Милићевића чије дело карактерише изузетна модерност како у избору тематике, тако и у техници приповедања⁴⁸⁵ и Милутина Ускоковића у коме су „Гласниковци“ видели приповедача савременог градског живота. Павле Поповић је, после Ускоковићеве смрти, са извесном жалошћу констатовао да је Ускоковић „имао да буде приповедач и

⁴⁸³ Слободанка Пековић: „Регионално и универзално у СКГ“, *Књижевности*, бр. 7/8/9, 2002, стр. 603.

⁴⁸⁴ Горан Максимовић: „Српски реалисти и прва серија *Српској књижевној гласника*“, у: „Сто година *Српској књижевној гласника*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Неђић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 145.

⁴⁸⁵ Оцену Милићевићевог *Беспућа* као изразито модерног романа и пример лирско-асоцијативне прозе донео је најпре Јован Деретић („Српски роман 1800–1950“, Нолит, Београд, 1981, стр. 249), а потом га је и Драгиша Витошевић назвао писцем првог српског модерног романа (Вељко Милићевић: „Беспуће“, Нолит, Београд, 1982, стр. 95. и 170).

романописац Београда, варошког живота Србије, нашег друштва какво је данас.⁴⁸⁶

Што се тиче песништва, *Гласник* је у исто време објављивао поезију парнасо-симболиста и ону која ће навестити радикални раскид са таквом традицијом. Поезија Јована Дучића појављује се прве године излажења часописа, а већ друге године, чак и пре појаве Ракићевих песама, *Гласник* доноси песме Милана Ћурчина. Поповић је најпре, објавио Ћурчинов рад о сецесионистичкој сликарској школи у којем је овај износио и опште ставове о уметности, а затим његову поезију која представља претечу авангардне поезије. Али треба имати на уму да су и Дучићеве песме биле новина у српској поезији што ћемо видети ако их посматрамо с тачке гледишта времена у којем су се појавиле. Милан Богдановић је на ту чињеницу указао у тексту писаном поводом двадесет година *Српској књижевној гласнику*. „Не треба заборавити да је Дучићева поезија у то време изгледала не само врло тамна, и смелошћу нових метафора за многе чак нелогична и без смисла, и за конзервативни књижевни дух тога времена она је била права револуција. Међутим, тој `револуцији` *Српски књижевни гласник* дао је најмоћнију санкцију, и натерао време да је прими.⁴⁸⁷ У брошури писаној 1907. године, Душан Николајевић је, између осталог, нападао Богдана Поповића и због свеобухватне подршке Дучићевој поезији у *Гласнику*.⁴⁸⁸ Буран развој српског песништва показује чињеница да су се Ћурчинове песме појавиле у свесци часописа пре првих Ракићевих песама. Ћурчинове прве песме објављене су у петој свесци *Гласникове* пете књиге, а Ракићеве су објављене у наредној, шестој свесци 1902. године. Наредне године, Поповић је објавио у *Гласнику* Пандуровићеве песме (књига VIII, бр. 8) као и прву песму Владислава Петковића Диса (књига IX, бр. 5) под насловом *Идила*. У Поповићеве уредничке заслуге морамо убројати и откриће Дисове поезије, премда је сарадња заиста кратко трајала и након објављивања прве Дисове песме је и окончана. О разлозима немамо довољно података, али Поповићу се заиста може замерати на укључивању и

⁴⁸⁶ Павле Поповић: „Југословенска књижевност“, пр. Ненад Љубинковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999, стр. 96.

⁴⁸⁷ Милан Богдановић: „Стари и нови“, књ. 2, Просвета, Београд, стр. 242.

⁴⁸⁸ Душан С. Николајевић: „Богдан Поповић“ Београд, 1907, стр. 14.

изванкњижевних елемената у заузимање одређеног става према писцима, те није искључено да је такав случај био и са Дисом. Драгиша Витошевић наводи као пример однос Боре Станковића и *СКГ* као веома чудан јер су Станковићева дела (приповетка *Они* (1901) и драма *Кошћана* (1902)) присутна у првим годиштима часописа, а потом их нема све до 1910. године када се у *Гласнику* појављује први чин *Ташане*. Витошевићево тумачење овог разилажења најпре полази од претпоставке да је у питању непремостива разлика у поетичким схватањима између уредништва часописа и његове концепције и аутора, са друге стране. „Са таквим схватањима *Гласниковој* круга не изненађује што ту није било места за Лазу Костића од `старих` и за Дису од `младих`, који су из истих разлога, као `неумерени` и далеки од `здравог разума`, одбачени и осуђени. Чак и Бора Станковић, и ту неизбежно признат за великог писца, није одговорао *Гласниковим* појмовима `доброг стила`, па је у знаку тог односа и његова доста ретка сарадња.“⁴⁸⁹ Витошевић је касније, у књизи о *Гласнику*, разлог пронашао у ванкњижевним питањима, наиме, разилажење *Гласника* и Боре Станковића је последица Станковићеве одлуке да сарадњу започне у режимском часопису *Коло*, директно супротстављеном *Гласнику*.⁴⁹⁰ Очигледно је Богдан Поповић такав поступак схватио и као врсту издаје. Нешто се слично догодило и са Пандуровићем и Дисом. Након броја у којем је Поповић објавио Пандуровићеву песму *У њролазу јуче* и Дисову *Идилу*, у *Гласнику* више није објављена ниједна Дисова песма, а Пандуровићевих песама нема све док Скерлић није 1907. године објавио песму *Ми, њо милосћии божјој, деца овој сћолећа* после које је настављена сарадња која је трајала чак и након Скерлићевог напада на збирку *Посмрћине њочасћии*. Вероватно је удела у одлуци да се прекине сарадња са песницима, имало оснивање часописа *Књижевна недеља* у чијем уредништву је најпре био Пандуровић, а затим и Дис. Напоменимо да је *Књижевна недеља* основана као директна реакција на *Срћски књижевни гласник* и у уводном тексту је подвучена тежња за

⁴⁸⁹ Драгиша Витошевић: „Друга серија *Срћској књижевној гласника* и њен однос према претходној“, *Књижевна историја*, год. XV, бр. 57/58, 1982, стр. 57–58.

⁴⁹⁰ Витошевић објашњава Матошеву примедбу о проскрибовању Веселиновића, Нушића и Станковића тиме што су сва тројица из уредништва непријатељског листа. Видети: Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 108.

независношћу од критике која смета развоју књижевности. „Имали смо и имамо научних, али никада нисмо имали чисто књижевних листова, већ увек неку средину између тога двога, где је сумњива наука сметала неразвијеној књижевности.“⁴⁹¹ У том уводном тексту Пандуровић је изнео и многе алузије, првенствено везане за *Гласник* које су се касније врло често понављале, на првом месту да часописом управља интересна група која пристрасно одређује књижевне вредности: „У књижевности ћемо проповедати потпуну слободу личности (...): мислимо да је то најбоље средство противу књижевних котерија и књижевно привилегованих лица, који, својим аршином мере и таксирају туђу вредност, на основу фалсификованог ауторитета с тајанственим пореклом и сумњивом заслугом, што онемогућавају сваки покрет и утакмицу у нашој књижевности.“⁴⁹² Овим реченицама Пандуровић се супротставио *Гласниковој* критици, а касније се и директно обрачунавао са Поповићевим делом.⁴⁹³

Завршимо ово писање о односима *Гласника* и писаца помињањем сукоба који се прелио у нову серију часописа, а започет је непосредно пред рат. У питању је однос Богдана Поповића и Станислава Винавера. Иако, непосредно излази из нашег оквира постављеног за прву серију *Гласника* (Винавер почиње да сарађује у часопису под уредништвом Јована Скерлића), он се директно надовезује на Поповићев рад на обнови часописа и показује поступке обе стране. Винавер је у *Гласнику* објавио три приче под насловом будуће књиге *Приче које су изгубиле равнојтежу* и две песме (*Дон Кихот* и *Бетховен*) 1909. године и још три приче под насловом *Из земље сунца које сажиге*. Витошевићево тумачење раскида сарадње везано је за обострано увиђање непремостивих разлика: „Свакако, и поред Скерлићеве осведочене наклоности према младим талентима, у које је одмах убројио и Винавера, обе стране морале су убрзано осетити да се њихови путеви разилазе.“⁴⁹⁴ Винавер је директно наступио против Поповићеве *Анџолоије* у часопису *Пијемонџи*, а потом је и пародирао *Панџолоијом новије српске џеленирике*. У *Панџолоији*

⁴⁹¹ Сима Пандуровић: „Наша реч“, *Књижевна недеља*, год. I, бр. 1, 1904, стр. 2

⁴⁹² Исто, стр. 2.

⁴⁹³ Видети: Сима Пандуровић: „Богдан Поповић“, Издавачка књижара браће Каваја, Никшић, 1931.

⁴⁹⁴ Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 275.

Винавер не само да је подвргао механизму пародирања Поповићев антологичарски рад, него и његове теоријске ставове. „Мерила уредникова ова су: / Спис мора бити *написан*, / не сме бити *преписан* / и мора бити *пописан*.“⁴⁹⁵ Очигледно је теоријско неслагање са естетичког плана прешло на лични након ових пародија.

Поставимо ли, за часак, у страну ове несугласице у односу између Поповића као уредника и једне групе књижевника и погледамо ли списак *Гласникових* аутора, ми заиста нећемо видети ниједног значајног ствараоца који недостаје, те тешко можемо тврдити да се, као уредник, Поповић огрешио о неког аутора. Наравно, постајале су извесне недоследности и недостаци, појава некњижевних и личних фактора у односима, али крупнијег неспоразума, односно препознавања нечије вредности нема. То можемо тврдити и када су у питању најрадикалнији примери које можемо наћи, Скерлићеви напади на Пандуровићеву и Дисову поезију. Критике *Једна књижевна зараза* и *Лажни модернизам у српској књижевности* су, несумњиво најжучнији текстови које је *Гласник* објавио у својој историји и они су неретко били полазна основа за доношење укупног суда о часопису који их је донео. Морамо због тога нагласити неколико чињеница. Најпре, да се рад једног уредника не може поистовећивати са радом другог, ма колико они били слични или различити, те, промишљајући о Скерлићевим разлозима и аргументима за оцене Пандуровићеве и Дисове поезије, не можемо их изједначити са Поповићевим ставовима без икакве провере, а исто тако ни свести *Гласник* у целини само на две негативне критике. Основа за тврдњу да се Поповић саглашавао са осудом и нападом на Пандуровићеву и Дисову поезију мора почивати на некаквом доказу. Навођена сагласја⁴⁹⁶ између теоријских ставова Богдана Поповића и Јована Скерлића („Поред свих разлика Поповић и Скерлић су имали и заједничка мишљења: делили су несимпатије према песимизму и ирационализму у књижевности, као и суд о песницима Лази Костићу и Владиславу Петковићу Дису...“⁴⁹⁷) не могу опстати када озбиљно анализирамо

⁴⁹⁵ Станислав Винавер: „Пантологија новије српске пеленгирике“, Напредак, Београд, 1920, стр. 5.

⁴⁹⁶ Ана Ћосић Вукић: „Старе и нове књижевне теме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 85–98.

⁴⁹⁷ Исто, стр. 88.

њихове ставове, јер су Поповић и Скерлић потпуно супротстављених начела, али увек упућени један на другог, увек у сарадњи и због постављених циљева часописа у мирној коегзистенцији. Потврде таквом погледу пружали су њихови савременици. Бранко Лазаревић је нагласио да „ничег заједнички идејног, сем одржања групе, међу њима није било“, те да су они „били два потпуно различита света и један је почињао где се други завршавао.“⁴⁹⁸ Потпуна притајеност начелне непомирљивости и различитости књижевнотеоријских ставова, те приступа проучавању књижевности, присутна је била све време њихове сарадње у *Гласнику* (док је Скерлић био уредник, Поповић је био власник часописа) и само у по једном⁴⁹⁹ случају се показују видљивим на површини. У питању су, са Скерлићеве стране, приказ *Антологије новије српске лирике* 1912. године, а са Поповићеве, текст *Књижевни критичар Јован Скерлић* из 1914. године.⁵⁰⁰ Поповићева анализа Скерлићевог дела написана је одмах по његовој смрти за подлистак мостарских новина *Народ*, али због почетка рата објављена је тек 1920. године у *Гласнику*.⁵⁰¹ Пишући о Скерлићу као књижевном критичару, Поповић је поменуо сопствена неслагања са Скерлићевим оценама. Управо у овом тексту Поповић се оградио од Скерлићеве оцене Дисовог песништва.⁵⁰² Осим на овом месту, Поповић никада није ни поменуо Дису, а камоли да је његовом песништву посветио читав текст.⁵⁰³ Наводећи разговор вођен са Скерлићем након објављивања критике

⁴⁹⁸ Бранко Лазаревић: „Богдан Поповић“ (V, 375–376).

⁴⁹⁹ Истина, Скерлић пише о Дисовој збирци „Утопљене душе“ наводи читаву песму „Идила“ (коју је Поповић објавио као уредник *Гласника*) као пример за уношење баналних и прозаичних осећања и старинског и сиромашног језика. Можемо само да претпоставимо да је то засметало Поповићу, јер доказа немамо. Видети: „Критички радови Јована Скерлића“, пр. Предраг Палавестра, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 455.

⁵⁰⁰ Тврдња да се „ни на један начин нису међусобно супротставили ни сукобили“ (Ана Ћосић Вукић: „Старе и нове књижевне теме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 87) само је делимично тачна јер се они заиста нису сукобили, али имали су супротстављене ставове. Скерлићева критика Поповићеве „Антологије“ то показује, као и Поповићев текст о Скерлићу писан после његове смрти.

⁵⁰¹ Видети: *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. I, бр. 1, стр. 21.

⁵⁰² Случај са Пандуровићевом поезијом другачији је него са Дисовом, јер нам је Поповићев став јасно показан тиме што је унео Пандуровићеве песме у „Антологију“, а и Пандуровић и Скерлић су наставили сарадњу након негативне оцене. Скерлићев напад на Дису био је немилосрднији и потпуно искључив, а познато је да Дисових песама нема у Поповићевој антологији.

⁵⁰³ Миливој Ненин наглашава да је Поповић имао довољно времена да исправи неправду нанету Дису, те да тиме показује да није био спреман да промени свој суд о Дису. Видети: Миливој Ненин: „Дисова изгнанства“, *Летопис Матице српске*, год. 171, књ. 456, св. 3, 1995.

Дисове збирке *Ушойљене душе*, Поповић је, поред назнаке другачијег погледа на Дисову поезију, посведочио и о Скерлићевом поимању књижевне вредности његових песама. Поповићеве реченице: „Кад је написао сличну оцену – уосталом, једну од његових врло лепо написаних оцена, и у основи тачну – о *Песмама* Владислава Петковића Диса, ја сам му, у разговору о њој, поменуо да тај песник – кажем `тај песник` да бих избегао овај сад поменути немогући, неопростиви псевдоним – да тај песник има лепих стихова, меких, и као угашено светлих, боје старога сребра; – Скерлић ми је опет одмах одговорио: `Има!` Кад сам га (...) упитао с оправданом радозналешћу: `Па зашто то нисте рекли у својој оцени?` – он није одговорио ништа, из скромности, из поштења, из деликатности критичарског осећања“,⁵⁰⁴ поред свих ограђивања и труда да се Скерлићев суд не доведе у питање, ипак показују да је у питању грешка, и то грешка на коју му Поповић указује: „Није одговорио ништа зато што је осећао да, *код њаквої критичара као шћо је он*, погрешка, и мала, остаје погрешка.“⁵⁰⁵ Поповић је, очигледно сматрао да је Скерлић претерао у критици Дисове поезије и то зато што је пажњу усмерио само на спорну тачку. Поповићев став је био основа и промене погледа на његово мишљење о Дисовој поезији. Зоран Гавриловић је хвалио Поповићеве речи истичући у *Ушойљеним душама* свечани, искрени тон патње која је „бојила његове стихове карактеристичном угаситом бојом `старог сребра` како их је мајсторски и заувек окарактерисао Богдан Поповић“.⁵⁰⁶ Поповићев исказ о Дисовој поезији условио је и Скерлићев одговор који је показао присутност свести о вредностима Дисове поезије, садржаним у појединим песмама, ако не у целини песништва и тиме показује да је корен Скерлићевог сукоба са Пандуровићевом и Дисовом поезијом везан за схватање функције књижевности, а никако за неразумевање поезије. У прилог томе иде и сведочење Богдана Поповића о томе да су Скерлића омели други узроци у доношењу оцене, те није било у питању неосећање врлина Дисове поезије. Поповић је одбацио и могућност помисли да је Скерлића издала критичарска компетенција. „*Jegan* је такав случај, случај са

⁵⁰⁴ Богдан Поповић: „Књижевни критичар Јован Скерлић“, *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. I, бр. 1, 1920, стр. 40.

⁵⁰⁵ Исто, стр. 40.

⁵⁰⁶ Зоран Гавриловић: „Од Војислава до Диса“, Нолит, Београд, 1958, стр. 150.

поменути *Песмама* Петковићевим, чије врлине, по више пута изреченом мишљењу, Скерлић није осетио. Ми смо баш сад видели да је обратно случај. Њега су омели други узроци, неке особине његове нарави и прилике у којима је он играо своју критичарску улогу, али је његова компетенција и ту остајала нетакнута.⁵⁰⁷ Овде нам се отвара чак и простор за претпоставку да је Скерлићев напад на Диса могао бити јачи и суровији него на Пандуровића управо због препознавања поезије са већом естетском вредношћу, али која се појавила у неодговарајућем историјском тренутку. Имамо ли све ове чињенице на уму, јасно нам се указује да Скерлићеви напади на Пандуровића и Диса нису били грешка, нити су почивали на немогућности критичара да изађе из свог времена и схвати модерна струјања у поезији, већ они почивају на начелном теоријском ставу. Међутим, тај теоријски став није био естетички као што се често тумачи: „Тај трагични дуел Скерлић–Дис значио је (...) прекретницу, на којој се, са једне стране сасвим јасно и брутално показала доктринарна нетрпељивост наше универзитетске естетике и критике...“⁵⁰⁸ него је Скерлићево огрешење о Пандуровића, Диса, и Исидору Секулић нешто касније, директна последица прагматичног схватања функције књижевности. Ни сам Скерлић није крио чињеницу да дела о којима пише не одговарају потребама тренутка⁵⁰⁹ и да је због тога његово писање усмерено против њих. У приказу *Сайуџника* Исидоре Секулић он, наводећи да књигу чита у возу који превози рањенике, поставља питање сврхе и користи од такве књиге у ратном времену. „Коме је 1913. године, – у једној од најсудбоноснијих година целе наше историје, у тренутку када се, откако нас има на свету, највише пролило српске крви, у овом страховитом вртлогу догађаја, – коме сада може бити до неурастеничарских криза, обртања и превртања једног малог ја, и артистичког распоређивања паучине фраза? (...) Ја сам покушао да читам ту књигу у возу, у атмосфери крви и смрти која се свуда осећала. (...) Еготична књига Исидоре

⁵⁰⁷ Видети: Богдан Поповић: „Књижевни критичар Јован Скерлић“, *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. I, бр. 1, стр. 40–41.

⁵⁰⁸ Слободанка Пековић: „Регионално и универзално у СКГ“, *Књижевност*, бр. 7/8/9, 2002, стр. 606.

⁵⁰⁹ Пандуровићева збирка појавила се само три месеца након проглашења анексије Босне од стране Аустроугарске, а Дисова збирка уочи избијања Првог балканског рата.

Секулић дошла је у најнезгоднији час који за њу могао бити.⁵¹⁰ Овим речима Скерлић је недвосмислено указао на несрећни, судбински спој историјског тренутка и појаве књижевног дела.⁵¹¹ Чак се и у Скерлићевој алузији на *Писма из Норвешке* Исидоре Секулић коју је унео у приказ *Песама* Милутина Бојића поново види ванкњижевни критеријум и понављање већ изреченог још у критици Пандуровићевих *Посмртних њочасћи*. Он о другом књижевном делу Исидоре Секулић оштрије суди јер осећа да првим писањем није постигао циљ, те малициозно прави разлику између Бојића који је „јужњак вреле крви далеко од наших `скандинавствујушчих`, којима је лед у срцу, магла у глави, а мртва фраза на уснама.“⁵¹² Скерлић понављањем разлике која постоји између севера и југа Европе указује на потребу удаљавања од културног утицаја Средње Европе, која је поново на терену политике, а не науке о књижевности.

Све што смо навели у вези са најоштријим Скерлићевим текстовима показује да се Поповићеве и Скерлићеве ставови не могу изједначити ни једног тренутка и да њихово начелно неслагање потиче из разлике у схватању функције књижевности. Основна и највећа разлика између ова два великана српске науке о књижевности била је управо у вези са схватањем сврхе књижевности. Поповићев став је био везан за прагматично схватање и естетску функцију књижевности и остао је непромењен током читавог његовог живота и бављења књижевношћу, а са друге стране, Скерлићево схватање функције књижевности потпуно је супротстављено Поповићевом и директно се надовезује на мишљење Светозара Марковића и став да књижевност има конкретне задатке и служи као оруђе којим се може утицати на најшире слојеве народа. Да бисмо били до краја прецизни, морамо поновити и неке Поповићеве теоријске ставове који могу изгледати контрадикторни на први поглед. Наиме, и Поповић је свестан могућности за утицај на читалачку публику преко књижевних дела, али не своди књижевност само на средство за постизање циља, већ, као и Љубомир Недић пре њега, функцију књижевности поима

⁵¹⁰ Јован Скерлић: „Писци и књиге“, књ. 1, пр. Јован Пејчић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 197.

⁵¹¹ Увек се морамо запитати каква би оцена ових дела била у другачијем историјском контексту.

⁵¹² Јован Скерлић: „Милутин Бојић, *Песме*“, *Српски књижевни гласник*, књ. 32, св. 9, 1914, стр. 714.

начелно непрагматично. Он сматра да је функција књижевности примарно естетска, али књижевност може имати и додатне задатке. Недић је дозвољавао могућност уношења у књижевност тенденција узвишеније и непроменљиве природе, какве су патриотизам или етика, док је присуство политичке или социјалне тенденције најоштрије осуђивао због њихове пролазности и променљивости. Богдан Поповић на исти начин допушта постојање и практичних циљева књижевности поред њеног основног задатка да нам пружи уживање у лепоти. „То и јесте, по мом мишљењу, једно од главних својстава лепе књижевности, то развијање васколике и многостране, моралне и естетичке симпатије у људским душама“ (IV, 11). Практични задаци које Поповић види као додатне задатке књижевности ипак су секундарни, јер књижевност може да их изврши само онда када испуњава примарну функцију, естетску. Само вредна, успела књижевна дела могу да усавршавају укус и душу публике.

Поред односа према Дисовом песништву, за целовито сагледавање Поповићевих уредничких заслуга, морамо се још једном осврнути на обнову *Гласника* након Првог светског рата да бисмо нагласили да је Поповић, осим Станиславу Винаверу, са којим је у наглашеном сукобу, другим припадницима младог нараштаја отворио *Гласник* 1920. године. Он је затражио и добио *Објашњење 'Сумаџре'* од Милоша Црњанског, објавио је Миличићев програм, те не можемо начелно тврдити да Поповић и *Гласник* нису били за сарадњу. Поповић је заиста објављивао и текстове друге стране (нпр. Марко Цар: *Подјрејани симболизам*, или Лазаревићеву критику Црњансковог песништва), али то није одступало од већ постојећих обичаја часописа: да доноси потпуно различите ставове и показује највећу могућу ширину. Усмереност ка младим ствараоцима омогућила је *Гласнику* да задржи значајан положај и у времену између два светска рата. Иако заиста није био авангардан попут других часописа тога времена, *Гласник* је објавио најзначајнија књижевна дела епохе, за разлику од других, више авангардних часописа. Поповић у круг *Гласникових* сарадника, поред старих, предратних, уводи најпре Милоша Црњанског, затим Иву Андрића, Растка Петровића, Десанку Максимовић, Станислава Кракова, Драгишу Васића, Тодора Манојловића, а многи су почели да сарађују са *Гласником* када се Поповић повукао са уредничког места. Међутим, неки

обичаји које је он, као уредник, увео још на самом почетку остали су својина и особеност часописа (уредничка ширина, редовност излажења, покретање значајних тема и др.). Посебно симболичан поступак био је везан за празничне бројеве *Гласника*, јер су они доносили на почасном месту узорна књижевна дела. Поповић је у предратној серији *Гласника* постављао узорне Матавуљеве приповетке на челно место часописа, а у новој серији су такву почаст имале приповетке Иве Андрића.

Преводи

Програмом *Гласника* Богдан Поповић је питање превода дела из страних књижевности поставио на веома важно место и наменио им улогу образаца на које српска књижевност треба да се угледа да би повећала своју вредност. Књижевна дела која су превођена у *Гласнику* била су и са запада и са истока Европе, али се, ипак развијена култура којој се тежило, налазила на западу континента и њен доминантан импулс су, свака на свој начин, уз прилагођавање сопственим приликама или не, прихватале све друге европске културе, што се види на примеру превода из руске и грчке књижевности.⁵¹³ Због начелног окретања пажње ка западним европским културама, француској и енглеској, *Гласник* је увек критикован да је сувише западњачки, а Богдан Поповић је на прослави двадесетпетогодишњице часописа, као реакцију на те критике, поновио своје ставове о потреби угледања на развијенију културу због усавршавања сопствене културе и да у томе стране света немају никакве важности. Он је илустровао такву тврдњу претпоставком да би постављане замерке часопису биле истоветне да је у времену покретања часописа развијенија култура била на истоку. Пошто би *Гласник* био окренут на ту страну, нападали би га због источњаштва. Оптужбе за однорођивање српске

⁵¹³ Видети: Јованка Ђорђевић Јовановић: „Неохеленска књижевност у *Српском књижевном гласнику*“, у: „Сто година *Српској књижевној гласника*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 331–339.

књижевности са Поповићевог рада одбацио је чак и аналитичар⁵¹⁴ који није био спреман да му било шта опрости, те је потпуно јасно да оне заиста нису биле засноване. Одредницом **запад** означавањем је угледање и у политичком смислу и термин је директно био везан за западноевропске велике силе Француску и Енглеску, али у симболичком смислу реч **запад** је била везана не само за географски простор већ више за ниво културног, али и развоја у целини, којем теже и ка коме се крећу све земље Европе тадашњег доба, осим оријенталне Отоманске империје (а и она ће се у том правцу усмерити, али са закашњењем). Управо упоређивањем културне политике *Гласника* са историјско-политичким контекстом, откривају нам се основе такве платформе часописа. Поменули смо, говорећи о политичком пореклу и догађајима везаним за оснивање часописа, да је могући германски утицај на српску културу праћен негативним предзнаком, а томе можемо придодати и Поповићев осврт на источњачку културу чији је непосредни репрезент у српском окружењу, наравно, била турска царевина. Утицај запада Поповић је увек истицао (увек у смислу угледања на напреднију културу), али исто тако је увек подвлачио националну основу као једину могућу у уметничком стварању. Говорећи на конференцији југословенских књижевника, Поповић је, истина у нешто ширем контексту, посматрао националну основу: „Ми смо, господе, сви под утицајем западне културе, и то је добро што је тако; али је потребно да смо оно што смо, наиме Словени, и посебице Југословени, ако хоћемо да наша књижевност и наша уметност леже на здравој основи. Биљка може напредовати само док јој је корен у земљи“ (I, 217). Утицај западних култура најочљивији је био преко преводне књижевности.

Богдан Поповић је у свим питањима којима се бавио настојао да постави начелне теоријске ставове, те је тако поступио и поводом превођења. Радови у којима је судио о успелости превода нису били бројни, али су за осветљавање овог питања значајни. У првој серији *Гласника* полемика са Лазом Костићем око превода Шекспировог *Хамлеџа* је показала Поповићеве ставове о

⁵¹⁴ „У ствари све су те оптужбе биле неосноване и служиле су само као параван за одбрану књижевне учмалости и духовног конзервативизма. Јер оријентација на страну књижевност није за Поповића никада значила напуштање националног тла и ропско подражавањем страним писцима“ (Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971. стр. 68).

превођењу, а у новој серији начелне ставове о превођењу показаће Поповићев текст о Савићевом препеву Гетеовог *Фаустиа*. Поповићев напад на Костићев превод Шекспировог *Хамлеџа* био је проузрокован и ванкњижевним разлозима. О њиховој улози у Поповићевој критици сведочанство је оставио Милош Црњански у коментарима *Лирике Иџаке*. Црњански је поменуо Поповићево признање о постојању личног разлога за оштрину критике Костићевог превода, а он је почивао у случајном сусрету у возу: „Поповић ми је, тада, испричао, најзад, зашто је његова критика о преводима Костића била тако негативна. Вели, браћа Поповићи, враћали су се једном, из Новог Сада, а у тај исти вагон ушао је и један крупан, разбарушен човек, из Карловаца. Ушао је у купе браће Поповића. Погледао их је, причао је Богдан Поповић, својим крупним очима лудака, окренуо главу, све до Београда, и није их удостојио ни поздрава. Богдан је онда – причао је он сам – кад је идући пут писао о преводима Костића, решио да `притисне перо`, пишући о Шекспиру Костића. Тог неуљудног човека.“⁵¹⁵ Поповић није порицао намерну оштрину према Костићу. У разговору који је водио са Војином Ракићем говорио је да, правде ради, требало је додати још ствари у прилог Костићу, али то није учинио да не би рушио полемички ефект чланка. „Али како сам ја писао полемички чланак и како сам био јако изазван, није ми се слагало с тоном да те ствари помињем.“⁵¹⁶ Поповићева критика се устремила искључиво на недостатке превода *Хамлеџа* и Костићев превод *Ромеа и Јулије* Поповић није желео да укључи у анализу јер га је сматрао много бољим, а писао је намерно оштру критику. Поповић је сматрао да је изазван⁵¹⁷ зато што је Костић напао *Гласник* након објављивања белешке о појави његовог превода *Хамлеџа*. Међутим, таква мотивација би нам била јако чудна и неуверљива, чак и да немамо сведочења о личној димензији сукоба између двојице великана, јер би веома тешко било објаснити толику закаснелост Поповићеве љутње. Наиме, његов одговор на Костићев полемички текст *Смејена љосла* из 1903. године уследио је тек почетком 1907. године, дакле после више од три године (почетак објављивања Поповићевог

⁵¹⁵ Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966, стр. 198.

⁵¹⁶ Војин Ракић: „Богдан Поповић“, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, Београд, 2004, стр. 78.

⁵¹⁷ Исто, стр. 78.

текста *Шекспир и др Лаза Костић* био је у првом броју 1907. године) што не делује довољно убедљиво ако полазимо од претпоставке да је јако изазван. Светозар Петровић је указао на чињеницу која такође објашњава природу ове полемике. Указујући на хаотичност Поповићевог писања ове критике (писана од наставка до наставка и неуредно компонована, што није било карактеристично за Поповићево писање), Петровић потврђује Поповићеву опредељеност за писање полемичког огледа у којем је главни циљ дати превагу својим аргументима, а не остварити објективну анализу. Посредан доказ представљају и Поповићеве измене текста при поновном штампању огледа. Светозар Петровић је прецизно навео да је Поповић изменио скоро петину текста⁵¹⁸ објављујући оглед поново у књизи 1927. године, дакле много година после Костићеве смрти. Промене у тексту биле су усмерене на уклањање најоштријих места и директних напада на преводиоца, који више није ни био међу живима. Поповић је овим прерађивањем свог огледа показао склоност ка ублажавању изречених судова о Костићевом књижевном раду. Неколико година касније (1934) Поповић је у чланку објављеном у *Полицији* похвалио завршетак Костићеве песме *Сјомен на Руварца* (коју је уврстио у своју *Антологију*) рекавши да његови „стихови врло лепо и мудро кажу...“ (VI, 296). Овакав детаљ из чланка објављеног у дневним новинама је значајан јер сугерише могућност да се у Поповићу појавила идеја о потреби превредновања сопствених оцена о Костићевом делу и наглашавања и његових врлина. Милан Турчин је 1911. године прецизирао да је Поповић критиковао Костићеве преводе, а није дао коначан суд о Костићу. „Мало њих знају да тај коначан суд није баш тако неповољан, и да Богдан Поповић није одобравао кад су и књижевни дечарци, да би се показали достојни својих учитеља, на свеж гроб песников бацали тврде камичке место грудве меке земље.“⁵¹⁹ Поменимо и сведочење Светислава Стефановића из 1922. године које је претходило овим Поповићевим речима. У есеју о Лази Костићу Стефановић је писао о гласинама које је чуо у времену непосредно после Костићеве смрти. „Када је Костић 1910.

⁵¹⁸ Видети: Светозар Петровић: „Шекспир и др Лаза Костић“, *Летопис Мајнице српске*, књ. 437, св. 1, 1986, стр. 54.

⁵¹⁹ Милан Турчин: „Богдан Поповић“, *Српскохрватски алманах за годину 1911*, ур. Милан Турчин, Београд, Загреб, 1911, стр. 166.

умро, говорило се да се г. Богдан Поповић спремао да напише есеј о његовој поезији. Есеј је требао бити тако похвалан, да су пријатељи г. Поповића одговорили од тог посла, да не демантује себе и школу критике која га је ставила себи на чело.⁵²⁰ Чини се да Стефановић намерно потенцира негативност Поповићевих критика о Костићевим делима, али исто тако не помиње уношење песме *Сјомен на Руварца* и два одломка из *Максима Црнојевића у Антилопију новије српске лирике*, јер они представљају признање, истина невелико, али признање Костићевом песништву.

Имајући у виду све околности око настанка Поповићеве критике Костићевог превода *Хамлеја*, као и тон самог текста (Поповић је на неколико места поменуо Костићево „простачко“ понашање и ругање, неискреност, несолидност и недовољну васпитаност!), нашу пажњу ћемо усмерити само на Поповићеве судове о општим питањима превођења. Он је детаљно анализирао Костићев превод тражећи, и налазећи, грешке (Поповић посебно инсистира на Костићевом ослањању на застарели Шлегелов превод *Хамлеја* на немачки), али конкретни случај превођења је био и прилика да се помену захтеви који иначе стоје пред преводиоцем: „Добар превод треба да да три ствари: прво, исти смисао текста: друго, исти осећајни тон текста, и треће, исту мелодију дикције“ (I, 221). Исто тако, расправљајући о облику стиха, Поповић критикује Костићеву тежњу, али не само његову, јер напомиње да је код нас то уврежено мишљење, за чувањем тачног стиха изворника. Поповићев став је на страни смисла и мисли, јер су они важнији и не смеју се жртвовати зарад облика: „Стих треба прилагођавати смислу, а не смисао стиху“ (I, 248). Детаљношћу напада на Костићев превод, Поповић је сигурно допринео развоју преводаштва у *Гласнику* у смислу прецизности и дословности превода, а против сувише смелих и слободних превођења јер је кроз текст поставио јасна правила за превођење, међу којима је на крају текста поновио његова начелна схватања о потреби неговања вештине, знања, књижевног укуса... Такође је поновио да „национално тло“ не сме да буде оно што је заостало, оно што је далеко од културе и што народ одваја од развијене културе. Разматрајући поступке оних који су нападали *Гласник*, позивајући се на националну основу

⁵²⁰ Светислав Стефановић: „Портрети и есеји“, Београд, 1931, стр. 181.

(„наши људи са *националној ила*“),⁵²¹ Поповић је разоткрио њихово лицемерје јер су се заправо увек приклањали новој моди, имитирајући туђе обичаје и потребе. Поповић је нагласио да они „одбацују баш оно једно што треба тражити код старијих и напреднијих од нас, *знање*; – и затим *начин*, то јест *начин рада*, методу, вештину, школу...“ (I, 271). Иако мотивисана личним сукобом са Костићем и сувише искључива, попут Недићевих, Поповићева критика није увек адекватно оцењивана,⁵²² а постављена је на врло прецизну теоријску основу – Костићева грешка је инсистирање на изворном јампском стиху. У томе се са Поповићем слагао чак и Станислав Винавер.

И у Новој серији *Српској књижевној власника* пажња је била посвећена важности превода. Поповић је неке од својих погледа везаних за превођење поново изложио у критици Савићевог превода Гетеовог *Фауста*. Поповић је у овом тексту *Преводи у стиху и слику* (1921) искористио критику овог препева да изнесе своје мишљење о начиним и могућностима која стоје пред преводиоцима. Поново је, на основу једног појединачног примера, указано на неки општи проблем. Савићу је Поповић замерао, као и Костићу, настојање да се спољашњи облик поставља испред смисла. „Треба прво дати прави смисао, затим очувати колико је могуће више од лепоте, затим одржати и спољашњи облик, врсту стиха (кад је могућно), слик и боју слика...“ (I, 372). Поповић је анализом указао на то да је проблем, заправо, лош утицај оне преводилачке школе која настоји да очува облик изворног текста и да томе жртвује значење и смисао дела које преводи. Али, у односу на критику Костићевог превода *Хамлета*, Поповић је имао много више похвалних речи за рад Милана Савића. Промишљајући могућност препевавања, Поповић је прецизирао да се задатак преводиоца скоро изједначава са послом самог ствараоца јер се од њега разликује само према важности измишљања (инвенције), „*све* друге пишчеве особине треба да има и преводилац“ (I, 362). Потом је навео да су за превођење неопходни: знање, зрелост разумевања, књижевни укус и осећање за крупније

⁵²¹ Видети: I, 271.

⁵²² Вујадин Милановић тако погрешно разуме Поповићеву иронију и наводи да се он „обрукао тврдњом да је за превођење Шекспира на српски језик корисније и боље познавати њемачке преводе него енглески језик...“ (Вујадин Милановић: „Спор Лазе Костића и Богдана Поповића око превођења Шекспира“, у: „Преводна књижевност“, ур. Милица Михајловић, Удружење књижевних преводилаца Србије, Београд, 1980, стр. 107).

лепоте, а превођилац све време мора имати и творачку способност за изражавање и наравно, знање страног језика, а посебан део везан је за могућности превођења римованог песништва јер у том случају међу неопходним превођилачким особинама налази се и песнички дар, способност да се песнички осећа и исказује. Због тога је Поповићев став о превођењу римованог песништва био потпуно прецизан: оно се може или преводити без риме, или у прози; или препевавати, није могуће превести га у римовано песништво на другом језику. „Превођилац који у стиху и слику преводи, а не препевава, пропао је“ (I, 362). Поповић, на крају, наводи хијерархију ових могућности у којој је препевавање на последњем месту, а најбоља могућност је само превод у стиху. Овим текстом Поповић је, поред наглашавања могућих начина за превођење, још једном истакао практичну корист коју ће српска књижевност имати од страних дела као најважнији подстицај за даљи рад на приближавању српске књижевности европским књижевностима и у новом, послератном времену.

Поред изречених виђења проблематике превођења, Богдан Поповић је, као први уредник *Гласника*, указивао на потребан пут у представљању страних књижевности, не само личним примером у превођењу, него и улагањем великог труда у контролу и поправљање туђих превода.⁵²³ Поповић се питањем превођења и критиком непрецизности и грешака превођилаца бавио и на самом почетку своје критичарске каријере, тачније у свом другом објављеном раду под насловом *Савремени роман и Шилхајен*,⁵²⁴ а и критику књиге Радована Кошутића *Узроци ирејорођају књижевне кришке* је завршио поразним доказивањем Кошутићеве невештине у превођењу извора и теоријске грађе за књигу. Каснији *Гласникови* уредници наставили су да се баве превођењем (Јован Скерлић, Слободан Јовановић) и тиме су непосредно доприносили значају који је преводна књижевност добијала у часопису. Управо с појавом *Гласника* улога и значај превођења су расли, као и вредност превода, те нас не чуди признавање велике вредности улози *Гласника* у историји српског

⁵²³ Видети: Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 144.

⁵²⁴ Објављен у часопису *Ошацибина*, 1887. године (II, 25–28).

преводиштва.⁵²⁵ Драгиша Витошевић је, наглашавајући заслуге *Српског књижевног гласника* за подстицање и подршку читавој једној генерацији преводаца, наглашавао да су врло значајни аутори као Исидора Секулић и Иво Андрић у *Гласник* ушли најпре као преводиоци.

Избор дела која су се у *Гласнику* преводила био је предмет многих истраживања везаних за појединачне књижевности и резултати су били најразличитији.⁵²⁶ Узимајући у обзир многобројне практичне тешкоће у прибављању превода из великог броја различитих националних књижевности, усмерићемо пажњу само на онај сегмент који је најчешће и најопсежније проучаван, а то су преводи из француске књижевности. Поред чињенице да су сви први уредници *Гласника* француски ђаци и начелне опредељености за француску културу која је, како смо видели, имала и политичку димензију, морамо имати у виду углед који је у европским размерама почетком двадесетог века имала француска култура и у оквиру ње – књижевност.⁵²⁷ Стога не чуди да је највећи број превода био са француског језика, а уз њих су често објављивани, нарочито у првим годинама излажења часописа, и пропратни текстови који су додатно осветљавали и представљали дело које се доноси у преводу или поетичке особине самог писца. Упознавање публике и увођење у француску књижевност присутни су само у првој серији *Гласника*. Опште место проучавалаца јесте да се однос према избору дела за превођење мења и да од традиционалног, заснованог на принципима јасности и логичности се тек у новој послератној серији помера ка модернијим француским песницима, додуше ипак са закашњењем јер су у то време већ били актуелни надреалистички експерименти.⁵²⁸ Поред приметне разлике између модерности

⁵²⁵ Видети: Мирјана Матарих Радованов: „Преводилаштво и *Српски књижевни гласник*“, у: „Преводна књижевност“, ур. Гордана Тодоровић, Удружење књижевних преводаца Србије, Београд, 1980, стр. 25.

⁵²⁶ Видети трећи одељак зборника „Сто година `Српског књижевног гласника`“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.

⁵²⁷ Драгиша Витошевић као један карактеристичан пример наводи додељивање прве Нобелове награде за књижевност Сили Придому 1901. године. Видети: Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 144.

⁵²⁸ Видети: Весна Симовић: „*Гласников* избор француске поезије“, у: „Сто година *Српског књижевног гласника*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 259.

дела која се доносе у првој и у новој серији часописа,⁵²⁹ важно је поменути и промене односа према неким песницима.⁵³⁰ Избор преводних дела је почетком века био у директној вези са основном намером уредника: усавршавање песничке вештине наших песника. То је био природни пут у развоју српског песништва, који је Поповић наглашавао више пута⁵³¹ јер формално савршенство поетских облика морало је бити најпре достигнуто да би се уопште могло доводити у питање.⁵³²

Витошевић је сматрао да је одабир преводне књижевности био условљен корисношћу и ограничен због затеченог стања у српској књижевности, док је Никола Банићевић био мишљења да је у случају Малармеове поезије потпуно по страни процена корисности утицаја, већ је у средишту негативни естетички суд Богдана Поповића. „Богдан Поповић није презирао, него једноставно Малармеа није сматрао значајнијом песничком вредношћу. Богдан Поповић као критичар и уредник *Гласника* није био вођен, у избору француских песника и песничких дела, ванестетичким разлозима и осећањем националне одговорности, него својим критеријумима уметничке вредности.“⁵³³ Поповић је у погледу превођења ипак на првом месту имао у виду могућу корист за српску књижевност, а њу је видео у могућности побољшања вештине српских стваралаца, те је као примере истицао песнике – мајсторе технике (Хозе Марија де Хередија, Сили Придом и Леконт де Лил). При томе морамо имати у виду природу часописа која инсистира на актуелности, обавештености и савремености, па је отуда *Гласник* имао више

⁵²⁹ „У тој новој серији појављују се додуше и неки писци модернијег израза, као што је Андре Жид, или Марсел Пруст који је много адекватније заступљен“ (Јелена Новаковић: „Француска књижевност у *Српском књижевном гласнику*“, у: „Сто година *Српској књижевној гласнику*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 231).

⁵³⁰ Јелена Новаковић наводи пример Малармеовог песништва које се крајем тридесетих година појављује у *Гласнику* заслугом Зорана Мишића. Видети: Јелена Новаковић: „Француска књижевност у *Српском књижевном гласнику*“, у: „Сто година *Српској књижевној гласнику*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 233.

⁵³¹ Видети у предговору *Антологије новије српске лирике*.

⁵³² Оцена Петра Добровића о изложби Емануела Видовића почива на истој основи: не може се разграђивати тамо где ништа није било саграђено, него се мора прво градити, односно, не вреди рушити форму тамо где је и није било, мора се најпре достићи висок формални нови да би имало смисла разграђивати га. Видети: Петар Добровић: „Изложба Г. Емануела Видовића“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. IV, св. 6, 1921, стр. 463.

⁵³³ Никола Банићевић: „Богдан Поповић и француска књижевност“, Стручна књига, Београд, 1987, стр. 205.

симпатија за песнике који су били у жижи јавности, попут Сили Придома, првог добитника Нобелове награде (*Гласник* прати збивања око оснивања Нобеловог комитета од првих бројева), а не песника чије дело је било поштовано само од стране посвећеника, попут Малармеовог. Поповић заиста није мислио да је Маларме велики песник, о чему ће и писати, али то није сматрао и у случају других великих модерних француских песника (Бодлер, Рембо и Верлен). *Гласник* је објавио велики број њихових песама, додуше, не све у време када је Поповић био уредник. Међутим, Верленове стихове преводи управо Поповић и то у току прве године *Гласниковој* излажења (1901). И у послератној серији *Гласник* у преводима не касни, у неким чак и предњачи (Валерија преводи најпре *Гласник*).

Могућност и другачијег погледа на одабир превода у *Гласнику* наговестио је Витомир Вулетић разматрајући слабије присуство савремене руске књижевности у *Гласнику*. Постојећа тумачења била су ослоњена на ванкњижевне разлоге, а претпоставке су полазиле од марксистичких тумачења незадовољства „српске грађанске интелигенције“⁵³⁴ руским друштвеним, полуфеудалним уређењем које није могло својим степеном развоја да привуче „српску буржоазију“.⁵³⁵ Вулетић је питање актуелности превода из руске књижевности у *Српском књижевном гласнику* поставио на крајње практичне основе и одсуство свести о модерним кретањима у руској књижевности у *Гласнику* није тумачио преко поетичког неслагања,⁵³⁶ већ одсуством „младих сарадника који би били у стању да прате стваралаштво нове, младе руске интелигенције.“⁵³⁷ Овакав став показује да се у анализу питања преводне књижевности у *Гласнику* не може ступити са очекивањем проналаска универзалног решења. Једино је сигурно да се не може тражити јединствен разлог за многобројна дешавања која прате рад књижевног часописа и то у току

⁵³⁴ Исто, стр. 220.

⁵³⁵ Исто, стр. 220.

⁵³⁶ Никола Банићевић је такође сматрао да одбацивање руског утицаја није подстакнуто естетичким и књижевним критеријумима, него ставом о кашњењу руске књижевности у односу на западне књижевности. Банићевићеви аргументи за то су крајње произвољни и везани за марксистичко виђење класа и њихове улоге у друштву. Видети: Никола Банићевић: „Богдан Поповић и француска књижевност“, Стручна књига, Београд, 1987, стр. 220–221.

⁵³⁷ Витомир Вулетић: „Руска књижевност у *Српском књижевном гласнику*“, у: „Сто година *Српској књижевној гласнику*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 283.

дугог низа година. Сваки појединачни избор текста могао је бити проузрокован најразличитијим разлозима, и функција превода није увек била само усмерена на давање обрасца српској књижевности, јер су некада превођена дела само због њиховог забавног карактера. Поповић је преводио и дела која не одговарају његовим теоријским схватањима (Ренанова *Молијџа на Акројолу*) и тиме још једном показао уредничку ширину.

Непобитна и основна намера оснивача *Гласника* била је да нагласе потребу приближавања Србије западноевропским силама, Француској и Енглеској, а политички заокрет је пратио и заокрет културне политике који је условио угледање на француску и енглеску књижевност. Иако је истицање страних узора, било доминантно, оно никада није било искључиво, те је *Гласник* објављивао преводе књижевних дела из многих страних књижевности.

Књижевна кријтика

Трећи важан сегмент *Српској књижевној гласника* била је књижевна критика. Поред објављивања значајних дела српске књижевности, *Гласник* је своје место у историји српске културе заслужио додељивањем значајног места књижевној критици. Важност места критике у часопису, наравно, била је сагласна програмској идеји не само праћења књижевног развоја, већ и његове регулације. Први корак ка остваривању таквог циља подразумевао је задобијање ауторитета, али и кредибилитета критике. Поповићева намера била је да људи из његове најуже околине преузму тај задатак. У првој години *Гласника* Богдан Поповић објављује своје критике о Ћоровићу и Шантићу, а Љубомир Јовановић, Павле Поповић и Слободан Јовановић пишу у рубрици Књижевни преглед (Љубомир Јовановић пише општије прегледе књижевности, Павле Поповић даје књижевноисторијске чланке, а Слободан Јовановић пише о темама из страних књижевности, највише из енглеске књижевности). На почетку се ослањају и на француске историчаре и критичаре, те се у првим бројевима појављује Тенова студија о Балзаку и Гијоов оглед о будућности

уметности и поезије. У трећој књизи *Гласника* појављују се и млађи сарадници, Јован Скерлић, Милан Грол и тај ће се списак у наредним годинама само проширивати. У другој години *Гласника* Поповић је објавио и Скерлићев теоријски чланак *Домаћинска и импресионистичка критика* који је такође имао важности за постављање теоријског основа *Гласникове* књижевне критике јер се бавио промишљањем модернизације књижевне критике у складу са новим временом. Свака од ових појединости је, са своје стране, учинила део у стварању *Гласникове* критичког ауторитета који је, сагласно многим оценама, врхунац имао у време када је Скерлић постао уредник. Драгиша Витошевић, поредећи *Гласникову* критику са критиком у другим часописима тога времена, налази много више грешака, лоших судова које је време порекло у другим часописима и закључује сликовито да се „у таквом стању *Гласникова* критика високо издваја и изгледа готово као Гуливер међу Лилипутанцима.“⁵³⁸

За време свог уредниковања Богдан Поповић није постављао своје радове на почасна места у празничним бројевима,⁵³⁹ а објавио је сразмерно мали број радова у односу на периоде када није био уредник. Он је прве године у *Српском књижевном гласнику* (не узимамо у обзир уредничке белешке) објавио само критике о Ћоровићу и Шантићу; 1902. године је објавио студију о Домановићу; 1903. године само пар приказа; и 1904. године само студију о Змају. И то би били сви његови радови које је објавио док је био уредник у првој серији *Гласника*, а истим принципом се руководио и у новој серији *Гласника*. Наравно, програмски, уреднички чланци су изузети у оба случаја.

У свим поменутих радовима приметна је стална тежња за увођењем реда и инсистирањем на стицању што веће укупне културе и песничке вештине посебно. У напору за увођењем реда треба препознати разлог за писање о минорним писцима и обрачун са лошим утицајима.⁵⁴⁰ Поповић, пишући о Ћоровићу, истиче да је код нас доста распрострањена приповетка као књижевна врста јер она не захтева искуство и вештину. И хвалећи неке Ћоровићеве особине (инвенцију, осећање, вештину приповедања), Поповић му

⁵³⁸ Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић“, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 166.

⁵³⁹ Исто, стр. 69.

⁵⁴⁰ Поповићеве текстови о Димитрију Глигорићу Сокољанину, Душану Ђукићу и Благоју Кечкићу.

замера на недостатку критичког осећања и веће културе „у вишем смислу те речи, и књижевне и опште...“ (I, 96). На исти начин, када је писао о Шантићевој поезији, основна намера му је да утиче на песника како би он поправио своје песништво и напустио позицију недовољно засновану на поштовању језика. Практично, Поповић више критикује писменост⁵⁴¹ него Шантићево поетско дело, он ће своју критику везати за критику некорекције стила и логике, па ће говорити о „тачности стиха“, „правилности слика“, ономе што је логично и ономе што није и на моменте ће критика постајати лекција из версификације. Поповић је заиста проблем свео на основни, на питање китњастог или једноставног стила, на испадање из хармоније, те је у његовом приступу заиста видљива тежња да се уведе ред у песнички језик. На крају анализе Шантићевих песама, Поповић је поново истакао важност коју обрасци имају за младе књижевности, као и значајну улогу књижевних часописа, све време истичући неопходност проширивања и богаћења културе књижевних стваралаца, али и књижевне публике у целини.

Захтев за стицањем што веће културе Поповић ће поставити и пред писца за којег је имао много више речи хвале него покуде. Пишући о Домановићевим сатирама, он их хвали као изузетне радове изразито талентованог писца, међутим, његов таленат избија у први план управо зато што му недостаје култура. Иако не жели да Домановићу замери непознавање дела претходника на пољу сатире, Богдан Поповић ипак наглашава да Домановић заиста није учио на обрасцима ни новијих сатиричара Џонатана Свифта или Волтера, а још мање старијих Лукијана, Раблеа или Кеведа. Све друге недостатке Поповић ће пронаћи као последицу слабије културе: недовољно однегован укус биће му аргумент за мању вредност приповетке *Краљевић Марко по груји њуји међу Србима*, а ситније погрешке које је налазио у Домановићевим приповеткама тумачио је као последице лошег укуса стваралаца. Поред недовољно широке културе, Поповић је, пишући о Домановићевим приповеткама, истицао потребу за присуством критичког духа (директно повезаним са широком културом) код стваралаца као својеврсног

⁵⁴¹ Миливој Ненин наводи да су први Марко Цар и Васа Стајић приметили да је Поповићева критика заправо критика писмености. Видети: Алекса Шантић: „Песме“, избор и предговор Миливој Ненин, ЗУНС, Београд, 1998, стр. 13.

регулатора стваралачког процеса. Због свега изнетог, не чуди нас завршетак студије у којем се висока хвала повезује само са високом културом којој се мора тежити, те Домановићу Поповић препоручује да „диже очи до Свифта“ (I, 167).

Последњи већи рад који је Поповић објавио за време док је био уредник у *Гласнику* посвећен је Змајевом песништву. Ова студија представља један тип рада карактеристичног за опус Богдана Поповића, јер има амбицију да изрекне коначни суд. Поповић полази од суда Љубомира Недића, с једне стране, и суда публике, са друге стране, показујући да је истина негде у (златној) средини. Поповић је за величину неког песника узео присуство општих особина песничких: мисли, осећања, маште и укуса и код Змаја није пронашао ниједну од њих дубоку или развијену. Пошто је свој суд изнео после Змајеве смрти, јасно је да у овом случају Поповић није имао на уму да утиче на песника, како би овај усавршио своје стваралаштво, као што је то био случај са Шантићем, али и даље је била присутна тежња да се унесе ред, у овом случају донесе коначни суд, суд који ће ставити тачку на расправу о Недићевом или Костићевом суду (који Поповић није ни хтео да разматра сматрајући га потпуно неозбиљно изреченим).

Радовима објављеним у *Српском књижевном гласнику* Поповић је дао пример захтева од којих ће критика у овом часопису полазити у анализу књижевних дела. Он је пресудно обележио *Гласникову* критику рационализмом, јасношћу, наглашеним захтевима за широком културом и поседовањем велике вештине. На тај начин је, потпуно сагласно програму часописа, утврдио начела по којима су и други уредници и критичари касније стварали.⁵⁴² Сталним инсистирањем на потреби поседовања високог нивоа културе и велике вештине за уметничко стварање, Поповић, подиже укупни квалитет часописа и пресудно га обележава академизмом. При томе, најважније је истаћи да *Гласник* постаје водећи часопис, не само по вредности књижевних и научних дела која објављује, већ се намеће и као носилац иновативних процеса у српској књижевности.

⁵⁴² На исти начин је поставио и модел личног сукобљавања који ће се исто тако понављати у *Гласнику*.

У новој *Гласниковој* серији Богдан Поповић је задржао исте принципе при уређивању часописа. Поново су врата била отворена ствараоцима који уносе новине у српску књижевност (као Ћурчину 1902), али поново је пред њих постављен захтев да се књижевна схватања и погледи теоријски уобличе, разјасне, представе читаоцима (*Објашњење `Суматре`*), те је очигледна Поповићева доследност у начелима. Управо ће ти начелни ставови бити камен спотицања у расправи са неким од авангардних стваралаца након Првог светског рата. Поповић је, поред позива најмлађима да изнесу своја књижевна схватања, у *Гласнику* објављивао и ставове старијих проучавалаца књижевности, па тако у другом броју Нове серије имамо текст Марка Цара под насловом *Подгрејани симболизам* у којем Цар износи, између осталог, и тезу, помало непријатну, о природи мистичког искуства најмлађих књижевних стваралаца. Он, поред оповргавања префињене спиритуалности младих и свођења њихове поетике на слабости симболистичке естетике, истиче блискост њиховог мистицизма са католичким, алудирајући очигледно на аустроугарски утицај. „Што је пак најгоре, ова млада симболистичка поезија почиње да ми некуд сувише заударта тамњаном, и то специфично тамњаном из *сакрисије!* Иде се већ тако далеко да се, под плаштом нео-мистицизма, у домаћу поезију уноси чак и капуцински пијетизам.“⁵⁴³ О томе је свој суд оставио и Милош Црњански сматрајући да је од Цара ту тезу о аустроугарском утицају прихватио и Богдан Поповић. „Матори Марко Цар био је много генијалнији у нападу. Све је то вели, зато што смо ми усисали мађарску културу и имали у срцу *иештианску* модерну. Што је било још ружније, ту тезу је, доцније, и Богдан Поповић преузео.“⁵⁴⁴ Црњански је овакву тврдњу засновао на основу Поповићевог писања против Малармеовог песништва у тексту *Стиван Маларме, симболизам и остали изми* који је заиста објављен после Царевог писања о симболизму. Међутим, Црњански није био у праву јер је став против аустроугарског културног утицаја присутан у *Гласнику* од самог почетка и био је подстакнут политичким, а не естетичким разлозима. „У *Гласнику* се од самог

⁵⁴³ Марко Цар: „Подгрејани симболизам“, *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. I, св. 2, 1920, стр. 122–123.

⁵⁴⁴ Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966, стр. 206.

почетка правила оштра разлика између пожељних, француских и енглеских књижевних и политичких узора, и непожељних, немачких утицаја. Са истим ентузијазмом, уредник, Богдан Поповић, дивио се енглеској и француској књижевности, и потцењивао немачку књижевност. Није се радило само о питању уметничког укуса, већ пре свега, о политичком избору.⁵⁴⁵ И у оквиру сагледавања укупности немачке културе и њеног уицаја на српску културу, посебно је негативно препознат аустроугарски утицај⁵⁴⁶ и то посебно савремених уметничких праваца. Богдан Поповић⁵⁴⁷ је први поставио такву тезу у *Гласнику* још 1902. године, када је у рубрици *Белешке*, саркастично писао о савременој немачкој књижевности постављајући тезе на које ће се касније надовезати најпре Јован Скерлић, а затим и Марко Цар. Негативне оцене у овим белешкама почивају на сарказму (за писца у првој белешци каже да је „врло даровит“ и „модерни“⁵⁴⁸), затим на ниподаштавању, али и истицању посредности немачке лирике која имитира француску декадентну поезију, али без француског укуса, духовитости и осећања: „По угледу на француске декаденте, симболисте, (...) – које погрешно разумеју и незграпно имитују – немачки модерни лиричари пишу још непрестано (...) и дају скоро увек само извештачене или безначајне или правце смешне имитације“⁵⁴⁹ и на крају поновно инсистирање на неоригиналности писано непријатним тоном који једино објашњење има у ванкњижевним разлозима: „Нећемо да испитујемо да ли развијеност превођења на пољу лепе књижевности за Немце симптом рођене неоригиналности. (...) Данас је у Немаца пуно лиричара, а мало лирских песама.“⁵⁵⁰ Одбојном односу према немачким савременим струјањима у уметности Поповић се поново вратио 1904. и 1905. године пишући о првој

⁵⁴⁵ Милош Ковић: „Политичка улога *Српског књижевног гласника*“, у: *Сто година Српског књижевног гласника*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 369.

⁵⁴⁶ Видети: Милош Ковић: „Источно питање као културни проблем: Светислав Симић и *Српски књижевни гласник* 1901–1911“, у: *Европа и источно питање (1878–1923)*, уредник Славенко Терзић, Историјски институт САНУ, Београд, 2001, стр. 622–623.

⁵⁴⁷ Видети Поповићеве уредничке белешке у којима се поставља негативно виђење савремене немачке књижевности: *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 3, 1902, стр. 237; књ. V, св. 5, 1902, стр. 392–395; књ. VII, св. 6, 1902, стр. 473–474.

⁵⁴⁸ Богдан Поповић: „Артур Шницлер“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 3, 1902, стр. 237.

⁵⁴⁹ Богдан Поповић: „Немачка `сецесионистичка` лирика“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 5, 1902, стр. 392.

⁵⁵⁰ Богдан Поповић: „Пол Верлен у Немаца“, *Српски књижевни гласник*, књ. VII, св. 6, 1902, стр. 473–474.

југословенској изложби када је нагласио штетност утицаја немачке и бечке „сецесије“ на примеру Мештровићевих уметничких радова: „А други (рад) још носи на себи трагове оне, узгред буди речено, несимпатичне и плитке разметљивости и врло јевтине филозофије извесних мотива такозване немачке и бечке `сецесије`“ (III, 141). На истом месту је бечку сецесију оценио као пролазну моду која неће трајати дуго и стога је треба избећи.⁵⁵¹ Поповић је недвосмислено у оцени немачке књижевности, односно уметности уопште, полазио од постављеног концепта *Српској књижевној гласника* и његова одбојност била је искључиво везана за савремену немачку књижевност, а не за немачке класике.⁵⁵² Поповић је објављивањем белешке о антологији коју је приредио Алекса Шантић (*Из њемачке лирике*) експлицитно назначио ову границу јер је истицао вредност поезије немачких класика и потпуно негирао немачку модерну књижевност.⁵⁵³ „Та књига је (...) нов доказ да српски писци немају шта да траже и не могу ништа да нађу у модерној немачкој књижевности.“⁵⁵⁴ Отуда нам је потпуно јасно због чега су у његовом опусу свуда присутни повољни судови о Гетеу,⁵⁵⁵ Шилеру или Хајнеу, а негативни о бечкој сецесији и модерној немачкој лирици. И у предговору *Антологије новије српске лирике* Поповић је наглашавао незрелост и разметљивост моде земаља Средње Европе, наравно, алудирајући на првом месту на Аустроугарску (V, 9). По избијању Првог балканског рата он је отворено писао о супротстављености Аустроугарске српским интересима. Богдан Поповић је у чланку *Егејско или*

⁵⁵¹ „Али једно не би требало ниједан уметник да смеће с ума, нарочито ако има дара; а то је: да је мода свуда, и у уметности, оно што најмање траје, дакле оно што је најмање битно; и да јој стога човек може поклонити само један део, и то не највећи, свога дара“ (III, 142).

⁵⁵² Видети: Весна Матовић: „О неким особеностима српске и немачке периодике модерне“, у: „Фолклор, поезика, књижевна периодика“, ур. Станиша Тутњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 428. Анализа Весне Матовић је најпре утврдила да је Поповићев однос према савременој немачкој књижевности директно везан за политичке разлоге, да би се, потом, вратила на претпоставку коју је одбацила: „Ипак, раније помињана разлика у перцепцији модерне немачке лирике између Б. Поповића и Д. Митриновића била је више мотивисана естетичким, а мање политичким разлозима“ (Весна Матовић, нав. дело, стр. 433).

⁵⁵³ Поповић модерној немачкој књижевности одриче и само име јер је назива нечим „што би требало да буде књижевност“ (Богдан Поповић: „Из њемачке лирике“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 10, 1910, стр. 798).

⁵⁵⁴ Богдан Поповић: „Из њемачке лирике“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 10, 1910, стр. 798.

⁵⁵⁵ Поповић је четири своја рада посветио темама из немачке књижевности. Његов први објављени научни рад је везан за немачку књижевност (*Шилхајен и савремени роман*), а сва три остала рада су о Гетеу. Видети: Томислав Бекић: „Богдан Поповић и немачка књижевност“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. XLII, св. 1/3, 1994, стр. 86–87.

Јадранско море објављеном у франкфуртским новинама (Frankfurter Zeitung), пишући о дипломатској акцији великих сила против изласка Србије на море, врло јасно одредио Аустроугарску као српског стратешког противника: „Прави разлог је нажалост тај, што Аустрија неће да дозволи да ми напредујемо.“⁵⁵⁶ Наставак чланка је донео и виђење немачке стране која је видно фаворизовала албанско питање и заступала интересе Албанаца на штету Срба. Поповићев анимозитет према германској политици биће видљив и после Великог рата. Пишући некролог Вилхелму Вунту у *Гласнику* 1920. године, Поповић је замерио немачким научницима одсуство добрих манира и правилног суда током светског рата: „Држање немачких научника било је у овом рату тако мало отмено да човек има права поменути то и у некролошкој белешци о Вунту. (...) Што су поступили како су поступили, томе је била узрок епидемична мегаломанија немачког народа пре рата, и одсуство суда у извесном реду ствари...“ (VI, 419).

Гласников став о штетности аустроугарског утицаја био је нарочито појачан после анексије Босне и Херцеговине 1908. године и јасно је наглашен у Скерлићевим текстовима. У критици Пандуровићевог песништва (*Једна књижевна зараза*) Скерлић је утицај француског декадентног песништва повезао са закаснелом модом назначивши га као „лош артикал преживеле моде за извоз у оријенталне земље“⁵⁵⁷ а у критици Дисове поезије (*Лажни модернизам у српској књижевности*) 1911. године је продубио виђење лошег утицаја декадентске поезије наглашавањем њене посредности: „Код нас је та проблематична `нова уметност` дошла тек из треће руке: преко Хрвата, који су је упознали код Чеха, који су је опет од своје стране позајмили од вечитих имитатора и књижевних мајмуна немачких.“⁵⁵⁸ И код Скерлића ћемо пронаћи јасно раздвајање вредности немачке културе и аустроугарске културе, јер се за ову другу везује само појам штетности и лошег утицаја. У есеју *Србија и њена књижевност* из 1910. године Скерлић је инсистирао на непосредном преузимању, чак и из немачке културе, али не из аустроугарске, чији је утицај

⁵⁵⁶ Чланак је прештампан на српском језику у листу *Ситража*. Богдан Поповић: „Егејско или Јадранско море“, *Ситража*, год. II, бр. 312, (2. 12. 1912), стр. 2.

⁵⁵⁷ „Критички радови Јована Скерлића“, пр. Предраг Палавестра, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 443.

⁵⁵⁸ Исто, стр. 452.

споран: „Интелигенција у Србији има још и ту надмоћност што се са западном науком и модерном цивилизацијом није напајала на помућеним изворима Пеште и Беча, као што је то случај са српском интелигенцијом у Астроугарској, но црпе непосредно из правих извора, узима из првих руку, из Немачке, а нарочито из Француске.“⁵⁵⁹ Скерлић је у одговору на Станоју Станојевићу поводом критике књиге *Српска књижевност у XVIII веку* детаљно образложио своје ниподаштавање Бечког универзитета у погледу ваљаности студија књижевности⁵⁶⁰ и отворено је изнео виђење настојања Србије да се уклони од утицаја аустроугарске културе: „Г. Станојевић зна само оно што су га у школи учили, мисли да сем немачке културе нема друге културе, и да је Беч Атина нашега доба. Он није у стању да схвати цео овај наш успешни покрет последњих двадесет година да се Србија отресе аустријске полукултуре, да не буде проста духовна провинција аустријска.“⁵⁶¹

Из свега реченога нам је јасно да Поповић пишући о Малармеу 1921. године, полази од политичке нетрпељивости према аустроугарској култури, формиране почетком двадесетог века. Ова начела Поповић је задржао и у послератном писању говорећи и даље о злосрећном утицају Средње Европе, премда су политички разлози били прикривени иза тврдњи о анахроности и закаснелости књижевне моде коју намећу најмлађи ствараоци, недовољно образовани и недовољно културни. Њима не замера потпадање под утицај француске декадентске књижевности, већ под утицај аустроугарске културе која посредно преноси декадентство у српску средину. Поповићева критика усмерена је првенствено на посредованост утицаја. Милан Радуловић је Поповићево писање против Малармеа 1921. године тумачио као протест против културне политике новостворене државе: „У држави уједињених јужних Словена, види и осећа Богдан Поповић, одлучујући културни утицај

⁵⁵⁹ Јован Скерлић: „Књижевне студије“, књига прва, Српска књижевна задруга, Београд, 1934, стр. 10.

⁵⁶⁰ „Као просечним Немцима уопште, тако и Немцима на Бечком универзитету недостају основне особине потребне за право схватање књижевности: психолошка проицљивост, способност за оштро опажање, обилно и суптилно искуство живота, познавање човека уопште. Цела модерна књижевност ту је да посведочи о њиховој неспособности да уђу у језгро књижевних дела“ (Јован Скерлић: „Оцена г. Станоја Станојевића о *Српској књижевности у XVIII веку*“, *Српски књижевни гласник*, св. 233, 1910, стр. 546).

⁵⁶¹ Јован Скерлић: „Оцена г. Станоја Станојевића о *Српској књижевности у XVIII веку*“, *Српски књижевни гласник*, 1910, св. 233, стр. 547.

почињу да врше народи који су до Првог светског рата живели у саставу Аустроугарске.⁵⁶² Са друге стране, Поповић је сматрао да је декадентство, чак и да се увезе из француске књижевности, превазиђено и тиме сувишно. Поповићев став је био супротан ставу Љубомира Недића који је сматрао да српска књижевност мора у свом угледању на стране књижевности проћи кроз све фазе развоја које су и друге књижевности прошле, али брже, како би заостатак надоместила. Поповић је, потпуно супротно, сматрао да не треба преузимати сваки утицај, нарочито не онај који се показао као пролазна мода. Радован Вучковић је овакав Поповићев (а и Скерлићев) став према Средњој Европи тумачио преко схватања природе односа националног и интернационалног у култури. „Европско је било подређено националном, тј. у функцији реформисања укупног живота Срба и домаће културе и књижевности. Из тог разлога су Јован Скерлић и Богдан Поповић одбацивали све што је било у вези са средњоевропском декаденцијом и покретом модерне. Њихов циљ није био стварање новог, нових вредности, већ увођење квалитета, подизање вредности постојећег на тај начин што би се оплодиле додиром са европском, првенствено француском културом и што би се успоставили високи класични критеријуми.“⁵⁶³ Поповић је, очигледно, у сукоб са младима ушао најпре због политичких разлога, а не треба сметнути с ума да је у том сукобу очигледно било много и личних димензија.

Уметничка критика

У уредничке заслуге Богдана Поповића спада и његов посебан труд на успостављању и јачању позиција уметничке критике. Будући највише заинтересован за естетичка питања, Поповић је у *Гласнику* често објављивао и критике ликовних уметности, затим и прилоге везане за музичку уметност, али

⁵⁶² Милан Радуловић: „Раскршћа српског модернизма“, Институт за књижевност и уметност, Православни богословски факултет, Београд, Фоча, 2007, стр. 91–92.

⁵⁶³ Радован Вучковић: „Особености међуратне српске књижевности и како да се она синтетички представи“, *Књижевна историја*, XXXVIII, бр. 100, 1996, стр. 582.

можда и најважније је чињеница да је подстицао саме уметнике да се баве писањем уметничке критике. Он је сматрао да уметници имају предност у односу на критичаре зато што поседују много веће знање о техници стварања. Поповић је ово гледиште изнео још у тексту *Прва југословенска уметничка изложба* објављеном у *Гласнику* (1904. и 1905. године), па затим у свом предавању о Мештровићу држаном у Лондону, за време рата.⁵⁶⁴ На исти начин је подстицао младе књижевнике да изнесу своја књижевна схватања, програме, да говоре о својим поетикама, мада њима није признавао првенство у оцењивачким способностима у односу на књижевне критичаре (III, 172). У време Нове серије часописа Поповић ће нападати и ликовне уметнике као и књижевнике због њиховог ниподаштавања вештине и технике, те угледања на примитивну уметност јер је такав став тумачио само као изговор за невештину и необразованост. Стално подстицање и охрабривање младих да почну са теоријским проучавањима допринело је развоју уметничке критике и подизању укупног квалитета проучавања не само ликовних уметности, већ и музичке уметности. *Српски књижевни гласник* имао је велику улогу и у успостављању основе за даљи развој и појављивање специјализованих часописа који су се бавили једним делом питања која је *Гласник* покренуо.

Заслуге уредника

Слика *Српског књижевног гласника* као бастиона професорске критике и естетике, као академског, елитног гласила које је преко неслућене моћи књижевне критике, било кочница развоја српске књижевности прилично је уврежена и данас. Због познатих Скерлићевих напада на Пандуровића и Диса, те Исидору Секулић, многи су били склони да одрекну било какву заслугу часопису и да заузму став како је *Гласник* био потпуно супротстављен

⁵⁶⁴ „Које је Мештровићево место у уметности, и чије је да о томе пресуди“, предавање из 1917. године, објављено на српском језику у другом издању Поповићевих „Огледа из књижевности и уметности“, 1927. године.

најмлађима и њиховим погледима на правац развоја српске књижевности. Кључни механизам поистовећивања симбола догодио се одмах после Првог светског рата и видљив је и у полемикама вођеним између старих и младих, али и у укупном погледу епохе која на првом месту узима Скерлића, тада већ покојног, за симбол прошлог времена, што је видљиво у књижевним програмима,⁵⁶⁵ али и у књижевним делима.⁵⁶⁶ Уз Скерлића и *Српски књижевни гласник* постаје симбол прошлости, а онда са њима и Богдан Поповић. И у најновијим проучавањима авангардног доба вредновање Поповићевог рада бива ограничено сукобом са авангардистима. Станиша Тутњевић, у зборнику објављеном поводом стогодишњице часописа, заступа став да је *Гласник* у међуратном времену био кочница развоја српске књижевности.⁵⁶⁷ Гојко Тешић је тренутак појаве различитих утицаја у време авангардне побуне у српској књижевности одредио као пораз Поповићеве естетске мисли не узимајући у обзир *Српски књижевни гласник* и остварену сарадњу са најмлађима. „Поповић је као човек једне везе (Француска као метафора европејства!) и једног правца остао на пустом острву традиције узнемирен, револтиран, ужаснут новим везама, новим покретима, новим духовима, наравно, без смисла за модернистичке пројекте Винавера, Црњанског, Растка, Токина, Шимића и многих других. Стара мисао доживела је са Богданом Поповићем – потпуни крах. Једнодимензионална естетска мисао његова дефинитивно је постала тековином прошлих времена. Био је то пораз једне мисли и једне поетске визије.“⁵⁶⁸ Петар Пијановић је *Гласнику* признао заслуге за подршку младима на почетку двадесетог века, али је замерио конзервативизам у новој серији тврђећи да: „Уместо да даје подстицај истраживању непознатог, *Гласник* је

⁵⁶⁵ Црњански у „Објашњењу `Суматре`“ пише: „Наша књижевност после рата, а не могу а да не кажем и после Скерлића...“ (Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966, стр. 214).

⁵⁶⁶ „Да ли да певам професорима / што су критици вични, / па ишту, ишту оптимизам, / под папучом, реуматични?“ (Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966, стр. 69).

⁵⁶⁷ Станиша Тутњевић: „Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици“, „Сто година *Српској књижевној гласника*“, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 16.

⁵⁶⁸ Гојко Тешић: „Српска књижевна авангарда (књижевноисторијски контекст (1902–1934))“, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 114.

почео да успорава авангардне књижевне токове.⁵⁶⁹ Међутим, детаљнији, и целовитији поглед на *Гласник* и обе његове серије не дозвољавају нам да поглед сведемо и упростимо. Не можемо спорити да Поповић нема нимало слуха за Винаверова дела, већ смо помињали да је у том случају присутна и лична нетрпељивост, али Теших није објаснио како Поповић нема смисла за модернизам Црњанског и Петровића када им је у *Гласнику* објављивао дела као уредник, а они ће наставити сарадњу и у време других уредника,⁵⁷⁰ током читавог послератног периода (Црњански само до 1932. године и полемике око стране књиге која прераста у аферу и сукоб са Миланом Богдановићем, тада уредником *Српскої књижевної гласника и Нолиџа*). Поповић јесте остваривао утицај на ауторе књижевном критиком, али основа његовог утицаја је подизање квалитета књижевности. У првој серији часописа Поповићеве интервенције биле су усмерене на инсистирање упућено песницима за увођењем реда, а то је подразумевало већи рад на стицању свеукупне културе. Поповић је сматрао да ствараоци морају стећи већу вештину и књижевну технику, такође да морају да стекну шире образовање и његове „регулације“ биле су усмерене у том правцу. У новој серији, након Великог рата, Поповић је поновио те своје захтеве. Пишући о идолима најмлађих, он је стално подвлачио потребу образовања, стицања културе и књижевне технике наглашавајући важност вештине у уметничком стварању. Наравно да нису сви били спремни да се сагласе са Поповићем, али нису сви били ни против таквих ставова, напротив, они ствараоци, чија су дела међу највреднијим у српској књижевности у потпуности су се са Поповићем слагали. Због тога је, чини се, Поповићеве схватање књижевне критике остало неизмењено иако критика у Новој серији *Гласника* више нема тако велику моћ ни друштвено прихваћен положај као пре рата. Поповић је од 1921. године, у неколико наврата, покушао да младима укаже на значај културе и да спречи одбацивање традиције, а с њом и достигнути ниво песничке вештине, али један део младих стваралаца је Поповићеве ставове априорно одбацио и оштро реаговао на његове текстове.

⁵⁶⁹ Петар Пијановић: „Српски културни круг“, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2012, стр. 219.

⁵⁷⁰ Поменимо само Андрићеву критику Петровићевог романа „Бурлеска Господина Перуна, Бога Грома“ објављену у *Гласнику* 1922. године у којој Андрић истиче значај Петровићевог дела за српску књижевност и њен развој.

Са друге стране, и ти текстови су имали полемички карактер, те видимо да ни Поповић није очекивао успех, већ сукоб. Међутим, оно што нас овом приликом највише интересује, јесте чињеница да умереније крило младих наставља сарадњу у *Гласнику* и после Поповићевог напада на авангардисте. Вредност књижевних дела тих аутора је у највећој мери потврдила неприкосновеност *Српској књижевној гласника* у односу на друге часописе тога времена. Пресудно обележје *Гласника* је, све време излажења, била висока естетска вредност књижевних прилога. Ако је часопис имао и друге циљеве, као што је, у почетку, била борба против апсолутистичке монархије која је одбацила од себе борбу за националне интересе, те је своју владавину заснивала на колаборацији са страном силом (Аустроугарском) директно супротстављеном тим истим националним интересима (уједињење свих Срба), *Српски књижевни гласник* ниједног тренутка није дозволио да свој првенствени циљ занемари. И када је деловао као оруђе политичке борбе против обреновићевског режима и када је деловао као оруђе националне културе и политике, у *Гласнику* је на прво место постављан квалитет прилога. Естетска вредност књижевних дела која су објављивана последица је високо постављених мерила и директна је заслуга уредничког одабира. Сведочења о Поповићевом уредничком раду показују да је он тај позив веома озбиљно схватао и да је велики труд улагао у процењивање вредности прилога које је некада поправљао и дорађивао.⁵⁷¹ Такав уреднички став директно је заслужан за највише место које је *Гласник* заузео у оквиру српске културе, због тога су често проучаваоци истицали да је *Српски књижевни гласник* главно дело Богдана Поповића.⁵⁷²

Поповић је као уредник часописа првенствено заслужан за отвореност према ауторима која је *Гласнику* с правом донела титулу авангардног часописа, како га је назвао Драгиша Витошевић (у смислу и значењу онога што искорачује и помера ствари унапред). *Гласник* није био конзервативан часопис јер је стално водио бригу о најмлађим писцима и уводио их је у књижевни живот, што је увек поспешивало развој и еволуцију српске књижевности.

⁵⁷¹ Бранко Лазаревић је дао пример приповетке „Гила“ објављене у *Гласнику* у осам наставака почевши од другог броја. Поповић је, наводи Лазаревић, прерадио ову приповетку тако да заслужује иста права као и писац. Видети: Бранко Лазаревић: „Богдан Поповић“ (V, 406).

⁵⁷² Видети: Бранко Лазаревић: „Богдан Поповић“ (V, 406); Јован Деретић: „Историја српске књижевности“, Просвета, Београд, 2004, стр. 922.

Часопис је увек био отворен за изношење различитих ставова, а његов први уредник спреман на дискусије, како је Црњански поменуо, али само на папиру, без увреда. Од самог почетка часопис је објављивао најразличитија дела и тиме сведочио о својој либералности.

Српски књижевни гласник и Богдан Поповић на његовом челу, активно су помагали, и објављивањем дела и кроз књижевну критику, достизање формалног савршенства и високог артизма у песништву, али нису спречавали ни оне песнике који су имали другачији приступ у стварању. Пре него што су се појавили наговештаји заокрета у песништву Пандуровића и Диса са окретањем модерној осећајности и са напуштањем беспрекорне организације стиха, *Гласник* је објављивао Ћурчинову поезију која је одбацила строга правила везана за облик песме, а у исто време укинула ограничења прикладности садржаја песме, што нам показује да се *Гласник* никада није устручавао да објављује провокативна дела. Врхунац провокативности Ћурчинове поезије достигнут је после Првог светског рата када је *Гласник* објавио песму *На освећеном Косову*. Та песма је изазвала веома бурне реакције и нападе на Богдана Поповића, иако он није био уредник *Гласника* у време њеног објављивања. Доказ против конзервативности часописа представља тежња за укључивањем младих и објављивањем њихових дела која је присутна од самих почетака часописа, а та сарадња са новим нараштајем књижевних стваралаца⁵⁷³ у време нове серије *Гласника* биће директни узрок чињенице да је *Српски књижевни гласник*, иако је заиста изгледао мање авангардан од других међуратних часописа, објавио нека од најзначајнијих дела српске књижевности, за разлику од других, више авангардних часописа. Иако је често нападан као реакционаран и симбол прошлости, управо је *Гласник* заслужан за пресудне кораке у развоју српске књижевности између два светска рата (поменимо само објављивање већег броја дела Иве Андрића и Милоша Црњанског, двојице највећих српских писаца двадесетог века), а иза *Гласника* у

⁵⁷³ „Сарадња младих у *СКГ* много је значајнија од полемичких текстова који остају амо обележје времена. Чињеница је да је, на пример, Растко Петровић највише својих песама објавио управо у *Гласнику* и да ту није изишао ниједан напад на њега. Црњански такође ту објављује *Сиражилово* (одломак), затим низ путописа и роман *Сеобе...*“ (Драгиша Витошевић: „Друга серија *Српског књижевног гласника* и њен однос према претходној“, *Књижевна историја*, XV, 57/58, 1982, 66).

оба случаја (и у много других случајева) видећемо лик уредника – Богдана Поповића.

Антологичар

Поповићева *Антиологија новије српске лирике*, по својим особинама јединствена у српској књижевности, објављена је током протеклих сто година у више од двадесет издања. Ова књига је током читавог столећа утицала на целокупну српску културу и с правом је задобила изузетан положај у српској књижевности. Поповићева *Антиологија* је прва модерна антологија у српској књижевности сачињена по строгим естетичким мерилима, а специфичним решењем распореда песама и сама је представљала посебно уметничко дело. Имајући ове чињенице у виду, јасан је њен посебан положај у односу на претходне и потоње антологије у српској књижевности.

Антиологија новије српске лирике је објављена у Загребу, у издању Матице хрватске, новембра месеца 1911. године, као део политичког програма зближавања Срба и Хрвата који ће после Првог светског рата довести до уједињења у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца. Предговор овој књизи писан је о Ускрсу 1911. године, а објављен је и засебно, крајем исте године, у *Српском књижевном гласнику*, што је, за српску публику, практично била најјава *Антиологије* која се у Београду појавила 1912. године, штампана ћирилицом.

Поповићева књига је добила многе похвале одмах по објављивању, али била је често и оспоравана будући да је била резултат потпуно новог антологичарског приступа. Једна од критика које су уследиле одмах по објављивању антологије била је написана од стране Поповићевог блиског сарадника Јована Скерлића. Он је, признајући несумњиву вредност књиге и препознајући њен значај за целокупну српску културу, изнео и немале замерке. Такав подељени суд ова књига ће наставити да добија и у наредним деценијама јер вредност Поповићеве антологије и њен значај за читаву српску културу неће бити довођен у питање у оценама ове књиге током двадесетог века,⁵⁷⁴ али

⁵⁷⁴ Са изузетком неколико најрадикалнијих критика. (Прим. М.А.)

ће често уз начелну похвалу, бити изношене и замерке, некада и претеране у степену или без осврта на историјски контекст у којем се књига појавила.⁵⁷⁵

Пример за такве замерке имамо у честом испитивању актуелности Поповићевих антологичарских мерила деценијама након њиховог формулисања. Једну од највреднијих похвала Поповићеве антологије записао је Милош Црњански, сведочећи и о неизмерно великом утицају који је ова књига имала за читаву српску културу. Он је најпре, у својим сећањима на послератну књижевност, 1929. године написао да је „Богдан Поповић једино својом *Анџолоџијом*, пошто је и иначе мало био штампао, утицао дубље на оне које сад називамо `послератном` генерацијом. Та његова *Анџолоџија*, и ван Београда, много је била читана и дискутована. Могу одмах рећи: ту антологију примали смо, тада, са поверењем, као и њен предговор. Она је, тада, била за нас неприкосновена, као и она шара из манастира, на њеним корицама. Нити смо знали позадину његових књижевних теорија, нити њен судбоносни утицај у `предратној` нашој књижевности.“⁵⁷⁶ Црњански је потом, у књизи *Ишџака и коменџари*⁵⁷⁷ записао како је у време његовог живота у Темишвару, још прецизније 1912. и 1913. године, Поповићева антологија била књига од изузетног значаја за њега: „У поезији, мене, и моје другове, највише је одушевљавала, у то доба, антологија коју је Богдан Поповић саставио. Ја се, из те антологије, сећам песме *Сџомен на Руварџа* и сматрам ту песму, и сад још, за најлепшу песму XIX века.“⁵⁷⁸ Иван В. Лалић је, приказујући⁵⁷⁹ дванаесто издање Поповићеве антологије, нагласио њену изузетност и посебно место које заузима унутар српске културе: „Антологија Богдана Поповића иде у ред неколико, не сувише многобројних књига у нашој модерној култури, које деценијама са несмањеним интензитетом (премда не стално на исти начин)

⁵⁷⁵ Године 2011. у којој је „Антологија новије српске лирике“ закорачила у други век свог трајања објавили смо оглед у ком анализирамо традицију проучавања Поповићеве књиге. Видети: Милан Алексић: „*Анџолоџија новије српске лирике* Богдана Поповића (поводом сто година од објављивања)“, *Годишњак Кашегре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, год. VI, Београд, 2011, стр. 340.

⁵⁷⁶ Милош Црњански: „Послератна књижевност“, *Летџоџис Маџишџе српске*, СШ, књ. 320, св. 2, јун 1929, стр. 195–196.

⁵⁷⁷ Књига из легата Милоша Црњанског у дигиталној библиотеци НБС: <http://scc.digital.nb.rs/view/MC-073&p=025&w=1126&h=607>

⁵⁷⁸ Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Београд, 1966, стр. 119.

⁵⁷⁹ Дванаесто издање је објавила Српска књижевна задруга 1968. године, а Лалићев приказ је одштампан у часопису „Књижевност“ 1969. године.

зраче своју специфичну присутност у контексту те културе.⁵⁸⁰ Лалић је у разговорима често истицао важност Поповићеве антологије за сопствене песничке почетке, било да ју је одређивао као неопходан услов за обликовање језика сопствене поезије на примерима песништва у њој, или је називао својом основном песничком школом, или својим песничким букваром.

Поповићев Предговор

Теоријски ставови изнесени у предговору *Антологије* представљају резултат Поповићевог рада на проучавању књижевности и показују доследност која се није претварала у заслепљену нормативност и ригорозност. Мерила подробно објашњена у предговору Поповић је користио у ранијим радовима што нам указује на постојање књижевнотеоријског система од самог почетка његовог бављења књижевношћу. Навешћемо само неколико примера за аргументацију ове тврдње. Пишући 1895. године критику *Радован Кошутић*, Поповић је навео да је за лепоту књижевног дела пресудно одсуство грешака, тај исти услов је поновио и 1901. године у анализи поезије Алексе Шантића. Затим, у програмском тексту *Књижевни листови* који је објављен на почетку излагања *Српској књижевној власника*, Поповић је изнео схватање о целини утиска који почива на саставним деловима, сабирцима целине. Сви ови појединачни случајеви показују постојање књижевнотеоријског система који се налази у основи Поповићевог приступа проучавању књижевности. На исти начин је, пре Поповића, проучавању књижевности приступао Љубомир Неђић, наравно са свим посебностима његовог књижевнотеоријског система.

Иако су неки начелни ставови које образлаже у *Предговору* постојали у Поповићевим критичким радовима, неспорно му је у стварању *Антологије новије српске лирике* велики ослонац представљала *Златна ризница* Френсиса Тарнера Полгрејва из 1861. године. Енглеска антологија је представљала

⁵⁸⁰ Иван В. Лалић: „О поезији“, „Дела Ивана В. Лалића“, књига IV, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 244.

пример за угледање првенствено својим композиционим решењем и специфичним редоследом песама, што је Поповић и експлицитно навео у свом тексту, али и по другим решењима, махом техничке природе, нпр. постављање индекса првих стихова и слично. Међутим, до сада није примећено да је Полгрејвов предговор *Злајној ризници* такође био веома подстицајан за конципирање Поповићевог *Предговора*.⁵⁸¹

Поповић је текст енглеског антологичара поставио као основу од које је пошао у надграђивање пишући свој предговор. Основна питања која покреће Полгрејв Поповић је задржао у свом тексту, али је примењивао и другачија решења показујући да његово ослањање на ставове претходника није било некритичко. Иако се по основном ставу естетичког избора само најбољих песама Поповић слаже са Полгрејвом, за разлику од енглеског антологичара који није узимао у обзир дела живих песника, Поповић је укључио у избор дела својих савременика. Оба антологичара ограничавали су свој избор само на лирику и образложили су своје схватање дајући подробна објашњења виђења лирске поезије, затим су се опширно бавили питањем мерила и начина за просуђивање лепоте песама. Полгрејв је велику пажњу поклањао односу целине и саставних делова књижевне творевине, као и могућностима за искупљење лоших места или делова песама, што је чинио и Поповић, бивајући при томе нешто попустљивији у односу на енглеског колегу. На крају, Поповићев приступ је био ослоњен на Полгрејвов и одабиром композиционог решења које није само слободно и највише поетско, усмерено према идеји да избор својим распоредом буде посебно уметничко дело, већ и да назначи развој и еволуцију поезије групишући песме у неколико хронолошких одељака у којима је, тек потом, распоред песама био слободан. Због тога можемо да тврдимо да је Поповић пошао од Полгрејвових начела у антологичарски рад, али је током тог рада задржао само неке ставове енглеског антологичара, док је друге прилагодио својим погледима. При томе, не смемо губити из вида да је

⁵⁸¹ Истина, недавно су истакнуте сличности у принципима одабира грађе код Полгрејва и Поповића. Видети: Недељка Перишић: „*Антиологија српске поезије* Зорана Мишића у огледалу *Антиологије новије српске лирике* Богдана Поповића“, *Трећи програм*, бр. 153, зима 2012, стр. 19. и: Дуња Ранчић: „Анто-логика у огледалу `Двојника из негативне димензије`: *Пантиологије* Станислава Винавера као преиспитивање модела *Антиологије новије српске лирике* Богдана Поповића“, *Трећи програм*, бр. 153, зима 2012, стр. 52.

Поповићев *Предговор* много садржајнији и детаљнији од Полгрејвоовог и да обухвата шири опсег теоријских питања. Но, потребно је увидети да је основа погледа енглеског антологичара на коју се угледао опширнија и није се односила само на распоред песама.

Први одељци Поповићевог *Предговора* везани су за објашњење почетних поставки које се огледају у самом наслову књиге. Он ће најпре објаснити природу свог мерила за одабир песама, затим образложити шта подразумева под лириком дајући њену дефиницију, и потом одредити хронолошке оквири, односно објаснити шта подразумева под „новијом“ српском лириком.

Естетичко мерило

Богдан Поповић је *Предговор* својој *Антологији* замислио као врло прецизно теоријско објашњење свог антологичарског рада. У њему је потанко образложио критеријуме за одабир песама и јасно предочио задатак постављен пред антологију. Детаљно образлагање ставова било је условљено и огромном разликом у односу на уобичајене поступке при прављењу антологија у српској књижевности. Поповић је инсистирао на томе да су мерила постављена пред песме била чисто естетичка, те да је песме бирао само по њиховој лепоти нагласивши да је естетичко мерило постављено врло високо да би читаоцима кроз избор биле представљене само најлепше песме, без осредњих које би квариле утисак при читању. Већ првом реченицом предговора он наглашава издвојеност *Антологије*: „Једно обележје ове *Антологије* према већини других у томе је што је она састављена, од почетка до краја, у циљу и по мерилима *чисто естетичким*. Без обзира на оно што би у новијој српској лирици било занимљиво за књижевног или културног историчара, уредник је бирао песме по њиховој *лепоти*“ (V, 1). Опредељење за естетичко мерило Поповић је нагласио навођењем да су песме карактеристичне за неко доба присутне у антологији само уколико су лепе толико колико су карактеристичне, те да је његов циљ да направи избор најлепших песама, а не да представља историјски избор који ће

показати развој лирског песништва и управо је тај начелни став био најчешће критикован. Поповић је пример за узимање естетичког мерила као обележја антологије имао код Полгрејва чији предговор почиње веома сличном реченицом: „Овај мали избор се разликује од осталих у покушају да буде састављен само од најбољих оригиналних лирских песама нашег језика, аутора који нису више међу живима, и ничега поред најбољих песама.“⁵⁸² Разлика у терминологији се указује у првим реченицама јер се Полгрејв не ослања на лепоту већ на доброту песама вероватно их сматрајући синонимним будући да припада култури у чијим се оквирима појавио интерес за античко учење о калокагатији (ово питање се након антике једино разматрало у британској естетици XVIII века). Богдан Поповић је одмах у првом одељку *Предговора* показао истоветно виђење односа између естетичких термина лепо и добро будући да их је користио као синониме. Објашњење оваквог Поповићевог поступка везано је за настанак његовог естетичког становишта које је једним делом управо ослоњено на традицију британске естетике.

Поповић је, за разлику од Полгрејва, морао да буде свестан практичних потешкоћа подизања естетичког мерила на велику висину у малој књижевности, те малог броја песама које би одговарале крутом примењивању захтевног мерила. Због тога је неколико пута у тексту навео да није ригидно и неумољиво примењивао естетичко мерило. Односно, наводио је како је у антологичарском раду допуштао да песме поседују неки мали недостатак, али само када је незнатан. „Уредник је, уз то, мерило по коме су песме биране држао врло високо, не силазећи испод једне одређене границе без врло велике невоље, а и тада само за једну малену разлику. Испод ове друге границе није силазио никада, ни из којег разлога“ (V, 1). Оваква позиција је одабрана у складу са дотадашњим Поповићевим радом на проучавању српске књижевности и ставу да се квалитет књижевних дела мора подизати како би српска књижевност јачала своју позицију. Естетичко мерило је због тога постављано на велику висину како би оно било универзално, применљиво на српску књижевност исто онако као и на било коју другу националну

⁵⁸² „This little Collection differs, it is believed, from others in the attempt made to include in it all the best original Lyrical pieces and Songs in our language, by writers not living, – and none beside the best“ (Francis Turner Palgrave: „The Golden Treasury“, MacMillan and Co., London, 1861, стр. III).

књижевност. Поповић је таквим поступањем у српској науци о књижевности наставио линију коју је започео Љубомир Недић, међутим, оваква позиција имала је своје противнике. Јован Скерлић је још 1902. године у свом теоријском раду *Догматичка и импресионистичка критика*⁵⁸³ изнео низ замерки на рачун естетичке критике коју је називао и сматрао догматичком, а исто замерање, иако прикривано конвенционалним похвалама изнео је у приказу Поповићеве *Антологије* објављеном у *Летопису Матице српске* на самом почетку 1912. године. Пре овог текста Скерлић је одмах по објављивању *Антологије*, у новембру 1911. године, у *Српском књижевном гласнику*, у краткој уредничкој белешци која обзнањује појаву нове књиге, већ поставио обресе своје сумње. Наиме, Скерлић је написао да је у *Антологији* „г. Поповић дао избор оних песама које су му се у нашем лирском песништву учиниле најбоље“.⁵⁸⁴ Вероватно хотимце, пажљивим одабиром речи, Скерлић доводи у питање естетичко мерило Богдана Поповића јер измешта квалитет песама из сфере објективности у сферу субјективности доводећи на тај начин у питање Поповићеву начелну естетичку позицију.

Скерлићеве похвале из приказа *Антологије у Летопису* поред своје пригодности садржале су и политичку димензију па морају бити сагледане у историјском контексту тежњи ка зближавању Срба и Хрвата и будућем уједињењу. Објављивање *Антологије новије српске лирике* у Загребу (Аустроугарска), у издању Матице хрватске, управо је било део културног програма политичке идеје зближавања. Са друге стране, сарадња у области културе подразумевала је објављивање хрватских аутора у Српској књижевној задрузи и такву делатност је Скерлић здушно подржавао те је хвалио појаву и улогу Поповићеве књиге у том процесу. Али, Скерлићев приказ *Антологије новије српске лирике*, поред свих изнетих похвала, стоји на челу читавог низа радова који ће *Антологији* оспоравати начелну основу, темељ на коме књига

⁵⁸³ У Скерлићевом тексту је јасна отвореност само према научно заснованој естетици, чије је конституисање видео као извесно у блиској будућности, а мерило тако засноване естетике би почивало на објективним основама. Традиционалну естетичку критику он је посматрао као реликт прошлости и пародијски је представљао поетике као законике. Видети: Јован Скерлић: „Догматичка и импресионистичка критика“, у: „Критички радови Јована Скерлића“, пр. Предраг Палавистра, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977, стр. 47–50.

⁵⁸⁴ Јован Скерлић: „Антологија новије српске лирике“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 10, 1911, стр. 791. (Подвукао М.А.)

почива, а то је узимање естетичког мерила за одабир песама. Колико год то парадоксално изгледало, основна Скерлићева замерка јесте везана за мерило по коме су песме биране. Скерлић је Поповићу замерио одабир приступа јер је сматрао да се у *Антиолоџији* не види историјски развитак лирике у довољној мери. „Са много пажње, укуса и уметности прибране, и врло вешто распоређене, песме у овој антологији не дају слику новије српске лирике у њеном историјском развоју, не приказују нам поједине песнике у њиховим карактеристичним особинама и у њиховој целини, али нам дају избор најбољих песама и естетичку целину саме поезије.“⁵⁸⁵ Скерлић је истакао и потпуно одсуство приказа везе између књижевности и друштва. „Искључиво естетичко мерило има и својих недостатака. Ми у овој књизи не можемо да видимо историјски развој нове српске поезије, ни песнике у свим њиним особинама, ни све песнике који имају места и значаја у нашој књижевности, ни развитак појединих родова наше поезије, ни све засебне врсте њене.“⁵⁸⁶ Скерлићеве замерке потпуно негирају начела Поповићевог приступа изнета у предговору јер ниједног тренутка нису усмерене на могуће огрешење о прокламована мерила, већ инсистирају на погрешно одабраној основи од које Поповић полази у рад на антологији. Након Скерлићеве критике појавиће се још радова који ће замерати Поповићу на одабиру естетичког мерила за прављење антологије.

Станислав Винавер је у часопису *Пијемонџи* 1912. године објавио позив на анкету о *Антиолоџији новије српске лирике*, желећи да започне што масовнију расправу о Поповићевој критичкој апаратури настављајући инсистирање на сукобљавању „стarih“ и „mlадих“ започето првим пародирањима Поповићеве *Антиолоџије* претходне године. Гојко Тешић је прецизно назначио и генезу Винаверовог пародирања Поповићеве *Антиолоџије*, од његове прве пародије 1908. године, до низа пародија са алузивним насловом *Из нове српске лирике* објављеним у листу *Штампа* 25. 5. 1911. године.⁵⁸⁷ Иза маске тобожње неутралне анкете јасно се назирала намера радикализације сукоба са

⁵⁸⁵ Јован Скерлић: „Писци и књиге“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 94.

⁵⁸⁶ Исто, стр. 94.

⁵⁸⁷ Видети: Гојко Тешић: „Пародијски/критичко-дијалогски-теоријски списи Трајка Ћирића или Станислав Винавер у *Штампи* и *Пијемонџу* (1911–1913)“, у: „Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)“, ур. Слободанка Пековић, Весна Матовић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1992, стр. 207.

идеолозима српске модерне.⁵⁸⁸ Винавер је овим позивом и узимањем маске Трајка Ћирића показао сопствено усмерење, с једне стране, ка иронијском писању и памфлету, а, са друге стране, ка пародији која ће му бити ослонац у даљем сукобљавању са Богданом Поповићем и *Антиологијом новије српске лирике* коју ће пародирати након Првог светског рата (*Пантиологија новије српске пеленгирике*).⁵⁸⁹ Винаверовом позиву на расправу о *Антиологији* одазвао се једино Светислав Стефановић и то не тако оштрим текстом како је Винавер очекивао. Стефановић је у свом тексту изнео неколико замерки, али и дао неколико повољних оцена Поповићевој књизи пишући да је она више „но само једно лепо дело, она је једно храбро дело“.⁵⁹⁰ Естетичко гледиште, односно одабир према естетичком критеријуму, Стефановић је сматрао јединим ваљаним поступком за проучавање књижевности или прављење антологије чиме се у потпуности слагао са Богданом Поповићем. Али, одмах по признању ове велике врлине делу Богдана Поповића, Стефановић је изнео и начелну замерку: „Естетско гледиште г. Б. П. није довољно дубоко, није довољно модерно, није довољно естетско.“⁵⁹¹ Поповићевом схватању естетике Стефановић одриче модерност наводећи да „модерни појам о лепоти, који обухвата у уметности и царство ружнога, појам о идентитету лепоте и карактера – њега нема г. Поповић“.⁵⁹² Међутим, Стефановић не улази у естетичку расправу која би замерала Поповићу изостављање ружног из уметности, већ сматра да Поповић греша што у одабир не жели да уврсти карактеристично као репрезентативно. Како је Поповић у свом предговору управо одбацио узимање оног што је карактеристично у неком добу, осим

⁵⁸⁸ Видети: Гојко Тешић: „Трајко Ћирић, родоначелник српске авангарде“, у: „Из књижевности“, Зборник радова у част академика Предрага Палавестре, уредник Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997, стр. 451–460, Гојко Тешић: „Српска књижевна авангарда – књижевноисторијски контекст (1902–1934)“, Службени гласник, Београд, 2009; Гојко Тешић: „Откровење српске авангарде“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.

⁵⁸⁹ Видети: Станислав Винавер: „Пантологија новије српске пеленгирике“, Напредак, Београд, 1920, „Нова пантологија пеленгирике“, Библиотека „Мисао“, Београд, 1922, или интернет сајт: *Пројекат Растко*: (http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/svinaver-pantologija_c.html) и „Најновија пантологија српске и југословенске пеленгирике“, Француско-српска књижара А. М. Поповића, Београд, 1938.

⁵⁹⁰ Светислав Стефановић: „Анкета Трајка Ћирића – *Одговор 1. Светислава Стефановића*“, у: Светислав Стефановић: „На раскрсници“, пр. Гојко Тешић, Матица српска, Нови Сад, 2005, стр. 335.

⁵⁹¹ Исто, стр. 335.

⁵⁹² Исто, стр. 336.

уколико је лепо, Стефановић, попут Скерлића, не поставља суштинску замерку већ, напада Поповићева начела. „По моме убеђењу држати се естетског мерила и не хтети знати за карактер, значајност, репрезентативност, значи том естетском мерилу одузети његово олово, његово срце, његову тежу.“⁵⁹³ Због недостатка репрезентативности Стефановићу је *Антиологија новије српске лирике* изгледала „у лепоти својој некако хладна, празна, скоро бих рекао `без душе`“.⁵⁹⁴ Лепота песама у *Антиологији*, коју Стефановић не пориче, везана је, по њему, само за спољашњост и декорацију, а не за садржину. Замерке Поповићевеј *Антиологији* тако су врло често биле засноване само на критиковању његових начелних основа уместо да се оне прецизно препознају као погрешне и одбаце заједно са целом књигом, што би била разумљивија опција у критиковању од привидног прихватања за којим следи суштинско негирање основа књиге.⁵⁹⁵

Потпуно другачија врста замерки на коришћење естетичког мерила за одабир песама долазила је од стране марксистички усмерене критике после Првог светског рата. Велибор Глигорић⁵⁹⁶ је, као и пре њега Акиф Шеремет⁵⁹⁷ – сводио писање о Поповићевом раду на сукоб класних свести и стално се враћао на конзерватизам грађанске класе коју су за њега представљали Љубомир Недић и Богдан Поповић.⁵⁹⁸ Анализирајући Поповићева

⁵⁹³ Исто, стр. 336.

⁵⁹⁴ Исто, стр. 336.

⁵⁹⁵ Војислав Илић-Млађи је 1936. године писао да *Антиологија* није довољно национално одређена због изостављања родољубиве лирике. Видети: Војислав Илић-Млађи: „Поповићева *Антиологија новије српске лирике*“, *Животи и рад*, књ. XXIV, св. 158, 1936, стр. 333.

⁵⁹⁶ Почети Глигорићевог писања против Поповича обележени су личним разлозима и потребом да се свети због увреде очевог имена (Поповићева негативна критика песништва Димитрија Глигорића Сокољанина), а након Другог светског рата се наглашено приближавају ставовима владајуће идеологије.

⁵⁹⁷ Велибор Глигорић наводи да је Шеремет први покушао да марксистички теоретски оспори научну вредност естетици Богдана Поповића! Акиф Шеремет је 1928. године објавио студију о Богдану Поповићу у којој је на потпуно непримерен начин и покушао да оспори укупан Поповићев рад. Годину дана раније и П. Ј. Одавић је изношењем неприкладних опаски везаних за човека чији се ставови анализирају и истицањем сопствених неутемељених теорија покушао да оповргне Поповићеве ставове. Шеремет оваквом ненаучном поступку додаје и фалсификовање цитата јер делове Поповићевих текстова самовољно преправља и прилагођава сопственој замисли како би лакше долазио до својих, дакле потпуно произвољних, закључака! Видети: Акиф Шеремет: „Богдан Поповић“, Бања Лука, 1928, стр. 87. и В. Глигорић: „Предговор“ у: „Време и савест“, Култура, Београд, 1960.

⁵⁹⁸ Повод за писање Глигорићеве критике јесте објављивање *Антиологије српскохрватске њослеријне лирике* Ђуре Гавеле. Глигорић је ову антологију видео једино као имитацију Поповићеве антологије, односно о Гавели је писао само као о ученику који потпуно имитира учитеља. У поплави замерки које излучује на Поповићеву антологију, Глигорић ипак истиче и

антологичарска начела, Глигорић је за аргумент користио Поповићеве речи о песничком занату из предговора *Антилоџији* тврдећи да Поповић уопште не верује у искреност поезије. „(...) Сва она поезија крви, бола, љубави и борбе за срећу и напредак човечанства тек толико је вредна у колико се појавила у испеченом занату. И само кроз тај занат.“⁵⁹⁹ Аргументујући свој став Глигорић, слично ненаучном приступу какав су користили Одавић и Шеремет, извлачи Поповићеве речи из контекста и на тај начин им даје значење какво оне немају. Досежући само у једном тренутку ниво расправе засноване на прецизним књижевнотеоријским ставовима, Глигорић замера Поповићу инсистирање само на уметничкој форми и вештини у стварању, али потом је поново склизнуо у изношење политичких идеја и називао Поповићево схватање накарадним: „Антологија Богдана Поповића састављана по оваквим естетским принципима и схватањима, много је нашкодила нашој поезији. Све оно што је било сирово или крваво искрено, снажно, темпераментно, борбено, све оно што је било глас савести у патњи и напорима широких народних маса да се ослободе ропства и насиља стављено је кроз призму тих накарадних схватања у други ред књижевне вредности, на нижи степен уметности.“⁶⁰⁰ Глигорић је Недићеве и Поповићеве ставове у свом тексту назвао буржоаским схватањима,⁶⁰¹ а за главно обележје *Антилоџије новије српске лирике* је поставио истицање вештине у песничком занату сматрајући да Поповићев одабир песама почива на једној јединој уметничкој вредности, виртуозности у поезији. Због таквог одабира, Поповићеву антологију је видео као књигу без искрених акцената, одвојену од животне стварности, а изостанак Дисових песама је навео као њен озбиљни недостатак.⁶⁰² Глигорић је сматрао да Богдан Поповић уопште не разуме поезију наводећи први одељак *Предговора* у којем Поповић помиње извештаченост и неприродност као основе песничког стварања. За Поповића није постојало слободно изливање осећања у уметности јер је сматрао да је

неке њене квалитете. Примећујући њен велики утицај којим објашњава Гавелину антологију, Глигорић признаје да је антологија састављена по први пут са планом и системом и брижљиво компонована, али не пропушта да истакне њено штетно дејство: да је „заблудјивала“ читаве генерације, да је „пропагирана по школама“ итд.

⁵⁹⁹ Велибор Глигорић: „Из књижевног и позоришног живота“, Београд, 1937, стр. 28.

⁶⁰⁰ Исто, стр. 30.

⁶⁰¹ Исто, стр. 28.

⁶⁰² Исто, стр. 31.

основа уметничког стварања обрада песничког осећања. Али, у исто време, велику важност у уметничком стварању Поповић придаје и надахнућу, односно, како ће касније формулисати – естетичној импресији, поред поменуте вештине, обраде касније – естетичне експресије. Предност је, ипак, увек давао вештини, што се види према непрестаном инсистирању на савршенству обраде. Са друге стране, Поповић је сматрао да је опасност присутна и у превеликом рационализовању и писању „хладне главе“ са ослонцем само на вештини, што је указао у раду *Једна криптичка анализа*, критикујући Дучићево прерађивање песама и доказујући да је првобитна верзија песме *Сунце* уметнички успешнија јер је настала у најбољем споју надахнућа и вештине, импресије и експресије.

Поповићева замисао функције антологије као низа најлепших песама је везана за непрекинуто уживање у књижевном делу јер је задовољство које се читањем добија додатно увећано чињеницом да су све песме, без изузетка, лепе што доноси додатно естетско уживање. Поповић, у првом одељку предговора,⁶⁰³ наглашава да је само у антологијама могуће видети „какво уживање може бити читати песништво, читајући збирку у којој су *све* песме врло високог реда, у којој после једне лепе песме човек не мора да чита пет слабијих, да плати задовољство које је од прве имао“ (V, 2). Додатно уживање у целовитости антологије потребно је сагледати у светлу Поповићевог схватања повезаности књижевних дела и утисака које она изазивају код читалаца као и односа у том прецесу између целине књижевног дела и његових саставних делова. Поповићев став о лепоти целине који ће посебно нагласити у делу предговора посвећеном мерилима за избор песама спроведен је и на надређеном нивоу организације, на нивоу збирке. Поставивши захтев да све песме буду естетски вредне, Поповић је применио своје начело и на читаву антологију јер ју је замислио као посебну целину, ново уметничко дело у којем су све песме на истој висини и због тога је естетичко мерило поставио и одржао врло високо.

⁶⁰³ У првом одељку предговора Поповић је показао и своје виђење односа између лепог и доброг јер их је уз песме користио као синониме. Ово место је важно јер после античке естетике у којој се лепо изједначавало са добрим, питање калокагатије једино бива обновљено у британској естетици XVIII века, а видели смо да се Поповићево естетичко становиште једним делом управо ослања на ову линију у естетици.

Одређивање обима *ī*рађе – *ī*ериодизација

Поповић је хронолошку границу новије лирике поставио од песништва Бранка Радичевића одредивши се да почне од романтичарске поезије и да не узима у обзир песнике који нису пристајали на Вукову реформу српског књижевног језика. „Остављајући `странпутичаре` на страну, од Радичевића до данашњих дана наша лирика показује изванредно правилан, управо типичан развој једне лирске цвасти“. (V, 4). Због тога у *Анџолоџији* нема Стеријиних песама, а да је Поповић ценио највећег српског класицисту, јасно је већ на основу напомене коју је поставио у тексту о Костићевој *Гордани* из 1899. године. Кудећи своје савременике и њихову невештину у писању драма, Поповић издваја Стерију као великана за којим вапи: „*Гордана* (...) стоји далеко изнад оних скитски неписмених покушаја којима неки наши књижевници ђубре (о Стерија!) нашу младу, пролетњу књижевност“ (I, 58). Песништво Лазе Костића Поповић је укључио у свој избор, истина не са великим бројем песама, али ипак у *Анџолоџији* су велика Костићева песма *Сѝомен на Руварца* и два одломка из драме *Максим Црнојевић*. Због тога има истине у Деретићевим речима да је Поповић Костића видео као странпутичара⁶⁰⁴ када је скицирао главни ток развоја српске лирике јер Костић у тој скици заиста није поменут, али, са друге стране, његово песништво није изостављено из избора. Деретић је, на истом месту, Поповића окарактерисао као веома рестриктивног антологичара који је српску лирику свео само на песништво после Бранка Радичевића не увиђајући да је Поповић, у ствари, проширио опсег модерне, новије лирике који је од њега тражен.⁶⁰⁵

Постављајући почетну периодизацијску границу код Радичевићевог песништва, Поповић је проширио поље свог антологичарског рада, сматрајући

⁶⁰⁴ Видети: Јован Деретић: „Поетика српске књижевности“, „Филип Вишњић“, Београд, 1997, стр. 243.

⁶⁰⁵ „А Б. Поповић као естетичар и антологичар, упућен само на вредности, био је још рестриктивнији. Као почетак српске лирике он је узео песника средине XIX века Бранка Радичевића“ (Јован Деретић: „Поетика српске књижевности“, „Филип Вишњић“, Београд, 1997, стр. 276).

да је целина коју српска лирика чини од Радичевића до краја прве деценије двадесетог века недељива, заокружена целина коју не би требало раздвајати. Првобитни план наручиоца и издавача антологије, Матице хрватске, да избор српске модерне лирике сведе на последњу деценију деветнаестог и прву деценију двадесетог века Поповић је практично одбацио износећи већ поменуте аргументе, али и напомињући да би избор само најновијег песништва, оног које је Матица хрватска назвала „модерном српском поезијом“, био исувише мали и незнатан ако би се користило високо естетичко мерило какво је узето за *Анџолоџију*. Наравно, у хрватској јавности није се тако благонаклоно гледало на измену коју је Поповић учинио померивши хронолошку границу до Радичевићевог песништва. Један од првих приказа из хрватске штампе управо ће се овим питањем бавити. У часопису *Просвјеша* 1912. године биће објављена критика која ће Поповићу замерати на својевољном мењању наруџбине: „Тако не могу бити задовољни с том антологијом ни чланови књижевног одбора `Матице хрватске`, који су наручили били антологију н а ј н о в и ј е `модерне` српске лирике, док су Богдановићевој⁶⁰⁶ антологији уврштени његови одабраници почам од г. 1840, т. ј. од Бранка Радичевића, а најновији песници су у тој антологији у мањини.“⁶⁰⁷ Истоветни став код хрватских проучавалаца биће присутан и много година касније.⁶⁰⁸ Фрањо Грчевић је након више од пола века од објављивања *Анџолоџије*, поновио оптужбу како је Поповић „на своју руку отишао с избором много даље, до 40-их година, до поезије Бранка Радичевића“, ⁶⁰⁹ али је и додао да је ту измену издавачког плана Матице хрватске Поповић уверљиво образложио. Са друге стране, међу проучаваоцима српске књижевности,

⁶⁰⁶ Јован Храниловић меша Поповићево име и презиме!? Видети: Јован Храниловић: „Антологија новије српске лирике“, *Просвјеша*, год XX, бр. 11/12, 1912, стр. 492.

⁶⁰⁷ Исто, стр. 492.

⁶⁰⁸ Писање Хрвата о Богдану Поповићу је било начелно непријатељско у времену између ратова на првом месту због политичких ставова. Одговарајући на Поповићев чланак *Постјоји ли станајација у нашој књижевности* објављен 1924. године у листу *Обзор*, Мирослав Крлежа се труди да пише саркастично о Поповићевим делима и дозвољава себи да их априорно одбацује иако сам признаје да, осим два чланка, није ни читао Поповићева дела. Мирослав Крлежа: „Богдан Поповић о укусу“, у: „Зли вошебници – полемике и памфлети у српској књижевности (1917–1943)“, књига прва (1917–1929), пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983, стр. 407.

⁶⁰⁹ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, Хрватско филолошко друштво, Загреб, 1971, стр. 116.

Поповићево одређивање обима грађе није представљало питање од интереса, али зато је питање периодизације новије лирике било врло често постављано.

Поповићева периодизација новије српске лирике заснована је на идеји да се јасно издвоје етапе њеног развоја чији је врхунац Поповић видео у достизању формалног савршенства и углађености песничких дела. Песничку виртуозност Поповић је поставио за показатеља највишег степена развоја читавог новијег песништва и одустајање од давања првенства техници код најмлађих песника је видео као пад у неоварварство. Прво песничко доба карактерише почетак развоја уметничке лирике, наслоњене на народно стваралаштво, да би се током времена све више усавршавао уметнички облик песништва. „Бранко Радичевић, са својим простим, „примитивним“ песништвом, својим полу народним полу уметничким темама и дикцијом, почиње коло, наслањајући се на народно лирско песништво. (...) За њим се јављају песници са дубљим осећањем, јачим темпераментом, разноврснијим темама, и обликом преимућствено уметничким (Јакшић и Јовановић)“ (V, 4). Друго доба у развоју новије српске лирике карактерише подизање квалитета уметничког облика до највишег степена. „За њиховим песништвом долази песништво у коме почиње преовлађивати машта, са дикцијом преимућствено живописном (Војислав Илић). За овим долази песништво са највишим уметничким обликом и углађеношћу, с дикцијом пуном и разгранатом, песништво преимућствено стилистичко, песништво виртуозно (Дучић, Шантић, Ракић)“ (V, 4). Будући да је развој књижевности уопште, као и развитак читаве људске цивилизације, посматрао као развијање од простијих облика ка све сложенијим, Поповић је трећи период у којем је започело одбацивање достигнутих облика и коришћење мање сложених и мање правилних, сматрао кораком уназад у развоју песничке вештине, те га је означио као време неоварварства. „Најзад, поколебаност, узнемиреност, иронија, сумња, песимизам, (уз афирмацију живота), (...) у облику разлабављеном: `сецесија` и декадентизам, али са клицама обнове у себи“ (V, 4). Поповићево схватање еволуционизма није било дарвиновски механицистичко већ ближе Спенсеровом одређењу напретка од простог ка сложеном уз разматрање специфичности природе књижевности и промена у

њој. Поповић је био свестан да не постоји праволинијски напредак у развоју уметности већ да се књижевност развија током смењивања узлазних и силазних периода, те да се неке особине које су биле одбачене враћају. Истина, он је ход књижевности кроз време видео као укупно узлазан, када се занемаре кораци уназад остварени у време силазних периода у развоју и на тај начин је представљао песништво Трећег доба – као оно које носи клицу обнове у себи.

Поповићева периодизација којом је поделио новију лирику на три доба само је спољашњи показатељ развоја српске лирике јер су песме у оквиру та три одељка распоређиване слободно, према посебним начелима. Хронолошке границе које је Поповић повукао су следеће: Прво доба је постављено у време после 1840. године, Друго доба после 1880. године и Треће доба после 1900. године. Интересантно је да у трећем одељку предговора Поповић смо даје нацрт развоја лирике, а у седмом одељку, у којем говори о концепту распореда песама (односно о композицији *Антологије*), само помиње да је „од хронолошког реда задржао само укупну поделу на три доба, а у оквиру тих доба је песме распоређивао слободно“ (V, 14). Поповић је целокупан начин распоређивања грађе и композиционог обликовања антологије преузео од Полгрејва. Полгрејв је песме у *Златној ризници* груписао у четири доба назвавши их према највећим песницима као доба Шекспира, Милтона, Греја и Вордсворта, која „тачно приказују природни развој и еволуцију наше поезије. Строго хронолошко распоређивање више одговара колекцији која за циљ има упућивање, а не уживање, и мудрост која долази кроз уживање: – у оквиру сваког доба песме су због тога распоређене по градацији осећања или предмета. Развијање Моцартових и Бетовенових симфонија је изабрано за модел и ништа у распоред није постављено без брижљивог разматрања.“⁶¹⁰ За разлику од Полгрејва, Поповић доба у својој периодизацији новије српске лирике није назвао према највећим песницима и у *Предговору* није посветио велику пажњу овој подели лирике на три доба. Поповић уопште не помиње у

⁶¹⁰ „The volume (...) accurately reflects the natural growth and evolution of our Poetry. A rigidly chronological sequence, however, rather fits a collection aiming at instruction than at pleasure, and the Wisdom which comes through Pleasure: = within each book the pieces have therefore been arranged in gradations of feeling or subject. The development of the symphonies of Mozart and Beethoven has been thought of as a model, and nothing placed without careful consideration“ (Francis Turner Palgrave: „The Golden Treasury“, MacMillan and Co., Cambridge, London, 1861, стр. V).

Предговору године које је узео као периодизацијске границе, те су оне наведене једино у самом корпусу *Анџолоџије*. Та појединост је веома интересантна због тога што је највећи број критика упућених Поповићевој књизи управо био усмерен на питање периодизацијских граница и то највише на границу између Другог и Трећег доба.

Прва критика одабира песама у Трећем добу садржана је у већ поменутом Скерлићевом приказу *Анџолоџије* с почетка 1912. године. Скерлић није обратио пажњу на питање периодизацијске границе између Другог и Трећег доба, већ му је једино сметао Поповићев избор песама у Трећем добу: „Изгледа нам да је у најмлађој поезији нашој указана превелика и незаслужена пажња извесним конфузионистима, снобовима и мистификаторима.“⁶¹¹ Једини пример прецењене песме који је Скерлић навео била је песма *Унуџрашњи дијалој* Душана Срезојевића, а тиме је критику поново усмерио према Поповићевом естетичком мерилу понављајући његове речи да апсолутне сигурности нема јер у сваком избору мора остати један део субјективног.

Један од првих⁶¹² критичара Поповићеве периодизације у *Анџолоџији* био је Светислав Стефановић. Он је велику ману *Анџолоџије* видео у подели песништва на три доба, нарочито у граници између Другог и Трећег доба јер се у Другом добу налазе и песме песника који су почели да стварају тек после 1900. године, која је узета за периодизацијску границу (нпр. песме Милана Ракића). Стефановић наводи да је Поповић оваквим постављањем периодизацијске границе починио логички и хронолошки несклад који се не може бранити и да је боље да се Друго доба заврши Лазом Костићем и Војиславом Илићем. Сима Пандуровић се сложио са Стефановићем да Поповићева периодизација новије српске лирике није добра и он се изричито противио постављању година за периодизацијске границе које не одговарају догађајима из стварног живота. Међутим, Пандуровић наводи да му је јасна Поповићева одлука јер је у питању било груписање песника према унутрашњим својствима њихове поезије.

⁶¹¹ Јован Скерлић: „Писци и књиге“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 95.

⁶¹² Стефановић наводи да је Васа Стајић први критичар који је уочио недостатак Поповићеве периодизације, али не наводи његове аргументе, већ се од њих оградајује и доноси свој став о овом проблему.

Богдан Поповић је у *Предговору* напоменуо да је радећи на одабиру песама увек водио рачуна о времену у којем је песма настала, да се од Радичевића не може захтевати да има Дучићев стил, што практично значи да је код Поповића била присутна свест о немогућности спровођења апсолутно истоветног мерила за дела настајала у различитим добима. Управо у тој реченици почива одговор на често постављано питање периодизацијске границе Трећег доба и свих њених последица. Поповић је увидео промене у књижевном стваралаштву које су почетком двадесетог века наговештавале авангардну побуну која ће у српској књижевности највећи интензитет имати након Првог светског рата. Периодизацијску границу је због тога поставио на размеђу векова и хтео је да и физички одвоји песничка дела најновијег времена да би на тај начин представио промене које се дешавају у текућем времену. Можемо се упитати да ли би тај избор песама Трећег доба био могућ да је међу њима поставио песништво Милана Ракића. Отуда и одлука, са становишта прецизности хронологије заиста нелогична, да Ракићево песништво постави у Друго доба које се завршава 1900. године иако је он прву песму објавио 1902. године. Као што је Пандуровић приметио, Поповић је груписао песнике према својствима њихових дела, а желео је, очигледно, да избегне преклапање доба како би јасније предочио етапе у развоју лирике. Подела лирике на три доба управо му је била потребна како би антологичарска мерила могла да функционишу несметано у оквирима једног доба. Поповић је, у ствари, и задржао оквирну хронолошку поделу на три доба лирике како би у оквирима сваког од доба могао да своја мерила прилагоди историјском контексту у којем су настајале песме. Практично, Поповић је тиме признао да универзално мерило није апсолутно применљиво јер се не могу исти захтеви поставити песницима из различитих епоха, као и да је мерило спуштао у неким случајевима. Можемо претпоставити да би *Анџолоија* заиста била сувише рестриктивна када би се заиста користио критеријум који не би уважавао историјске и временске околности развоја српске лирике.

Иако је изгледало да се у времену после Другог светског рата проучаваоци неће више враћати на питање периодизације Поповићеве

Антиологије јер се њихова пажња⁶¹³ усмерила на питање запостављања старије поезије, те превеликог везивања за савременике, то није било тако. Фрањо Грчевић је поновио замерку која је *Антиологију* пратила од њеног објављивања поставивши још једном питање о смислу периодизацијске границе између Другог и Трећег доба новије српске лирике. Грчевић није ни покушао да анализира Поповићеву одлуку о периодизацији, већ је само површно навео како је Поповић „на доста необичан начин вршио размјештај писаца у доба“.⁶¹⁴ Након изношења примера (Шантићево, Дучићево и Ракићево песништво), Грчевић закључује да ни Друго ни Треће доба, како их представља антологија, у ствари не постоје. Јасно нам је да одговор на питање зашто Поповић тако поступа Грчевића и није занимао.

Уз питање периодизацијске границе између Другог и Трећег доба, друга честа замерка била је везана за песништво Милана Ћурчина које је Поповић унео у Треће доба *Антиологије*. Веома је важно напоменути да Ћурчиново песништво није само унето, већ је оно пресудно обележило последње доба лирике у Поповићевој *Антиологији*. Због уношења Ћурчинових песама Поповић је био често нападан и многи су сматрали да тиме нарушава своја прокламована начела. А. Г. Матош је међу првима у приказу *Антиологије* 1912. године навео како Ћурчинове песме нарушавају Поповићева начела: „Уврштене су неке [песме], које попут Ћурчинових, никако не одговарају естетичким нормама г. Поповића, јер имају погрјешака, јер нису у целини лијепе – јер, укратко, негирају баш та строга правила предговорачева. Дучић му је, чини се, највише срцу прирастао...“⁶¹⁵ Други хрватски критичар Јован Храниловић је, у приказу *Антиологије* из 1912. године, присуство Ћурчинових песама *Да л` хоћеш ипак?* и *У бечкој шуми* види као огрешење о Поповићева прокламована начела: „Али овдје примећујем, да Поповић није досљедан био у примјени изложених трију атрибута у избору пјесама за своју антологију; јер да

⁶¹³ Зоран Мишић је, постављајући своју антологију на скоро супротне основе у односу на Поповићеву, видео „Антологију новије српске лирике“ сувише везану за текућу литературу: „Не дозволити да књигу задеси судбина свих модернистичких антологија, као што је (једина, уосталом ваљана) антологија Богдана Поповића, у којој је савременицима (Дучићу и Ракићу) додељено несразмерно више простора од Бранка или Лазе Костића“ (Зоран Мишић: „Предговор“, у: „Антологија српске поезије“, Матица српска, Нови Сад, 1956, стр. 9).

⁶¹⁴ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, Хрватско филолошко друштво, Загреб, 1971, стр. 120.

⁶¹⁵ Антун Матош: „Српска лирска антологија“, *Виенац*, 1912, стр. 176.

је досљедан био, морале би изостати из III-ћег доба неке пјесме српских модерниста, у којима нема ни `емоције`, нити су у `цијелости` лијепе нити су `јасне`.⁶¹⁶ Храниловића је Скерлић још 1909. године окарактерисао као борца за старе вредности и против модерне књижевности⁶¹⁷ и тиме нам показао сложеност Поповићеве позиције, критиковане са свих страна, и од „стариx“ и од „младиx“. Против Поповићевог одабира Ћурчинове поезије писано је и након Првог светског рата. Поменућемо само неке од послератних напада. Војислав Илић-Млађи је саркастично писао о Ћурчиновим песмама и Поповићевој антологији: „Ови монструозни стихови доживели су част да уђу чак и у *Антиологију новије српске лирике* од Богдана Поповића! Велики наш балкански Бринетјер сматрао је, да у оним генијалним изразима: `тзв.` , `тј.` и `итд.` има кудикамо више лирике, него у Јакшићевим песмама: *Пути у Горњак, Ноћ у Горњаку, Вече...*“⁶¹⁸ Због песама Милана Ћурчина П. Ј. Одавић је протествовао против уређивачке политике *Српскої књижевної іласника*, а критиковао је Поповићеву *Антиологију* из истог разлога. Он је негодовао због чињенице да Ћурчинове песме имају запажено место у избору и доводио је Поповићев избор у питање („Да ли г. Богдан Поповић зна шта је то естетика?“) указујући на контрадикторност Поповићевог другог мерила (да песма мора бити јасна) и Ћурчиновог стиха из песме *Пустиније ме како ја хоћу*: „Зар све баш мора бити јасно и чисто...“⁶¹⁹ Посебно је неповољно по Илића и Одавића неприхватање Ћурчинове поезије и у међуратном времену чиме се обојица искључују из групе озбиљних проучавалаца, а посебно Илић који је и својим антологичарским радом додатно себи одузео кредибилитет.

Међутим, поменути критичари нису могли да увиде да је одабиром Ћурчинове поезије Поповић заправо препознао весника авангардне поезије и када подробно анализирамо Поповићев однос према Ћурчину, видимо да је он

⁶¹⁶ Јован Храниловић: „Антологија новије српске лирике“, *Просвјета*, год XX, бр. 11/12, 1912, стр. 492.

⁶¹⁷ Пишући о књизи Драгутина Илића, Скерлић је препознао његову тежњу да заступа интересе „стариx“ против „модерних“. „Њему се хоће да у српској књижевности игра нимало симпатичну улогу Јована Храниловића у хрватској књижевности, да буде заставник Стариx Књижевних Идеала против `Модерне`“ (Јован Скерлић: „Писци и књиге“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 309).

⁶¹⁸ Војислав Илић-Млађи: „Дела и људи“, Књижарница Рајковића и Ћуковића, Београд, 1921, стр. 123.

⁶¹⁹ П. Ј. Одавић: „Наша лепа књижевност и критичари пок. Ј. Скерлић и г. Богдан Поповић“, Београд, 1927, стр. 24.

препознао вредност Ћурчинових стихова и, објављујући их најпре у *Српском књижевном гласнику*, а потом и у *Анџолоџији новије српске лирике*, заправо био први пропагатор српске авангарде. Иако је константно нападан да је сувише конзервативан и да се труди да укочи развој српске лирике, Поповић је највећи простор у Трећем добу *Анџолоџије* одредио за Ћурчинову поезију, а свој тачан суд о правцу у коме се српско песништво развијало, Поповић је потврдио објављивањем Црњанскове поезије у *Српском књижевном гласнику* 1920. године. Песме Милана Ћурчина су авангардни песници након Првог светског рата видели као своју претходницу, поменимо само стихове Милоша Црњанског с почетка *Лирике Ишак*: „Нећу да прескочим Крлежу, ни Ћурчина, / нити да будем народна дика...“⁶²⁰ Поповићева сарадња са Ћурчином трајала је током читаве прве серије *Српског књижевног гласника*. После Првог светског рата Милан Ћурчин је у Новој серији *Српског књижевног гласника* објавио песму *На освећеном Косову* која је својом провокативношћу и односом према традицији била оштрија од многих авангардних песама. Војислав Илић-Млађи је одрекао право Богдану Поповићу да уопште говори о српској лирици због објављивања ове песме, иако Поповић није био уредник у време њеног објављивања, него је то био Војислав М. Јовановић: „После публикације (у **Српском** Књ. Гласнику) ових стихова, који су профанација Косовке Девејке и прљање Косова, Б. Поповић је изгубио право да и даље говори о **српској** лирици!“⁶²¹ Наставка сарадње није било јер је Ћурчин отишао у Загреб, где је покренуо часопис *Нова Европа*, и бавио се више политичким питањима него књижевним. Драгиша Витошевић, пишући о Поповићевом уношењу Ћурчинових песама најпре у *Гласник*, а потом и у *Анџолоџију*, указао је на Винавера као Ћурчиновог настављача на линији ироније,⁶²² а поменимо да је прве Винаверове песме и приповетке такође објавио управо *Српски књижевни гласник*. Истина, од 1911. године Винавер ће започети непомирљиви обрачун са

⁶²⁰ Милош Црњански: „Поезија“, Просвета, Београд, 1966, стр. 13.

⁶²¹ Војислав Илић-Млађи: „Дела и људи“, Књижарница Рајковића и Ћуковића, Београд, 1921, стр. 124.

⁶²² Видети: Драгиша Витошевић: „Српски књижевни гласник 1901–1914“, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1990, стр. 255.

књижевнотеоријским ставовима Богдана Поповића, а истоветна непомирљивост биће одлика и старијег учесника у том сукобу.⁶²³

Тврдњу да је Милан Ђурчин централни песник Трећег доба Поповићеве *Анџолоџије*, коју смо поменули на почетку овог одељка, можемо аргументовати бројем унетих песама. Богдан Поповић је, предосећајући да ће број унетих песама у антологију бити узиман за мерило вредности песника, покушао да се таквог тумачења ограда и упињао се да објасни како број добрих песама није показатељ вредности песника и да једна песма може бити лепша и вреднија од десет других које су у *Анџолоџији*. „Што се тиче броја донесених песама од појединих песника – довољно је рећи да у овој *Анџолоџији* има песама које вреде колико десет других, из ове исте *Анџолоџије*, који пут од истог песника“ (V, 13). И у сачуваној радној верзији *Предговора*, Поповић је одрицао везу између броја песама и вредности песника наглашавајући да углед песника није утицао на број одабраних песама: „У овој збирци није одржива никаква напред одређена сразмера између песника отприлике истог реда; песме су биране једино по њиховој апсолутној лепоти“ (V, 315). Међутим, колико год је Поповић тврдио да *Анџолоџијом новије српске лирике* уопште нема намеру да даје оцене о вредности појединих песника, његов одабир је увек изједначаван са вредносним судом. Велибор Глигорић је међу првима изнео мишљење да је Поповићева *Анџолоџија* у већој мери утицала на српску књижевност од Скерлићеве *Историје* јер су песници који нису били унети у *Анџолоџију* заборављени. Са Глигорићевим мишљењем се, много година касније, сложио и Предраг Палавистра. Несумњиво је да се број песама у антологији заиста може узети за неку врсту објективног показатеља вредности песника, али интересантно је указати на чињеницу да је Поповићу то подвучено у случају Дучићевих песама, којих је највише у *Анџолоџији* (33), али није у другом

⁶²³ Извесно ублажавање Винаверовог става, како то увек бива у случајевим оштрог сукобљавања, десило се тек након Поповићеве смрти. Пишући о Бојићу 1955. године, дакле, у последњој години свог живота, Винавер је признао да је априорно одбацивао Поповићев и Скерлићев рад на проучавању књижевности и да је тек много година касније прихватио ерудицију као предуслов за веће уживање у књижевности. „Истина да сам инстинктивно одбацивао све што је излазило из пера Богдана Поповића и Јована Скерлића, али себи о томе нисам давао довољно критичког рачуна и сматрао сам за потребније да читам песнике и слушам музику на врелу, но да се бавим књижевном и музичком ерудицијом. (После сам је накнадно заволео, и то не као такву, него као омогућавање још већег уживања у створеном)“ („Критички радови Станислава Винавера“, пр. Павле Зорић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1975, стр. 152).

случају који је показивао да Поповић не гуши развој лирике – то је био број Ћурчинових песама. Фрањо Грчевић је, на пример, бројањем песама долазио и до података који су му били основа за вредносне закључке, али није био доследан у таквој аргументацији, јер када тврди да је Дучић према Поповићевом одабиру најбољи песник, то не признаје за мерило у случају Милана Ћурчина.

Поповићу бисмо могли замерити неуношење Дисових песама и мали број унетих Пандуровићевих песама, али не бисмо могли тврдити да је он покушавао да спречи развој песништва јер му се није допадао правац у којем је тај развој кренуо, нити да је антологија имала конзервативан однос према „новима“ како је писала Ана Ћосић Вукић.⁶²⁴ Ћурчинове песме су много више нарушавале однос према формалном савршенству песме какав је био достигнут у време модерне него Дисове песме, а опет су биле унете у *Антологију*. Пошто тврдњу о Дучићевом првенству на основу броја песама нико није оспоравао, према истом принципу морамо да укажемо на Ћурчиново почасно место у оквиру Трећег доба. Извесно указивање на посебну позицију Ћурчиновог песништва у *Антологији* извршио је Александар Петров повлачећи паралелу између Бранка Радичевића и Милана Ћурчина управо према броју песама. Али, Петров је умањio Ћурчиново место сматрајући да он није био централни песник свог доба, потпуно одбацујући Поповићеву поделу лирике на доба! „Ћурчинова појава за ново доба би се могла поредити са појавом Бранка Радичевића на почетку првог раздобља новије српске поезије (...): нису највећи песници својих епоха, то место је припадало Змају и Јакшићу међу романтичарима, а Дучићу, Ракићу и Шантићу међу новима (без обзира на то што су се они нашли у другом раздобљу, Дучићеве песме чак пре песама Војислава Илића).“⁶²⁵ Петров тим редовима не само да умањује важност Ћурчиновог места у *Антологији* већ и пише на начин карактеристичан за многе критичаре Поповићеве књиге – ниједног тренутка не води рачуна о изнетим начелима антологичара. Поповићево постављање Дучићевих песама пре

⁶²⁴ Ана Ћосић Вукић: „Старе и нове књижевне теме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 83.

⁶²⁵ Александар Петров: „Српски модернизам – гласници, гласила, судије“, Просвета, Београд, 1996, стр. 8.

Илићевих може се једино критиковати ако се ниједног тренутка не обрати пажња на његове напомене о слободном распореду песама и једино задржаној хронолошкој организацији на три доба. Пошто се и у новијим радовима који се баве положајем Ђурчиновог дела његова позиција превиђа, будући да се у обзир узима само укупни број песама у *Анџолоџији* по којем је Ђурчин, на осмом месту по заступљености у Поповићевој књизи,⁶²⁶ сматрамо да се још једном мора нагласити да је Поповић, бројем одабраних песама, за централног песника Трећег доба поставио Милана Ђурчина и тиме, практично, био пропагатор једног вида развоја српске поезије.

Дефиниција лирике

Поповић је у дефинисању лирске песме пошао од традиционалне тријадне поделе књижевности на родове према којој је основа лирике осећање. Иако се лирика почела сматрати књижевним родом тек у новом веку, корени трочлане поделе књижевности налазе се још у антици, код Платона и Аристотела. Поповић је сматрао да у лирској песми „преовлађује осећање, или га у њој довољно има да је разликује од чисто описних и приповедних песама, хладнијих, нижих у тону. Према томе, баладе, сатиричне, хумористичне, политичке и пригодне песме нису ушле у збирку“ (V, 3). Изузетке су представљале песме које припадају врстама које не припадају лирици, али су прожете чистим лирским осећањем. Поповић је навео и песме које својим спољашњим обликом не изгледају као лирске песме („Лем-Едим“, „Селим бег“, „Рибарчета сан“, „Отац и син“, „Негдашњем пријатељу“, „Спомен на Руварца“), али он је сматрао да су „све те песме прожете – меким, дубљим, песничким – осећањем“ (V, 4). У дефинисању лирске песме и чињењу изузетака Поповић је одабрао приступ истоветан Полгрејвовом.

Енглески антологичар је у предговору *Злајној ризници* допуштао да се лирском песмом назове она коју „покреће појединачна мисао, осећање или

⁶²⁶ Видети: Софија Божић: „Поезија Милана Ђурчина у светлости књижевних полемика“, *Књижевни лист*, бр. 90/91, 2010, стр. 18.

ситуација. Сагласно с тим, наративне, дескриптивне и дидактичне песме, осим ако су брзо развијене, сажете и обојене људском осећајношћу – биле су искључене из избора. Хумористичка поезија, изузев врло ретких примера у којима истински поетски тон доминира целином, са оним што је сувише лично, повремено или религиозно била је сматрана страним у односу на идеју књиге⁶²⁷. Са друге стране, Поповић је много опширније образложио своја мерила за одабир песама у односу на Френсиса Полгрејва. Емоционалност је поставио, не само за основно својство лирике, већ и као прво од три антологичарска мерила за одабир песама чиме је ово својство лирике додатно нагласио.

Анџолоџичарска начела

Поповићева мерила за одабир песама представљају најчувенији део његовог *Предговора*, она се налазе и у наслову верзије која је штампана у *Српском књижевном гласнику* („Начела по којима је састављена *Анџолоџија новије српске лирике* од Богдана Поповића“).⁶²⁸ Три мерила која Поповић поставља и образлаже су следећа: „песма мора имати емоције, – мора бити јасна, – и мора бити ЦЕЛА лепа“ (V, 5). Поповић није сматрао да је овим мерилима обухватио све особине које чине лепом песму, али је сматрао да је поставио услове који су му били потребни за одабир песама које ће унети у антологију. Емоционалност је, већ смо видели, сматрао основним својством лирике, а овде јој је придао и додатну важност. Наиме, он је прецизирао да уметничко дело које не буди емоције није уметничко дело, а оно које не буди лепе емоције није високо уметничко дело. На тај начин је осећајност поставио

⁶²⁷ „Lyrical has been here held essentially to imply that each Poem shall turn on some single thought, feeling, or situation. in accordance with this, narrative, descriptive, and didactic poems, – unless accompanied by rapidity of movement, brevity, an the colouring of human passion, – have been excluded. Humorous poetry, except in the very unfrequent instances where a truly poetical tone pervades the whole, with what is strictly personal, occasional, and religious, has been considered foreign to the idea of the book“ (Francis Turner Palgrave: „The Golden Treasury“, MacMillan and Co., Cambridge, London, 1861, стр. III).

⁶²⁸ Видети: *Српски књижевни гласник*, 1911, књ. 27, св. 10. и 11.

за основу уметности у целини, а прецизирао је такво виђење књижевности. „Песма која у нама не узбуди чисто, лепо осећање, није лепа лирска песма. Она може имати других особина: мисли, оригиналности, стила, снаге; али ако није загрејана осећањем, она неће бити лепа песма највишега реда, – оно високо уметничко дело које, поред савршене обраде, има и *фини квалиџеџи емоције, фини квалиџеџи осећајноџа џона*“ (V, 6). Већ смо истакли у одељку о Поповићевој естетици да су ови Поповићеви редови означили окретање ка физиолошкој естетици јер је у даљем трагању за објективним мерилом за процењивање лепог кренуо ка одређењу финоће осећања. Окретањем ка идеји научно засноване естетике, Поповић је прво мерило везао за тада савремене токове проучавања, али питање осећања у лирском песништву је старо питање, као и питање јасности и савршенства обраде која је узео за друга два мерила. Поповићев непосредни претходник у српској науци о књижевности, Љубомир Недић, експлицитно је инсистирао на важности осећања у песништву. И Недић је, као и Поповић, сматрао да се недостатак осећања у песми не може надоместити нити стилском виртуозношћу нити версификаторском вештином нити реторском снагом јер песме без осећања увек остају хладне.⁶²⁹ Исти поглед имао је и Богдан Поповић: „Осећање пева лирске песме, оне најлепше; не машта, ни вештина“ (V, 6). Оба критичара су вредновала и проживљеност осећања од стране ствараоца (искреност) на тај начин се ослањајући на линију која се протеже до античке реторике.

Везу са класичном традицијом има и друго Поповићево мерило за одабир песама – јасност песме. „Други је услов, да песма буде јасна, јасна у целини, с јасном основном мишљу, и јасна у својим деловима“ (V, 6). Јасноћа се појављује као један од основних услова у реторици од античког времена (Аристотел је поставља за главну одлику стила, али и за одлику метафоре)⁶³⁰ и понавља се у реторичким приручницима и у српској традицији (Ђорђе

⁶²⁹ „И највиша уметничка поезија, која тражи да произведе само чисту артистичну емоцију, и њу је родило осећање“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига I, „Народна просвета“, Београд, 1929, стр. 80);

„Не треба се варати, ни мислити да је књижи главна мисао; мисао, хладна и студена, никада нас не придобија, она нам никада неће одјекнути у души и у срцу нашем“ (Љубомир Недић: „Целокупна дела“, књига II, „Народна просвета“, Београд, 1932, стр. 248).

⁶³⁰ Видети: Аристотел: „Реторика“, превео Марко Вишић, Светови, Нови Сад, 1997, стр. 248. и 250.

Малетић). Поповић је навео да нејасност убија мисао и да је она показатељ песникове немоћи да се изрази. Поповићево мерило јасности често је било нападано јер су проучаваоци сматрали да је оно уперено против песника који су усмеравали своје певање ка херметичнијем изразу, тежећи да изразе оно што је тешко ухватљиво, али оно, у ствари, уопште није било уперено против песника који су уносили промене у српско песништво. У контексту критиковања овог мерила скоро увек је било пренебрегнуто Поповићево уношење Ђурчинових песама у *Анџологију*, а оне отворено полемишу са антологичарским мерилима („Зар све баш мора бити јасно и чисто, / И свуда прописан број“). Склони смо да се приклонимо ставу Ивана В. Лалића⁶³¹ да је Поповић имао на уму супротстављање обичној поетској неписмености, а не херметизму и строгост овог критеријума је постављена да би се одбациле слабе песме. Поповић је константно тражио од песника основну писменост и оштро је критиковао некоректности стила које доводе до нејасности што се видело још 1901. године у критици песама Алексе Шантића. А на примеру Ђурчинових и Пандуровићевим песама можемо видети Поповићеву отвореност према променама које су се у песништву одвијале почетком двадесетог века.

Трећи услов који Поповић поставља јесте „да *цела* песма треба да је лепа; или (тако је можда простије речено) да песма не сме имати погрешака. У њој не сме бити појединости које вређају: слабих почетака, слабих свршетака, слабих стихова; у њој треба да је све на истој висини...“ (V, 7). Богдан Поповић савршенство тражи у свим појединостима наводећи да су савршена уметничка дела таква управо због своје савршености у појединостима. Поповић је на више места образлагао теоријски став о неопходности савршенства у појединостима, али најдетаљније је то учинио пишући о својој аналитичкој методи у тексту *Теорија реда-ио-ред*. Уметничко дело је, према Поповићу, „збир појединости, које све скупа – *све и скуџа* – чине последњи, укупни утисак“ (I, 273). Због укупног утиска који се ствара полазећи од најситнијих појединости, преко уланчавања тих појединости у надређене структуре (реч–група речи–стих–строфа–песма) важно је да дело нема грешке јер оне доводе до појаве лоших

⁶³¹ Видети: Иван В. Лалић: „Поезија – похвала чуду заданог нам света“ (изводи из разговора), у: Ивана В. Лалић: „Дела“, књига IV, пр. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 247.

утисака који одмах умањују укупни утисак о целини књижевног дела. Поповић је сматрао да су утисци који се у читаоцу стварају сливени, да су спојени у један укупан утисак и нису рашчлањени као што их налазимо током анализе која примењује методу редаспо-ред, „али тај његов (читаочев) утисак састављен је ипак из свих оних појединости које открива анализа“ (I, 275). Поповић наводи да наши песници често не успевају да одрже „беспрекорност фактуре; сваки час, у иначе лепој песми, они клону, исклизну – у прозу, у апстрактне, непесничке, понекад простачке речи, у хладан тон...“ (V, 7). Учесталост грешака у књижевним делима, нарочито стваралаца из Трећег доба, Поповић је повезао са недовољно развијеним књижевним укусом, односно оскудицом однегованог укуса која је обележје генерације најмлађих стваралаца. Брижљиво однегован укус Поповић је постављао и као незаобилазну основу за књижевнокритичку анализу јер без однегованог књижевног укуса нема ни доброг критичара. Поповићева доследност у примени ових мерила видна је у његовим критичким радовима и пре и након *Антологије*.

Упоређена са Полгрејвовим ставовима из предговора *Златној ризници*, Поповићева мерила су детаљније образложена јер он наглашава осећајност као основу лирике, затим захтева јасност песама коју енглески антологичар једва и помиње и прецизира хијерархију естетичког процењивања одређујући одсуство грешака као важан фактор за укупан збир естетичког утиска. Полгрејв је, промишљајући могућа мерила за одабир песама, поменуо неколико могућих мерила не опредељујући се прецизно, него наводећи да се свим поменутиим правилима руководио. „Којим се мерилем може указати на степене у оквиру најбољег. Да ли песма треба да буде достојна пишчевог генија, – да ли треба да постигне савршенство сразмерно постављеном циљу, – да ли треба да захтевамо да финоћа обраде буде пропорционална сажетости дела, – да осећање, колорит, и оригиналност не могу да надокнаде озбиљне недостатке у јасноћи, јединству, или истини, – да оцена публике служи више као путоказ више него као компас, – пре свега, да изузетност треба тражити пре у целини

него у деловима, – таква и њима слична правила смо увек узимали у обзир.⁶³² У овом набрајању могућих мерила Полгрејв је једино нагласио да је изузетност песама увек везана за целину уметничког дела, а никада само за његове делове и тиме поставио јасно опредељење за одабир песама које су лепе у целини, а не за издвајање одломака. Са друге стране, иако је поставио врло јасно своје мерило о целини лепоте песме, Поповић је начинио неколико изузетака.⁶³³ Радичевићев *Ђачки расјанак* донесен је у одломцима, такође донета су два одломка из Костићевог *Максима Црнојевића*, а из неколико песама су изостављени понеки стихови (Поповић наводи да су у питању три песме и петнаестак стихова) (V, 300). Поред ових изузетака који показују да Поповић није круто примењивао своја мерила, у *Предговору* је на неколико места истицано да се теоријска начела нису спроводила ригидно, до последње појединости. „Уредник, даље, горе наведена мерила није примењивао круто, с безобзирном строгошћу; (...) Огрешења за `дебљину чиодина врха` нису сматрана као погрешке; и сваком од горња три мерила остављено с обе стране нешто ивице“ (V, 10). У сачуваној радној верзији *Предговора*, Поповић је поред уверавања да није мерила користио хиперкритички, поменуо и уобичајени говорни клише који је сликовито поновио да је са највећом симпатијом према песницима прилазио раду „и можда чак на једно око зажмурио“ (V, 323). Но, и поред Поповићевог упињања да покаже употребљивост својих антологичарских мерила, она су била константно преиспитивана и критикована од тренутка појаве књиге и у током стотину година њеног постојања.

Јован Скерлић је први изнео замерку на рачун Поповићевих мерила оцењујући да су сувише високо постављена: „Због појединости које су вређале његову развијену естетску осетљивост он је одбацивао врло лепе песме у

⁶³² „What degree of merit should give rank among the Best. That a Poem shall be worthy of writer's genius, – that it shall reach a perfection commensurate with its aim, – that we should require finish in proportion to brevity, – that passion, colour, and originality cannot atone for serious imperfections in clearness, unity, or truth, – that popular estimate is serviceable as a guidepost more than as a compass, – above all, that Excellence should be looked for rather in the Whole than in the Parts, – such and other such canons have been always steadily regarded“ (Francis Turner Palgrave: „The Golden Treasury“, MacMillan and Co., London, 1861, стр. IV).

⁶³³ Поменимо да је у радној верзији „Предговора“ Поповић поменуо намеру да направи и другу свеску „Антологије“ која би донела најлепше одломке и стихове који нису у успешним песмама у целини (V, 329).

целини.⁶³⁴ Скерлић је навео Змајеве сатиричне песме и родољубиве песме Вељка Петровића као примере песништва којем је учињена неправда не увиђајући да поново критикује Поповићев почетни став о одабиру искључиво лирских песама. Сима Пандуровић⁶³⁵ је прихватио прва два Поповићева мерила за одабир песама и све своје замерке усмерио на треће – да песма мора бити цела лепа. Пандуровић је Поповићеву методу реда-по-ред видео као производ истог поетичког или естетичког става као и изнето мерило јер почива на идеји да се утисци задобијени од саставних елемената књижевног дела спајају на вишим нивоима организације у један укупни утисак о целини књижевног дела. Пандуровићева критика почива на опречном схватању по којем се утисци не подижу на виши ниво организације у простом збиру који може бити умањен у случајевима грешака или недостатака, него се сукобљавају, те интензивнији утисци потиру мање јаке. Пандуровић је, на тај начин, образложио своје схватање сувишности трећег Поповићевог мерила. Песма не мора да буде цела лепа јер ће утисци настали због грешака бити неутралисани јачим сензацијама које ће други делови песме изазвати. Пандуровић ово доказује тврдњом да ми у свести можемо имати само једну емоцију у једном тренутку: „То значи да са добијањем једне јаче емоције све раније, мањег интензитета, ишчежавају из свести, без обзира на њихов квалитет.“⁶³⁶ Са друге стране, Поповић је, на самом почетку *Предговора*, напоменуо да је дозвољавао „силажење испод границе за само једну малену разлику“, затим је то објашњење проширио у петом одељку предговора детаљно објашњавајући извесну флексибилност својих мерила: „Неизбежно је било водити рачуна о добу у којем је песма настала. Уредничко је правило у свима тим случајевима било: само онда када за ману има довољно накнаде, – другим речима, кад недостатак није велики, а врлине јесу, – још другим речима, кад се недостаци изгубе у сјају врлина, – само је онда песма могла ући у *Антологију*“ (V, 10). Видимо да је и Поповићevo практично коришћење прокламованог мерила било донекле блиско Пандуровићевом схватању иако је оно постављено на реторичка правила о

⁶³⁴ Јован Скерлић: „Писци и књиге“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 95.

⁶³⁵ Пандуровић је објавио критички приказ Поповићеве „Антологије“ 1913. године у *Босанској вили* који је 1927. године мало проширио и унео у своју књигу „Разговори о књижевности“.

⁶³⁶ Сима Пандуровић: „Разговори о књижевности“, Београд, 1927, стр. 127.

којима говори Александар Бен пишући да се „ефекти који вређају могу допуштати (у књижевном делу) у оној мери у којој могу бити искупљени“,⁶³⁷ или Френсис Полгрејв у предговору *Златној ризници*. Поповић је прихватао могућност искупљења малих недостатака говорећи о збиру утисака,⁶³⁸ док је Пандуровић сматрао да јаче сензације својим физиолошким карактеристикама потискују слабије, те говори о доминацији интензивнијег утиска. Пандуровићевој критици се мора признати да је, за разлику од већине замерки које су упућиване Поповићевој књизи двадесетих година прошлог века, била аргументована.⁶³⁹

Након Другог светског рата Поповићева антологичарска мерила потпуно су негирана у предговору *Антологије српске поезије* Зорана Мишића из 1956. године. Мишић се трудио да своју антологију наглашено постави наспрот Поповићевој и укаже на начелне разлике својих схватања у односу на ставове старијег антологичара. Мишићев циљ показују почетне реченице предговора у којима он говори о намери да сачини зборник најбољих песника, а не најлепших песама, као и да у његовој антологији „нема `Арверових сонета`, ни `целих лепих песама` другоразредних песника, уколико се ти стихови не истичу извесним својим особеним квалитетима“.⁶⁴⁰ Он се строго оградио од могућности да уноси успешне песме другоразредних песника сматрајући да се на тај начин вештачки ствара континуитет у приказу развоја песништва. „Бранкови прави наследници нису другоразредни романтичари –

⁶³⁷ „To avoid discords, to use bold figures sparingly, to set bounds to exaggeration, to admit painful effects only so far as they can be redeemed, – are rules of Taste, as being rules of Rhetoric“ (Alexander Bain: „English composition and rhetoric“, D. Appleton and Company, New York, 1867, стр. 120).

⁶³⁸ У радној верзији „Предговора“ Поповић је поменуо психолошки закон по ком човек не осети грешку у заносу (V, 324).

⁶³⁹ Светислав Стефановић ће се супротставити и Поповићевом естетичком ставу да савршен примерак нижег рода више вреди од несавршеног примерка вишег рода пребацујући пример са поља књижевности о којем Поповић говори на поље биологије наводећи да из тога произилази како је савршени мајмун бољи од несавршеног човека. Овакву карикирану замену тезе користиће и Сима Пандуровић пишући 1913. године о Поповићевој антологији потпуно занемарујући Стефановићев текст. Он ће, чак, нагласити одсуство иоле озбиљнијег мишљења о појави „Антологије новије српске лирике“ изумимајући Скерлићев текст из 1912. године, пренебрегнувши одговор Светислава Стефановића на Винаверову анкету иако су им запажања веома слична, а замена тезе о естетичком ставу идентична. Ову чињеницу је интересно поменути имајући у виду аферу око превода Шекспировог „Хамлета“ у коју је, посредно, као рецензент Пандуровићевог превода објављеног у Српској књижевној задрузи, био укључен и Богдан Поповић.

⁶⁴⁰ Зоран Мишић: „Предговор“, у: „Антологија српске поезије“, Матица српска, Нови Сад, 1956, стр. 11.

бранкомани, већ Дис, Црњански и Дединац; Лазу Костића не наслеђују његови савременици, већ Станислав Винавер...⁶⁴¹ Мишићев приступ у приказивању развоја српског песништва био је потпуно супротан Поповићевом. Потом, списак песника чије су песме укључене у антологију је таквом приступу прилагођен, а кључне разлике⁶⁴² везане су за положај Костићевог и Дисовог песништва. Мишићев приступ почива на одбацивању свих предрасуда, односно свих знања везаних за песме и тежњи за идеализовано чистим погледом. Због тога Мишић одбацује тражење златне средине између старих и младих, оптимиста и песимиста, отмености и углађености алудирајући на Поповићев предговор *Антологији новије српске лирике*. „Желео сам да нашој поезији приступим очишћен од свих предрасуда, и својих и туђих, као да је први пут у животу упознајем, и као да је пре мене нико није знао.“⁶⁴³ Мишићеве замерке у једном тренутку симболично подижу вредност Поповићеве методе проучавања књижевности јер јој придају много већи значај од оног који је заиста у свом времену имала. Он сматра да је метода реда-по-ред довела до естетизирања у књижевности и писања књижевних дела сходно њеним начелима, „због чега су домети наше поезије остали годинама прикривени“.⁶⁴⁴ Суштинска разлика између Поповићевог и Мишићевог антологичарског приступа налази се у мерику за одабир песама. Мишић не захтева формално савршенство од песама већ песничку оригиналност поставља за пожељну особину, ону која представља искуплење чак и у случају недоречености стихова, ако су ти стихови непоновљиви. „Сви они који су имали нешто изузетно да кажу, који су грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизрецивим, сламали су се о препреке које им је језик постављао. Њихова `муцавост` није само знак лудовања и упуштености, како је то наша школска естетика годинама тврдила, већ једне трагичне језичке немоћи и пометње, која се тек у новије време

⁶⁴¹ Исто, стр. 11.

⁶⁴² Обе антологије великим делом обухватају исто временско раздобље, тј. укључују српско песништво од друге половине деветнаестог века до 1911. године, с тим да Мишићева антологија захвата дужи временски период и, наравно, њен део који обухвата песништво после 1911. године све до 1956. године, налази се сасвим изван могућности поређења са Поповићевом антологијом.

⁶⁴³ Зоран Мишић: „Предговор“, у: „Антологија српске поезије“, Матица српска, Нови Сад, 1956, стр. 6.

⁶⁴⁴ Исто, стр. 9.

поступно савлађује.⁶⁴⁵ Поред алузивне критике Недићеве оцене Костићевог песништва (пустахија у језику) и Поповићевог прећуткивања Дисовог песништва, Мишићеви редови о савладавању песничке немоћи у изражавању откривају још једну чињеницу – сличност са Поповићевим схватањем развоја књижевности. Поповић је био заступник еволуционизма у књижевности што је најпотпуније изложио у студији *Која је уметничка вредност црначке иласићке*, а Мишићево схватање је такође уверено у стални напредак књижевне технике што видимо у тврдњи да је пред савременим песником већи избор могућности захваљујући достигнутом нивоу песничког израза: „Мислим да не претерујем ако тврдим да је, у погледу знања и умења, наша поезија превазишла данас предратни ниво.“⁶⁴⁶ Наравно, он је наглашавао и потребу стваралачког дара који појединац мора да поседује и опасности које се отварају пред савременим песницима које може да омете лако стечена рутина у писању. И поред преовлађујуће намере да се Поповићева антологија радикално преиспита, веома је значајно то што Мишић дели слично мишљење са Поповићем око схватања развитка песничке вештине и формалних облика који су на располагању песницима при стварању.

Надовезујући се на линију у естетичком мишљењу коју је заступао Сима Пандуровић, Драган М. Јеремић је сматрао да Поповићев став о рангирању уметничких дела према њиховом савршенству, односно присуству или одсуству грешака, има релативну вредност, али да се не може апсолутно узимати као идеал естетике, те понавља Пандуровићеву⁶⁴⁷ аналогију између књижевности и биологије којом је карикан Поповићев естетички став. Јеремић доводи у питање Поповићева антологичарска мерила, посебно обраћајући пажњу на треће мерило, које се односи на целовитост лепоте књижевног дела. Критикујући став да песма мора бити цела лепа да грешке не би квариле утисак који у читаоцима буди књижевно дело. Јеремић, као и пре њега Пандуровић, сматра да је могуће искупљење грешака у делу под условом да је утисак који дело на нас оставља велике силине: „Поповић се огрешио о велику естетичку истину да естетичко задовољство произилази из интензитета

⁶⁴⁵ Исто, стр. 13.

⁶⁴⁶ Исто, стр. 12.

⁶⁴⁷ Такву аналогију је први употребио Светислав Стефановић.

који нам пружа једно уметничко дело и да од његовог и н т е н з и т е т а зависи колико недостатака може да има.⁶⁴⁸ Међутим, и поред свих изнетих замерки и неслагања, Јеремић је одао велико признање Поповићевој књизи: „Поповићева антологија једно је од најлепших дела, ако не и најлепше дело српске књижевности.“⁶⁴⁹ Он је повукао паралелу између Поповићеве *Анџолоџије* и Скерлићеве *Историје нове српске књижевности* указујући да су обе књиге круне критичких и естетичких схватања њихових аутора и закључио наглашавањем вредности књиге у њеном времену, али и њене укупне вредности за српску књижевност: „У том моменту то је била најбоља могућна антологија српске поезије, а и данас је једна од најбољих антологија у српској књижевности.“⁶⁵⁰

Разматрајући Поповићева антологичарска мерила, Иван В. Лалић најпре *Анџолоџију новије српске лирике* поставља на посебно место унутар српске културе, а затим истиче да је највећи проблем у писању о овој Поповићевој књизи запостављање перспективе. Свестан недостатака *Анџолоџије* који се лако могу уочити, он примећује да писање о њој често бива сведено на актуелну тачку тачку гледишта, и претпоставља да су начела ове књиге и даље универзално применљива. „Наравно, није тешко констатовати данас недостатке ове књиге или указивати на непримереност или неодрживост естетских постулата њеног аутора. (Главни и можда једини неспоразум око *Анџолоџије* уме да се фантомски и данас јавља управо зато што се запоставља перспектива; што се о овој књизи и нехотице говори не као о живом делу једне драгоцене баштине, него као о данас присутној, некаквој актуелно дејственој примењеној естетици).“⁶⁵¹ Лалић је нагласио чињеницу коју су многи пренебрегавали: да је Поповићева *Анџолоџија* сачињена у одређеном историјском тренутку и њиме и сама одређена, те указује на то да је најважнији задатак у анализирању *Анџолоџије* управо објашњење њене дуговечности. У разматрању мерила која је Поповић користио за одабир песама, Лалић је једини истакао спој теорије (коју

⁶⁴⁸ Драган Јеремић: „Богдан Поповић“ (V, 425).

⁶⁴⁹ Исто, стр. 431.

⁶⁵⁰ Исто, стр. 432.

⁶⁵¹ Иван В. Лалић: „О поезији“, у: Ивана В. Лалић: „Дела“, књига IV, пр. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 244.

чак назива нејаком) и талента „изразитог талента антологичара“.⁶⁵² Таленат је видео не само у избору већ и у организацији грађе због које *Антологија* представља посебно уметничко дело. Лалић је остао усамљен у указивању на контекст у којем Поповић формулише своја начела, објашњавајући да она нису уперена против наступајућих, најмлађих, како се обично тумаче, већ да су усмерена ка рашчишћавању већ постојеће ситуације у српској лирици. Он је сматрао да мерила јасности и лепоте песме у целини нису уведена због херметичне поезије која се у српској лирици није још ни појавила, већ је строгост формалног критеријума постављана да би се одбациле слабе песме: „Када Богдан Поповић каже да песма мора бити `цела лепа` (...) он се, практично, супротставља обичној поетској неписмености; а када пледира за `јасност` он је не супротставља некаквом поетском херметизму – којег у нашој поезији тада и нема – него недоречености и конфузности, чега има у изобиљу.“⁶⁵³ Лалић је оваквим тумачењем Поповићевих мерила јасно показао да се она не могу критиковати са касније достигнутих нивоа знања о поезији и њеном развоју.⁶⁵⁴

Најчуднија критика Поповићевих мерила изашла је из пера Фрање Грчевића. Његова анализа Поповићевог антологичарског рада је чудна због тога што је заузео иронични став који му, као научнику, није приличио. Уместо да објективно анализира Поповићева мерила, он пише о њима памфлетски: „Устврдио је да постоје теоријска начела лијепог »дефиниције уметничког дела«, поставио их је, опширно аргументирао (...),»доказао«...“⁶⁵⁵ Усредсређујући своју критику на Поповићев трећи услов, Грчевић ће користити потпуно неприкладан тон: „...Да је цијела пјесма лијепа, то јест да је пјесма једнако естетички савршена у свим својим дијеловима – што заправо и није никакав увјет...“⁶⁵⁶ Овакав приступ, потпуно неадекватан и неприкладан, постаје при крају анализе и апсурдан јер Грчевић почиње да дописује

⁶⁵² Исто, стр. 246.

⁶⁵³ Исто, стр. 247.

⁶⁵⁴ Лалићево тумачење је посебно похваљено од стране Јована Делића. Видети: Јован Делић: „Антологије и пантологија – критеријуми и пародија“, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књига XLIX, св. 3, 2001, стр. 411.

⁶⁵⁵ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971, стр. 117.

⁶⁵⁶ Исто, стр. 118. (Подвукао М.А.).

Поповићева начела покушавајући да их осавремени и поправи (!), што је поступак потпуно несхватљив и непотребан: „Побољшано, дакле, прво Поповићево начело могло би гласити овако: књижевно дјело је лијепо ако је естетички сугестивно...“⁶⁵⁷ Грчевић ће константно анализирати Поповићеву књигу само са једне тачке гледишта не обраћајући пажњу на књижевноисторијски контекст нити на развој књижевности након објављивања *Анџолоџије*. Поповић, на пример, није имао пред собом читаво Дучићево дело, већ само песме испеване до 1911. године, али то Грчевића није спречило да изнесе замерке Поповићевом раду не водећи рачуна о протоку времена: „На другој страни није опазио очите слабости Дучићеве поезије, па је у књигу уврстио један број његових песама које тешко да би задовољиле естетске критерије данашњег антологичара.“⁶⁵⁸ На тај начин Грчевић компромитује своју методологију више него што успева да критикује Поповићеву.

Одељак о Поповићевим мерилима затворићемо помињањем једног погледа с краја двадесетог века. Милослав Шутић је, у поговору издања Поповићеве *Анџолоџије* 1997. године, акценат поставио на анализу Поповићевог естетичког рада стављајући га изнад свих дотадашњих покушаја бављења естетиком и применом естетичких мерила на проучавање књижевности у српској култури. Он Поповића назива зачетником естетичке критике у српској науци о књижевности у потпуности занемарујући рад Љубомира Недића: „Зато је Поповић, да поновимо, зачетник естетике књижевности или естетичке критике у српској науци о књижевности, што, колико знамо, није посебно истицано, нити је у том смислу довољно објашњен значај његовог рада за будући развој поменуте дисциплине.“⁶⁵⁹ Шутићева аналитичка пажња била је усмерена на Поповићева антологичарска мерила са идејом да утврди њихову актуелност крајем двадесетог века. Дакле, идеја веома слична већ помињаним, идеја какву је имао и Грчевић. Шутић, истина пише с много више поштовања према *Анџолоџији*, али са позиције чије су основе проблематичне јер се Поповићевим мерилима испитује актуелност кроз

⁶⁵⁷ Исто, стр. 118. (Подвукао М.А.).

⁶⁵⁸ Исто, стр. 121. (Подвукао М.А.).

⁶⁵⁹ Милослав Шутић: „Мерила класичне естетике (Садашњи тренутак `Антологије новије српске лирике` Богдана Поповића)“, у: Богдан Поповић: „Антологија новије српске лирике“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 325.

двадесети век. Због тога се закључује да прво мерило није било проблематично: „Поповићево опредељење за емоције у лирској песми ни данас није спорно“,⁶⁶⁰ али друго мерило (јасноћа) је само условно било употребљиво, а треће није било сагласно „са песничком праксом у периоду после објављивања његове антологије“.⁶⁶¹ Чини нам се да је потребније проценити валидност антологичарских мерила у историјском контексту у коме су настали него проверавати њихову универзалну применљивост јер је потпуно јасно да се након читавог века не може очекивати сагласје Поповићевих ставова и данашње науке о књижевности. Шутић је свој текст и закључио таквим тоном помињући „неминовну ограниченост временом у којем је настала“,⁶⁶² али и признајући да *Анџолоџија* доноси слику српског песништва једне епохе и да је њена „не само песничка већ и шира, културна мисија несумњива“.⁶⁶³

Поповићева Анџолоџија и развој лирике

Најчешће помињане замерке Поповићевој *Анџолоџији* везане су за огрешења о Лазу Костића, Владислава Петковића Диса и Симу Пандуровића. На првом месту је истицан мали број Костићевих песама, изостанак песме *Santa Maria della Salute*, затим највеће огрешење оличено у неукључивању Дисових песама, као и мали број Пандуровићевих песама унетих у *Анџолоџију*, а у два издања (1936. и 1937. године) и изостанак Пандуровићевих песама, али због захтева самог песника и ускраћивања дозволе штампања антологичару. О Поповићевом односу према Костићу већ смо писали, те нећемо поново улазити у разлоге сукобљавања, већ ћемо само напоменути да је последња Костићева књига песама наведена у списку коришћених издања те је недвосмислено да је Поповић читао Костићеву „лабудову песму“ и да није хтео да је у *Анџолоџију*

⁶⁶⁰ Исто, стр. 328.

⁶⁶¹ Исто, стр. 330. (Подвукао М.А.).

⁶⁶² Исто, стр. 332.

⁶⁶³ Исто, стр. 332.

унесе. Много мање су познате околности које су пратиле однос према Дисовом песништву.

У петом одељку *Предговора* Богдан Поповић је навео изворе које је користио за одабир песама и то поименце збирке песама (V, 299), као и часописе које је прегледао: „Уредник је прочитао збирке четрдесетине песника из времена које ова *Анџолоџија* обухвата (...); сем тога песме познатијих песника објављене у „Српском књижевном гласнику“, „Делу“, „Летопису Матице српске“, „Бранкову колу“, од године 1901. до дана кад је завршио рукопис (фебруар 1911), не рачунајући и неке пригодне публикације, као што су јубиларни бројеви „Босанске Виле“, *Алманах српских и хрватских књижевника*, књижевни додаци неколиких политичких листова“ (V, 8). Ови редови су нам важни јер показују неке податке често изостављане у разматрању Поповићевог односа према Дисовом песништву, који је често био разматран упоредо са Скерлићевим односом према делу нашег песника, а неретко са њим и изједначаван. Паралела је увек повлачена између Поповићеве *Анџолоџије новије српске лирике* и Скерлићеве *Историје нове српске књижевности*. Скерлићев став према Дисовом песништву изнет у тексту *Лажни модернизам у српској књижевности* који је *Српски књижевни гласник* објавио 1911. године, одмах по објављивању Дисове збирке *Ушитољене душе* потпуно је јасан. Поповићев однос према Дисовом песништву је унеколико компликованији. Он заиста није унео ниједну Дисову песму у *Анџолоџију*, али је као уредник *Српског књижевног гласника* објавио прву Дисову песму⁶⁶⁴ под насловом *Игила* 1903. године,⁶⁶⁵ истина, то је била једина Дисова песма коју је

⁶⁶⁴ Ана Ћосић Вукић непрецизно изводи закључке о сагласности Поповића и Скерлића ослањајући се на нетачну тврдњу: „Ту сагласност пратио је у целини часопис *Српски књижевни гласник* који у својој првој серији није објавио ниједну Дисову песму.“ Ову тврдњу она поставља за почетак даљег закључивања продубљујући грешку: „Чињеница да у *Српском књижевном гласнику* прве серије није објављена ниједна Дисова песма, а да је број Дучићевих песама највећи, указује да у време објављивања *Анџолоџије новије српске лирике* овај часопис није више био пространо огледало развоја српског песништва. није то била ни Поповићева антологија, пре свега због конзервативног односа према `новима`“ – Ана Ћосић Вукић: „*Анџолоџија новије српске лирике* Богдана Поповића и *Српски књижевни гласник*“, у: „Сто година *Српског књижевног гласника*“, ур. Станиша Тутњевећ и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003, стр. 124–125. и: Ана Ћосић Вукић: „Старе и нове књижевне теме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 82–83.

⁶⁶⁵ Видети: *Српски књижевни гласник*, 1903, књ. 9, св. 5, стр. 352.

Гласник објавио.⁶⁶⁶ Поповићев однос према Дису, стога, не може се поједностављивати због тога што је тако лакше објаснити његов конзервативизам. Нећемо покушавати да пронађемо разлог за изостављање Дисових песама који би се заснивао само на хронолошким подацима везаним за објављивање збирке *Ушћољене душе* и *Антиологије новије српске лирике*, али морамо напоменути да је рукопис *Антиологије* завршен у фебруару 1911. године, а предговор написан о Ускрсу исте године (V, 5. и 8), док је Дисова збирка *Ушћољене душе* објављена у мају 1911. године. Време објављивања збирке није оправдање за изостанак Дисових песама јер је он објавио већи број својих песама у периодици, али ни у једном од часописа које Поповић наводи да је користио као основу за одабир песама. Према Поповићевим речима, он је од Дисових песама могао имати у виду само ону коју је сам објавио у *Српском књижевном гласнику* 1903. године. Потпуно је јасно да Поповић није имао намеру да уврсти Дисово песништво у антологију, али потребно је сагледати све чињенице о њиховом односу. Иако није написао ниједан рад о Дисовом песништву, нити се супротставио Скерлићевом нападу на Дису изнесеном на страницама *Српског књижевног гласника* и ставом у тексту *Јован Скерлић као књижевни критичар* да је та оцена у основи тачна се, практично сагласио са њом, али је, опет, напоменуо у истом тексту да Дис има стихова лепих као старо сребро што Скерлић није поменуо. Поповић је у тексту сведочио да је Скерлић осетио врлине Дисове поезије, али су га други узроци навели да напише оштар напад. Са друге стране, видимо да је Поповићев однос према Дису био сложенији него што проучаваоци теже да га представе.

Однос са Пандуровићем такође је везан најпре за сарадњу у *Гласнику* у коме се Пандуровић, за разлику од Дису, поново појављује када Скерлић преузима уредништво 1907. године. Затим, Поповић је у *Антиологију* унео две Пандуровићеве песме, од којих је *Свейковину* помињао и у *Предговору*, наглашавајући своју објективност и издвојеност у односу на поетичке сукобе старих и младих. Поповић је истицао да се у *Антиологији* може наћи веома широки опсег песама од простих до сложених, од старих до најмодернијих: „Његове симпатије иду од најранијих и најпростијих песмица као што је

⁶⁶⁶ О разлозима смо већ писали у поглављу *Уредник Српског књижевног гласника*.

‘Рибарчета сан’ до рафиниране ‘Светковине’ Симе Пандуровића.⁶⁶⁷ Због Пандуровићеве изричите забране штампања његових песама у *Антиологији* у издањима из 1936. године и 1937. године, Поповић је био принуђен да место у тексту предговора на којем помиње *Светковину* преправи и од тада, будући да је та верзија текста била последња за ауторовог живота, измена у реченици гласи: „до рафиниране ‘Уседелице’ Вељка Петровића“ (V, 313–314). Богдан Поповић је у разговорима са Војином Ракићем понудио објашњење личног сукоба⁶⁶⁸ који је био разлог за Пандуровићеву студију против Поповића 1931. године, а чини се да је исти узрок и Пандуровићеве забране штампања песама у *Антиологији*. Изузимајући поменути случај, не можемо рећи да је Поповић изоставио Пандуровића из одабира,⁶⁶⁹ те да је, на тај начин, желео да заустави развој лирике јер му се правац којим је она кренула није свидео.⁶⁷⁰ Поповић је своју начелну позицију потврдио и навођењем примера песама из Трећег доба која су унете у *Антиологију* због својих особина и лепоте, а не зато што се у њима огледа укус „данашње незреле и разметљиве моде у земљама Средње

⁶⁶⁷ У пропратним белешкама приређивача Поповићевих сабраних дела имамо детаљно и прецизно пописан број свих измена у „Антологији“, почевши од Шантићеве песме „Бока“ изостављене из првог издања због аустроугарске цензуре, све до необјављивања Пандуровићевих песама у издањима „Антологије“ из 1936. и 1937. године које је било проузроковано Пандуровићевом изричитом забраном. Пандуровићеве песме „Ми, по милости Божјој, деца овог столећа“ и „Светковина“ чине саставни део антологије у свим претходним и свим потоњим издањима, осим у поменута два издања (1936. и 1937. године). Уместо Пандуровићевих песама, Поповић је унео нове песме Вељка Петровића и Велимира Рајића. Будући приморан да изостави Пандуровићеве песме, Поповић је изменио текст предговора, те је та верзија предговора била и коначна будући да је последња објављена за Поповићевог живота. Пандуровићеве песме су, са друге стране, након смрти оба актера, поново штампане у новим издањима „Антологије“ (V, 313–314).

⁶⁶⁸ Сукоб је био прозрокован афером око Пандуровићевог присвајања Стефановићевог превода „Хамлета“ јер је Богдан Поповић био рецензент Пандуровићевог превода именован од стране издавача, Српске књижевне задруге. Видети: Војин Ракић: „Богдан Поповић“, пр. Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004, стр. 70.

⁶⁶⁹ Морамо поменути на овом месту један потпуно нелогичан напад на Поповићеву *Антиологију* који је учинио Војислав Илић-Млађи приказујући издање „Антологије“ 1936. године. Он је оптужио Поповића за избацивање Пандуровићевих песама у новом издању иако је сам навео да је Пандуровић забранио штампање својих песама. Видети: Војислав Илић-Млађи: „Поповићева *Антиологија* новије српске лирике“, *Живот и рад*, 1936, књ. XXIV, св. 158, стр. 333.

⁶⁷⁰ Бојана Стојановић Пантовић наводи Поповићево огрешење о Пандуровића и Диса као одраз неразумевања тадашње модерне поезије и због тога их не укључује у своју антологију са чим се не можемо сложити. Дисових песама заиста нема у Поповићевој антологији, али Пандуровићеве две песме се у њој налазе што Бојана Стојановић Пантовић пропушта да наведе када набраја број песама песника из Поповићевог Трећег доба. На тај начин, изгледа да ни Пандуровићевих песама нема у „Антологији“ што није тачно, осим у издањима из 1936. и 1937. године. Видети: Бојана Стојановић Пантовић: „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века“, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 2, 2009, стр. 302. и 304.

Европе...“ (V, 9). који је тривијалан, сензационалистички и булеварски. Поповић је константо наглашавао потребу одклона од укуса Средње Европе што је било повезано и са идејом политичког одвајања од Аустроугарске и увиђања неминовности сукоба због очувања националног простора на који је Аустроугарска усмерила своје аспирације. Иако је то једино место на коме можемо препознати ограничења и могуће усмеравање развоја књижевности, Поповић није круто поступао већ је у свој одабир уносио и песме у којима је видљива веза са лошим укусом Средње Европе.

Композиција Антологије

Распоред песама у *Антологији новије српске лирике* био је посебан јер је Поповићева намера била да оствари посебно уметничко дело и читаоцима пружи само најлепше песме које ће и својим поретком допринети естетском живљању. Због тога су песме распоређене „тако како ће свака најскладније стајати поред друге“ (V, 14). Поповићево објашњење овакве композиције ослања се на музику, јер је преко паралеле са низањем нота у акорд, објаснио свој поступак ређања песама. Намера му је била да песме сложи тако да оне чине непрекидну мелодију и наводи да за такав начин компоновања антологије имао пример у Полгрејовој антологији енглеске лирике *Златна ризница* (*The Golden Treasury*). Поповић се на овом месту *Прегљовора* и позива на Полгрејову књигу. „Стога је он од хронолошког реда задржао само укупну поделу на три доба, а у оквиру тих доба је песме распоређивао слободно, тако како ће свака најскладније стајати поред друге. Песме су – да позајмим израз из уметничке вештине – `слагане у акорде` и везиване у `непрекидну мелодију`. Тај начин класификације није сасвим нов; уредник је за њега имао донекле пример – колико му је познато, један једини, али врло висок – у *Златној ризници енглеске лирике* од Полгрева, књижици класичној, досад незамењеној, и незаменљивој“ (V, 14). Помињали смо већ да је Полгрејв користио аналогију са музиком помињући Моцартове и Бетовенове симфоније као узоре за

композицију распореда песама, као и да је градација осећања или предмета представљала метод за организацију распореда. Поповић није прецизирао тачне критеријуме за распоред песама, али је поменуо неколико могућих (сличност мотива, тона, стила, дужине, метрике, итд.). Он није поближе разматрао ово питање нити је нудио доказе у прилог свог решења као што је то чинио у погледу одабира песама.⁶⁷¹

Скерлић је, приказујући *Антиологију*, изнео и сумњу у ваљаност овакве композиције. Он је подвукао да је читалац приморан да се кроз *Антиологију* креће од почетка ка крају јер је такав начин условљен распоредом песама у овом специфичном уметничком делу. Према *Антиологији*, иако је хвали и назива оркестрацијом модерне српске поезије,⁶⁷² Скерлић је остао скептичан истичући опасност за књигу која почива на могућности погрешног читања у којем се неће осетити свака емоција садржана у песмама нити оно додатно естетско уживање изазвано посебним распоредом песама. Други критичари су много отвореније нападали Поповићево решење. Војислав Илић-Млађи је сматрао да је Поповић одабрао најгори начин за композицију антологије и напао је њен узор – Полгрејвову *Злајну ризницу*, наводећи да је она с разлогом остала без подражавалаца. Илић-Млађи такав начин композиције назива „наopakим“ и саркастично примећује да је Поповићев једини циљ да оствари једно уметничко дело.⁶⁷³ Можда и најчуднији пример аналитичког немара је Грчевићева замерка на композицију Поповићеве антологије. Грчевић се позива на Скерлићеву примедбу о могућности читалачке непослушности (ако се *Антиологија* не чита по реду) чиме би се идеја оркестрације распала. Грчевић је раније у тексту приметио да је узор за распоред песама Полгрејвова антологија енглеске поезије, али његов закључак одбацује и наводе Поповићевог предговора и намеће му замерку какву је још Скерлић изнео: да није књижевноисторијски веродостојна (!) „...Он (Скерлић) је успут примјетио да би цијела идеја оркестрације могла бити изиграна ако би читалац из ма којег

⁶⁷¹ Једини покушај анализе композиционих решења Поповићевог распореда песама је Љубица Стојсављевић Марјановић објавила поводом шездесетогодишњице првог издања. Видети: Љубица Стојсављевић Марјановић: „Како је компонована *Антиологија новије српске лирике Бојдана Поповића*“, *Књижевности и језик*, XVIII, бр. 2, 1971, стр. 1–12.

⁶⁷² Јован Скерлић: „Писци и књиге“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 95.

⁶⁷³ Исто, стр. 336.

разлога одлучио да пјесме не чита по реду. Било како му драго, једно је сигурно: због оркестрације пјесме неких пјесника толико су испремјештане да је збирка врло слабо прегледна; прије смо показали да је из истог разлога и невјеродостојна у литерарно-хисторијском погледу.⁶⁷⁴ Грчевић убедљиво показује једино да су и након шездесет година постојања Поповићевог *Предговора* постојали проучаваоци који га нису читали пажљиво или га нису схватили.

Ана Ћосић Вукић је у својој анализи Поповићеве *Анџолоије* поновила много пута изречену замерку везану за распоред песама полазећи од Грчевићевих резултата: „Распоред песника у појединим добима имао је недостатке на које указују и најдобронамернији критичари и тумачи. Фрањо Грчевић у својој монографији (...) образлаже своју критику.“⁶⁷⁵ У светлу онога што је већ речено о Грчевићевој критици, не бисмо се могли сложити да је у својој анализи Грчевић био добронамеран.

Позиција анџолоичара

Поповић је посветио велики простор у *Предговору* истицању тежње ка што објективнијем процењивању вредности песама. Поред описивања мерила којима се служио у антологичарском раду, он је подробно описао начин свог рада и примену мерила, стално истичући позицију антологичара, са које је пошао у одабир песама као непристрасну и, што је могуће више, објективну. Начин избора је видео као јемство читаоцима, а као либералну „справедљивост“ према песницима. Одрицао је било какве априорне естетичке теорије које би искључиле песнике неког правца, старе или младе, сведочи да се трудио да избегне утицаје својих познанстава са песницима, да буде изнад

⁶⁷⁴ Фрањо Грчевић: „Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић“, ХФД, Загреб, 1971, стр. 123.

⁶⁷⁵ Ана Ћосић Вукић: „Старе и нове књижевне теме“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 81.

свих предрасуда, локалног родољубља, да песме посматра ван посебних услова, какви су, на пример, случајеви песама које се певају уз музику. Једном речју, Поповић је додатно нагласио своју тежњу ка што већој објективности у антологичарском послу, али је, у исто време, био свестан да никада не могу сви бити задовољни и исправно је претпоставио да ће бити оних који ће му замерати на уношењу Радичевићевих песама као и оних који ће му замерити на уношењу Стефановићевих, Ђурчинових и Срезејевићевих песама. Поповић је знао да ће се наћи у позицији онога кога сви критикују и због тога се у *Предговору* позивао на Дантеове речи наводећи да је у праву „онај за кога Гвелфи кажу да је Гибелин, а Гибелини да је Гвелф“ (V, 9). Он је, са друге стране, и те како био свестан да је немогуће постићи апсолутну објективност јер књижевни укус увек садржи један део субјективног: „Укус је резултат личних искустава, јасно је да се лична искуства свих људи не могу *йошйуно* поклапати. Уредник се ипак нада да у *Анйолойу* није ништа унео што би имало чисто личне вредности за њега, и да је довољно пажљиво радио да избегне крупније погрешке“ (V, 12). Он је поновио Полгрејвову реченицу⁶⁷⁶ да за коначни резултат остаје одговоран само уредник, мада се њихов рад разликовао у томе што је Полгрејв тражио мишљење двојице пријатеља чија имена не помиње, као и песника Алфреда Тенисона, коме књигу посвећује, док је Поповић радио сам. Он је, вероватно због тога, посебну напомену посветио напору уложеном да се избегну замке и грешке везане за „личну једначину“, синтагму којом је Поповић означавао механизам процењивања вредности уметничког дела ослоњен највише на књижевни укус. Драган Јеремић је, иако је износио замерке Поповићевим антологичарским мерилима и његовим естетичким ставовима, хвалио Поповићево инсистирање на питању укуса исправно га посматрајући у контексту времена и свих околности: „Кад се погледају књиге наших писаца с краја прошлог и почетком овога века, види се да је Поповић с правом истицао укус, којег је било много мање него талента у нашој књижевности, па је чак било правило да се ни на језик и правопис не

⁶⁷⁶ „То је једно питање естетичке равнотеже; – за чију правилну процену, наравно, увек остаје одговоран уредник“ (V, 10); према Полгрејвовим речима о процедури која је ослобођена једностраности која прати одлуке појединца: „But for the final choice the Editor is alone responsible“ (Francis Turner Palgrave: „The Golden Treasury“, MacMillan and Co., London, 1861, стр. IV).

пази, тако да је неписменост претила да ухвати маха и упропасти и велике таленте.⁶⁷⁷ Поповићево инсистирање на књижевном укусу Јован Деретић је у *Историји српске књижевности* назвао „естетским ентузијазмом“ због кога је читаво Поповићево дело видео прожето дидактичким и педагошким тежњама.⁶⁷⁸ Поповићево схватање функције књижевности заиста је било везано и за нека практична питања и прагматичне циљеве. Отуда је и пред *Антологију новије српске лирике* био постављен специфични циљ.

Функција Антологије

На завршетку *Предговора* Поповић је изнео своје схватање функције антологије коју види не само у уживању које ће књига пружити свом читаоцу, већ и у користи „која се за васпитање укуса и душе може очекивати од доброг песништва. И најширем кругу читалаца треба давати само оно што је најлепше“ (V, 15). Основна замисао строгог антологичарског мерила јесте да се читаоцима пружи најбоље песништво јер ће тако, на најбољи начин, васпитавати свој књижевни укус. Поповићево схватање о књижевном укусу, формулисано још 1895. године у *Српском ирепледу* Љубомира Недића, основа је његовог става о функцији овакве антологије, али он се позива и на Гетеа (V, 16). цитирајући и његове речи о користи од великог и чистог у песништву и шкодљивом утицају несавршеног песништва. Поповићево гледање на функцију књижевности овде се налази ближе прагматичном схватању, јер он од књижевности тражи и практичну корист, али та корист је, када је размотримо подробно, једино везана за естетско уживање, те се Поповићево схватање функције књижевности ипак указује као доминантно непрагматично јер од књижевности тражи само лепоту и васпитање укуса којим ће се још више уживати у лепоти. У нацрту *Предговора* Поповић је још прецизније поновио своје виђење функције књижевности нагласивши лепоту као „први и далеко

⁶⁷⁷ Драган Јеремић: „Богдан Поповић“ (V, 419).

⁶⁷⁸ Јован Деретић: „Историја српске књижевности“, Просвета, Београд, 2004, стр. 921.

најважнији циљ песништва“ (V, 316), али као корист од књиге он види и утицај на усавршавање укуса и душе најшире публике.

Јован Скерлић се слагао са Поповићевим виђењем циља *Анџолоџије* јер је то одговарало његовом прагматичном схватању функције књижевности, преузетом од Светозара Марковића. Међутим, оно што Скерлићу није одговарало био је степен ангажованости јер Поповић ограничава утицај само на васпитање и неговање књижевног укуса публике будући да је Поповићево схватање функције књижевности блиско ставовима Љубомира Недића. Недићево схватање функције књижевности било је непрагматично, од књижевности се захтевала само естетска функција, али он је допуштао присуство етичке и патриотске тенденције у књижевним делима јер су оне узвишеног карактера и непролазне, за разлику од политичких и социјалних тенденција које су изразито несталне и ниске. Милован Ђилас је почетком тридесетих година *Анџолоџију* замишљао као опонента делима са наглашеном социјалном тенденцијом покушавајући да таква дела доведе у исту раван са патриотском лириком не увиђајући разлику у општости. Додајмо да Ђилас наступа према српском патриотизму са позиције коју је Коминтерна поставила на V конгресу⁶⁷⁹ у Москви 1924. године: „Кад је младој, националистичкој српској буржоазији требало ослобођење крајева потлачених од Турака, њен естетска, Богдан Поповић, није у својој *Анџолоџији* обишао пјесме *Онамо, онамо, Падајте браћо! и гр.*, чију тенденцију је због очигледности непотребно доказивати. Али данас би он, што интелектуалци који стоје у магли његових схватања и чине, оспорио вредност Галогажиним *Новелама*, Цесарчевој *Царевој краљевини* и *Пјесми о нама* младог Стефана Митровића.“⁶⁸⁰ Критика Поповићевог рада, видимо, одвијала се не само у оквирима реалности, већ и на плану могућности и претпоставки. Истоветна идеолошка основа присутна је и у књизи *Философија љаланке* Радомира Константиновића,⁶⁸¹ као и у погледу Оскара Давича: „Ларпурлар Богдана Поповића био је агентски удар у око: `Не

⁶⁷⁹ Видети: Бранислав Глигоријевић: „Коминтерна, југословенско и српско питање“, Институт за савремену историју, Београд, 1992, стр. 118–119; Алекса Ђилас: „Оспоравана земља“, „Књижевне новине“, Београд, 1990, стр. 105–109.

⁶⁸⁰ Милован Ђилас: „Случај Душана Васиљева“, у: „Зли волшебници“, књ. II, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983, стр. 639.

⁶⁸¹ Радомир Константиновић: „Философија паланке“, Нолит, Београд, 1991, стр. 216–217, 301–304.

гледај стварност пред собом, има да видиш звезде`. Монархији су били потребни панфокуси уперени у звезде над земљом, не у патње под звездама.⁶⁸²

Једино експлицитно навођење одступање од начела непрагматичке концепције схватања функције књижевности било је везано за развијање књижевног укуса појединца и публике у целини, што Поповићево схватање сврстава ближе старим реторичарима него модерним проучаваоцима са прагматичким схватањем функције књижевности. О практичним користима патриотизма у књижевности Богдан Поповић није расправљао попут Недића, премда бисмо могли тврдити да је био сличног става јер је несумњиво био против социјализма сматрајући, као и Херберт Спенсер, да ће тоталитарне идеје произвести деспотизам. „Социјализам мора доћи, али после њега доћи ће деспотизам. Спенсер се није преварио. Из тоталитарних идеја произилази деспотизам.“⁶⁸³ Нажалост, ни Спенсер а ни Поповић се нису варали у суду.

Ne varietur

У напмени штампаној уз *Предговор* за седмо издање *Анџолоије* 1936. године Поповић је објаснио своју позицију у погледу сталних захтева да књигу настави и прошири. Идеја о наставку подразумевала је да се у књигу унесе избор из послератног песништва, а проширење се односило на потребу укључивања хрватске лирике због промењених историјских околности и чињенице да је након рата била створена заједничка држава. Поповић је у одговору на такве захтеве најпре нагласио да „они који су те захтеве постављали нису пажљиво прочитали ни довољно уважили разлоге изнете у Предговору ове књиге, посебно оне у одељцима III и VII“ (V, 17), показујући да је и сам био свестан најчешће коришћеног начина за критиковања његове

⁶⁸² Оскар Давичо: „Поезија и отпори“, у: „Авангардни писци као критичари“, приредио Гојко Тешић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1994, стр. 593.

⁶⁸³ „Не прекидати с традицијом“, [разговор вођен у септембру 1940 / разговор водио Ерих Шломовић], приредили: Ненад Симић, Дарко Гарић, *Књижевна реч*, XIII, бр. 235, стр. 23.

књиге, а затим је подвукао немогућност измена у *Антиолоџији* зато што би нарушиле јединство књиге, њену целовитост, и посебно распоред по којем су песме организоване. Уношење нових песама би потпуно пореметило распоред песама и нарушило склад којем је књига тежила и, због тога, Поповић није желео да мења састав *Антиолоџије новије српске лирике*. Он се и по овом питању позвао на Френсиса Полгрејва који у *Златну ризницу* 1861. године није унео песме живих песника и при тој одлуци је остао до краја свог живота.

Најчудније је што су се истоветне критике поновиле одмах по објављивању новог издања књиге са овим објашњењем аутора. Војислав Илић-Млађи је те 1936. године поновио своје неслагање са Поповићевом одлуком да дело не проширује песмама насталим после првог издања књиге 1911. године и довео у питање сврху непроменљивости књиге која се користи у школама. Он је критиковао Поповића како не само да не жели да било шта мења у својој књизи, већ не жели ни да поправи грешке под истим изговором.⁶⁸⁴ Са истим неразумевањем и неприхватањем Поповићевих начела за *Антиолоџију* након Другог светског рата је писао Милан Кашанин. Његова кључна замерка видљива и у наслову есеја посвећеном Богдану Поповићу (*Ne varietur*) и односи се на начело немењања једном остварене целине *Антиолоџије*. „Богдан Поповић није уврстио ниједну нову песму Јована Дучића ни у које ново издање своје *Антиолоџије новије српске лирике*, иако је Дучић, после њеног првог издања, писао још тридесет година и дао једнако добре, а често и боље песме од оних у *Антиолоџији*.“⁶⁸⁵ Оваква критика, заиста на први поглед изгледа као дело човека који уопште није видео Поповићев предговор, а још мање да га је прочитао, али Кашанин је, и те како, био свестан Поповићевих разлога, само их није уважавао. „Састављач је видео у својој књизи такву целину, такву уметничку творевину, такво непроменљиво лично дело, какво ретко који писац види у својој збирци стихова, у својој драми, у свом роману. За дивљење је човек који

⁶⁸⁴ Илић-Млађи наводи, као пример, да су подаци о њему у „Антологији“ погрешни, што нам показује да се иза овог напада налази лични сукоб и нетрпељивост, а када узмемо у обзир да је Илић-Млађи објавио „Антологију српске лирике од Бранка до данас“ 1920. године, разлози напада су још јаснији.

⁶⁸⁵ Милан Кашанин: „Судбине и људи“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 192.

је толико сигуран у завршан облик свог рада.⁶⁸⁶ Једино потпуним одбацивањем антологичаревих ставова могуће је писати о књизи на такав начин.

Место *Антилоџије* у српској књижевности

Особености Поповићеве антологије које су најчешће биле оспораване од стране проучавалаца, као што смо видели, биле су управо оне за чије се прецизно објашњење Поповић посебно потрудио у свом *Предговору*. Највише неспоразума и негативних критика су изазвале границе између три доба (прецизније – граница између Другог и Трећег доба), затим начела за одабир песама, док је, после Другог светског рата, главно замерање било усмерено на Поповићево естетичко становиште. У другој половини двадесетог века Поповићеве естетички ставови су оцењивани као неактуелни, застарели, а губила се из вида чињеница да се теоретски ставови могу посматрати и у историјском контексту, а не једино са претпостављеном претензијом општеважности. Богдан Поповић нам је, тежњом да једном обликовану књигу не мења, указао на оно што само покушавамо да истакнемо: *Антилоџија новије српске лирике* је књига настала у једном одређеном историјском тренутку и сведочи о књижевности тог времена. Поповићеве естетички ставови такође су повезани са тим историјским тренутком и приступајући анализи ове књиге те чињенице се не смеју сметнути с ума.

У *Историји српске књижевности* Јована Деретића, кључној књижевноисторијској синтези у другој половини двадесетог века, *Антилоџија новије српске лирике* је задобила посебно наглашено место у оквиру Поповићевог опуса. Деретић је оценио да Поповић у својим критичким и теоријским радовима није достигао најпотпунији израз већ је то учинио у подухватима какви су објављивање *Антилоџије новије српске лирике* и

⁶⁸⁶ Исто, стр. 192.

уређивање *Српској књижевној класици*. При томе, сама *Антологија* је постављена на посебно место као књига поезије „која је остала јединствена у српској књижевности“.⁶⁸⁷

У књизи *Историја српске књижевне критике (1768–2007)*,⁶⁸⁸ која је претендовала да буде кључна историјска синтеза српске књижевне критике, Предраг Палавестра је пресудну улогу Поповићеве антологије видео, заједно са Скерлићевом *Историјом нове српске књижевности*, у постављању и учвршћивању књижевних вредности и укупних знања о књижевности као и односа према националној књижевној традицији.⁶⁸⁹ На тај начин, Палавестрин поглед је ближи Глигорићевом јер пресудно хвали учвршћивање књижевних вредности и истиче везу са Скерлићевом историјом, а не обраћа пажњу на аутентичне намере антологичара. Везу са марксистичким ставовима Палавестрин приступ показује када Поповићеве интелектуалне и духовне хоризонте види као „крајње домете културних потреба већ стасале грађанске класе, жељне да на основама нове друштвене поделе оствари нову културу модерног типа“.⁶⁹⁰ На исти начин је *Антологија новије српске лирике* за Палавестру најпотпунији доказ сагласности Поповићевог рада на проучавању књижевности и културних тежњи српског грађанског друштва: „*Антологија* је постала књижевни симбол модернистичке епохе и образац антологичарског рада.“⁶⁹¹

Погледи српске науке о књижевности на Поповићеву *Антологију* на почетку двадесет првог века јединствени су у ставу да је ова књига једна од три најзначајније антологије у српској књижевности двадесетог века (уз Мишићеву *Антологију српске поезије* и Павловићеву *Антологију српској поезији*), и

⁶⁸⁷ Јован Деретић: „Историја српске књижевности“, Просвета, Београд, 2004, стр. 922.

⁶⁸⁸ „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“ Предрага Палавестре није донела нови поглед на дело Богдана Поповића, нити на његову целину, нити на „Антологију новије српске лирике“ у односу на раније објављену Палавестрину књигу „Историја модерне српске књижевности – Златно доба (1892–1918)“. Поглавље о Богдану Поповићу у новијој књизи просто је пренесено из старије и додат је само део посвећен текстовима Бранка Лазаревића и Слободана Јовановића о Богдану Поповићу.

⁶⁸⁹ Предраг Палавестра: „Историја српске књижевне критике (1768–2007)“, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 111.

⁶⁹⁰ Исто, стр. 110.

⁶⁹¹ Исто, стр. 111.

таква оцена се сматра потпуно утврђеном и не доводи се у питање.⁶⁹² Поглед из данашње перспективе, наравно уз присуство свести о историјском контексту, показује да је Поповићев одабир издржао пробу времена и поред померања визуре потоњих проучавалаца према песницима који су мање били заступљени у Поповићевој *Антиологији*.⁶⁹³ Историја проучавања Поповићеве књиге показује да, поред свих изнетих замерки, коначни суд српске науке о књижевности представља став да је, улазећи у други век свог постојања, Поповићева *Антиологија новије српске лирике* дело изузетне вредности и незаобилазна антологија српског песништва.

⁶⁹² Видети: Злата Бојовић: „Антологије у српској књижевности“, у: „Гумачења књижевног дела и методика наставе“, Филозофски факултет, Орфеус, Нови Сад, 2008, стр. 373;

Бојана Стојановић Пантовић: „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века“, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 2, 2009, стр. 297.

⁶⁹³ Исто, стр. 304.

Закључак

Рад Богдана Поповића на проучавању српске књижевности има велику вредност јер представља потпуно нову етапу у развоју српске науке о књижевности. Његово дело у потпуности заокружује дотадашње тежње за новим приступом који ће у средиште проучавања поставити књижевно дело. У формирању сопственог књижевнотеоријског система, Поповић се надовезује на традицију српске науке о књижевности, нарочито на књижевнотеоријске ставове Ђорђа Малетића и Љубомира Недића, али и на достигнућа науке о књижевности из развијених европских култура, на првом месту британске. Он је трагао за најприкладнијим начином да се књижевно дело постави у центар истраживања, као и Љубомир Недић пре њега, па се зато окренуо британској хуманиори, будући да је у то време француска наука о књижевности била оптерећена позитивизмом. Поповић је ослонац за формирање сопственог теоријског система нашао у филозофским радовима Херберта Спенсера, као и реторичким, поетичким и педагошким радовима Александра Бена. Посвећујући пажњу питањима попут економије читалачке пажње, које је Спенсер поставио у основу стилистичке анализе, или методи подробне анализе пореклом из античке реторике, на коју је Бен скренуо пажњу, или питању књижевног укуса, које је било посебно важно у британској филозофији XVII и XVIII века, Поповић је изградио сопствени књижевнотеоријски систем и поставио га у средиште свог приступа, полазећи у конкретне анализе књижевних дела од прецизних теоријских основа.

Иако је у српској књижевној критици Љубомир Недић започео прелазак на иманентни приступ у проучавању, Богдан Поповић је нови приступ у потпуности утемељио. Недић је одбацио позитивизам у проучавању књижевности и дело поставио за једини легитимни предмет критичке анализе, ослањајући се на естетику као помоћну дисциплину науке о књижевности, али тек је Богдан Поповић прецизно дефинисао аналитичку методу и естетичко мерило, чиме је, прелазак на унутрашњи приступ у проучавању књижевности,

у потпуности заокружио. Иако Недић и Поповић, заправо, деле заслуге за модернизацију српске науке о књижевности, оно што издваја Поповићево дело у односу на дело његовог претходника у српској књижевној критици, јесте чињеница да је питања која је Недић поставио, и послове које је отпочео на модернизацији српске књижевне критике, Поповић довршио. На првом месту се ту налази критичка метода за проучавање књижевности којом је Поповић избегао спекулативност дедукције која се код Недића појављивала, а ту су посвећивање пажње књижевном укусу, затим прецизном мерилу за одређивање вредности књижевних дела, а потом, и покретању књижевног часописа, као веома важног оруђа културне политике.

Поповићева аналитичка метода настала је из тежње да се у проучавању књижевности достигне што је могуће већи степен објективности и проверљивости анализе. Он је методу детаљне анализе, каква је постојала од античких времена у реторици, повезао са, тада актуелним, психолошким истраживањима и применио је у тумачењу књижевних дела остварујући изузетно важан допринос српској науци о књижевности. Име методе је преузео од Александра Бена, али јој је, за разлику од шкотског проучаваоца, поверио много важније задатке. Метода реда-по-ред је почивала на промени приступа и ослањању, не више на спекулативност дедуктивног, већ на конкретност индуктивног приступа и практично је наговестио методе за проучавање књижевности које су се знатно касније појавиле у науци о књижевности, као што је, на пример, у немачкој науци о књижевности била метода интерпретације Емила Штајгера, или у англосаксонској новој критици, метода помног читања.

Мерила која је Поповић користио за одређивање вредности књижевних дела била су ослоњена на књижевну теорију и естетику јер је лепоту налазио у складној обради предмета. У Поповићевим књижевнокритичким радовима увек су били анализирани садржај и форма као кључни елементи књижевног дела, или пишчева инвенција и критичко осећање, уколико је критичарева пажња била усмерена на сам стваралачки чин. Поповићева терминологија је најпре била ослоњена на поетичку и реторичку традицију будући да је писао о хармонији или складу и инвенцији као творачкој моћи и ширини стваралачке

маште, да би током друге деценије двадесетог века била осавременењена. У трагању за што прецизнијом дефиницијом односа садржаја и форме уметничког дела, као и уметничког стварања у целини, Поповић је преко термина, пореклом из српског језика, као што су **прикладан израз** и **занимљив утисак** дошао до дефиниције уметничког дела састављене од интернационалних термина (**естетична експресија естетичне импресије**). Због сталне ослоњености на теорију књижевности, Поповићев критички рад често је био оцењиван као неокласицистички и нормативан, иако је његов теоријски систем био независан и од античких основа и од класицистичких поетика, те је, и те како, дозвољавао одступање од норми уколико се тиме добијало вредно књижевно дело. Најбољи показатељ истинитости ове тврдње јесте Поповићев однос према Милану Ђурчину и Милошу Црњанском.

Најважнији Поповићеви критички радови писани су пре Првог светског рата, док се у деценијама након рата примећује опадање Поповићеве заинтересованости за писање о савременим књижевним догађањима, поготову након сукоба са делом авангардиста који је обележио Поповићеве радове из треће деценије двадесетог века. Велика већина Поповићевих критичких оцена потврђена је од стране каснијих проучавалаца у оквиру српске науке о књижевности, а неке од њих, попут студије о алегоричној и сатиричној приповеци писаној поводом Домановићевих сатира, су и данас непревазиђени текстови.

Поповићеви вредносни судови, које време није потврдило, били су резултат полемичких текстова, врло често искључивих и једностраних, а понекад су, као у случају радова писаних током двадесетих година против авангардиста, формиран потпуно априорно, без коришћења аналитичке методе или ослањања на књижевнотеоријски систем. Пишући о Шантићевим песама, Поповић је био сувише оштар, када је оцењивао Костићев превод *Хамлеја* био је искључив, али када је, пишући о Малармеу и Витмену, нападао део младе генерације авангардиста, он је одбацио своју критичку методу и изневерио и начелни приступ проучавању, јер, не само да није анализирао књижевне текстове поменутих песника, него је аргументе усмерио на њихове личности, и на моменте се служио биографском методом у објашњавању

Малармеовог и Витменовог стваралаштва. Због таквог приступа нас и не чуди неслагање његових судова са потоњим оценама, али критичарско застрањивање није умањило вредност ни потенцијал Поповићеве аналитичке методе јер у њему није била коришћена.

Симболични врхунац у коришћењу методе реда-по-ред Поповић је остварио непосредно пред Први светски рат када је у анализи верзија Дучићеве песме у прози *Сунце* демонстрирао могућности подробне анализе. У *Једној критичкој анализи* Поповићева метода је показала своју применљивост у тумачењу књижевног дела преко усмеравања аналитичке пажње на моменат рецепције и на ефекте које уметничко дело у примаоцу изазива. Због тога је Поповићева метода, односно теорија реда-по-ред посматрана и као прва научна стилистичка теорија у српској науци о књижевности. Међутим, Поповићева теоријска мисао није се зауставила након дефинисања критичке методе јер он није био задовољан достигнутим нивоом објективности у анализи и наставио је трагање за естетичким мерилем које ће имати висок степен проверљивости.

У наставку потраге за објективним естетичким мерилем, Поповић се ослонио на емпиријску традицију британске филозофије из које су проистекли психолошки и физиолошки радови Херберта Спенсера, Александра Бена и Гранта Алена. Успеси психологије као научне дисциплине почетком двадесетог века подстицали су Поповићево уверење да је рецепција уметничког дела кључно подручје за истраживање, те да је утврђивање начина на који уметност делује на човеково биће једини пут за долажење до естетичког мерила. Због тога је Поповић, полазећи од традиционалног става да је емоционалност неопходна основа уметности, трагао за могућностима класификације осећања према физиолошким процесима људског тела. Трагајући за дефиницијом лепог у књижевности, Поповић је у предговору *Анџолоџији новије српске лирике*, своју пажњу усмерио на природу емоција које књижевно дело изазива у читаоцу, да би, у каснијим естетичким радовима, истражујући финоћу емоција добијених рецепцијом уметничког дела, формулисао дефиниције лепог, односно, естетичног. Поповићеве дефиниције естетичног обухватале су опсег од психолошког, преко физиолошког и анатомског до физичког објашњења које је било најопштије, али будући да је

Поповићева естетичка синтеза објављена постхумно, те није била уобличена у време када је естетичким испитивањима доминирала физиолошка школа, она је одмах по објављивању била неактуелна јер научни интерес није био више толико усмерен према физиологији. Нажалост, Поповићева вишедеценијска потрага за естетичким мерилем које би омогућило објективну анализу књижевног дела није била плодотворна у мери која би одговарала значају модерне аналитичке методе коју је увео у српску науку о књижевности. У критичким анализама Поповић није ни користио дефиниције естетичног до којих је дошао двадесетих и тридесетих година прошлог века, те оне и немају важност за његов рад на проучавању књижевности.

Поповићеви књижевнотеоријски ставови налазе се у основи и потпуно практичних подухвата које је предузимао. Схватање природе и функције књижевности подстакло је његов уреднички рад у *Српском књижевном гласнику*, као и рад на стварању *Анџолоије новије српске лирике*. Поповић је књижевне часописе сматрао оруђима културне политике и видео их је као средства за просвећивање свих слојева народа, док је пред *Анџолоију* поставио и задатак васпитања укуса најшире публике. Иако није имао највеће заслуге у самом оснивању часописа, будући да је *Српски књижевни гласник* покренула група оснивача, у којој је најважнију улогу имао први власник, Светислав Симић, Богдан Поповић је својим уредничким радом пресудно обележио најбољи књижевни часопис у историји српске књижевности. *Српски књижевни гласник* је имао и политичку функцију, која није често истицана. Часопис је и настао као опозиционо оруђе против режима Александра Обреновића, те су унутрашње политичке околности пратиле његово оснивање, али и спољнополитички разлози су имали свој удео у стварању *Гласника*. Последњи краљ из династије Обреновића у политици се пресудно ослањао на Аустроугарску, која је, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, нескривено показивала своје претензије према европским деловима Отоманског царства. Аустроугарска је давала легитимитет својим територијалним аспирацијама, преко постављања потребе за цивилизацијском мисијом ширења европске културе у заостале крајеве Балкана, промовисану од Берлинског конгреса и окупације Босне. Група оснивача *Српског књижевног*

Гласника због тога је сматрала да је истицање вредности српске културе и њене припадности европском цивилизацијском кругу, уз политичко приближавање западноевропским силама једина могућност за супротстављање аустроугарским и германским тежњама. Стога је и уређивачка политика часописа била усклађена са идејом о стратешком политичком заокрету Србије према западноевропским силама, Француској и Великој Британији, и, што је могуће већем, отклону од културног утицаја Средње Европе.

Поред наглашене политичке улоге, *Српски књижевни гласник* никада није занемарио своју основну функцију, па је квалитетом својих књижевних прилога од почетка објављивања понео глас најбољег српског књижевног часописа. У задобијању такве оцене, заслуге Богдана Поповића као првог, и по многим, идеалног уредника, биле су најзначајније. Поповић је креирао програм *Гласника*, истакао важност књижевне и уметничке критике, преводилачког рада, а у одабиру сарадника је поставио оквире којих су се држали и потоњи уредници. Програмским текстовима које је *Српски књижевни гласник* донео на почетку излажења 1901. године, и при обнови часописа након Првог светског рата 1920. године, Поповић није само представио основе часописа и образложио његову мисију, него је у оба случаја показао и отвореност према променама у књижевности. У тексту *Књижевни листови из 1901. године* Поповић је показао прагматизам својствен модерном времену, прихватајући књижевне листове као новину која ће имати своју функцију и значај у новом веку. Поповићев прагматизам је био, у неким случајевима ближи данашњем времену, као на пример, онда када је био склон да, због практичних разлога, одустане од неповредивости целине књижевног дела. Поповић је био спреман да прихвати идеју да би одабрани одломци могли да најширој публици замене обимна књижевна дела. Истоветну отвореност према новинама у развоју књижевности, Поповић је показао и у програму Нове серије *Гласника*, позивајући на сарадњу припаднике најмлађе генерације стваралаца. Остварење сарадње са младима показало је сву ширину уредничке улоге Богдана Поповића иако је његов сукоб са радикалнијим делом авангардиста утицао на формирање другачијих оцена те сарадње. Поповићев сукоб са делом младих није био мотивисан само разликама у књижевнотеоријским ставовима,

мада су и они имали велику улогу у сукобу, него су на то утицали и политички ставови. Поповићеви политички ставови никада нису били везани за променљиву, дневну политику са ниским и често нечасним циљевима, већ једино за националну политику, питања од суштинског значаја за државу и народ коме припада. Имајући у виду историјски контекст и дешавања у Европи почетком двадесетих година, биће нам јасније укључивање политичких замерки младима које су биле или везане за питање културног утицаја Средње Европе, односно утицаја германства на новоосновану Краљевину СХС или за револуцију у Русији. Уношење политичких замерки у сукоб са авангардистима нанело је Поповићу штете зато што је допринело стварању слике критичара реакционара. Међутим, наставак сарадње са мање радикалним делом нове генерације стваралаца, у Поповићеве уредничке заслуге можемо да уврстимо списак нових сарадника који показује да је у међуратним годинама *Гласник* објављивао дела најзначајнијих стваралаца српске књижевности двадесетог века.

Антиологија новије српске лирике је прва модерна антологија у српској књижевности и, вероватно, најпознатије дело Богдана Поповића. Састављена је на основу естетичких мерила и представља избор најлепших српских лирских песама у временском распону од половине деветнаестог до краја прве деценије двадесетог века. Поповићев антологичарски рад је био ослоњен на његове књижевнотеоријске ставове, што је експлицитно наведено у предговору, али, у исто време, значајан подстрек за рад нашао је код енглеског антологичара Френсиса Полгрејва од кога је преузео специфичан начин композиције антологије. Распоређивање одабраних песама у *Антиологији* није почивало на хронологији, што је најчешћи поступак при стварању антологија, већ је стремило ка складном низању песама према њиховим особинама, налик на слагање нота у акорде. Такво композиционо решење повлачило је са собом и схватање да је антологија, због тога, уметничко дело, а антологичар, својеврсни стваралац, као и практичну последицу – Поповић није дозвољавао измене у каснијим издањима јер би оне нарушиле распоред песама. Будући да су потоњи антологичари српског песништва одбацивали овакво композиционо решење, распоређивање песама према складности никада више није поновљено у

српској књижевности. Поповићев одабир песама изазивао је многе расправе, што ће, вероватно, чинити и у будућности, али оно што је једино важно за српску књижевност, а што је велика заслуга Богдана Поповића, јесте да *Анџолоџија* представља одабир песама једног времена и у том контексту је увек треба посматрати.

Важност Поповићевог рада за српску књижевност превазилази вредности његовог уредничког рада у *Српском књижевном гласнику* и приређивања *Анџолоџије новије српске лирике* зато што и Поповићев критички и теоријски рад имају велики значај за читаву српску науку о књижевности. Иако је Поповићевом раду на проучавању српске књижевности начелно признавана вредност, ипак је, током двадесетог века, а нарочито у деценијама након Другог светског рата, умањиван значај његовог рада, као и укупних достигнућа српске науке о књижевности с краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Исту судбину имало је и дело Поповићевог претходника, Љубомира Недића, а разлози за такву редукцију, били су изван књижевности и везани за политику. Вредности Недићевог и Поповићевог приступа проучавању књижевности умањиване су због њихових политичких ставова који су у другој половини двадесетог века тумачени, у најбољем случају, као конзервативни, а често као ретроградни и реакционарни. Притисак владајуће идеологије након Другог светског рата условио је ограничења у хуманистичким дисциплинама протежирањем марксистичке филозофије, што је у српској науци о књижевности довело до доминације позитивизма. Српска наука о књижевности се тек у последњој четвртини двадесетог века еманциповала од, са једне стране, приступа оптерећеног идеологијом, а са друге стране, од остатака позитивизма у проучавању књижевности. Одбацивањем предрасуда које су постојале према Богдану Поповићу, могуће је сагледати вредност његовог целокупног дела за српску књижевност. Поповићево залагање за традицију, неће нам изгледати као реакционарно, већ ћемо су тој чињеници видети залагање за основу за даљи развој. Богдан Поповић је традицију управо на такав начин посматрао. Он није мислио да је традиција непроменљиви оквир изван ког уметност не сме да се развија, нити да је она окамењена вредност којој се мора једино тежити, већ је његово виђење развоја уметности почивало на свести о традицији као основи

наслеђеној од претходника од које развој тече без икаквих ограничења. Имајући ово у виду, Поповић нам се данас неће чинити као реакционарни књижевни критичар, већ као пропагатор новина и развоја књижевности.

Истоветна свест о традицији заслужна је за формирање Поповићевих књижевнотеоријских ставова, који нам се, из данашње перспективе, указују као један од најважнијих доприноса српској науци о књижевности, а сам Поповић као незаобилазни теоретичар, каквог нисмо имали у двадесетом веку у српској науци о књижевности.

Богдан Поповић је на прелазу деветнаестог у двадесети век, поставио основе модерној књижевној теорији каква се, у много већим културама од српске, појавила деценијама касније. Дефинисањем аналитичке методе реда-по-ред, Поповић је почетком двадесетог века поставио идеалан образац херменеутичког приступа у српској науци о књижевности јер у спуштању аналитичког погледа на саставне елементе књижевног дела никада није губио из вида његову целину, те је својим радовима остварио праву меру између теоријске основе и критичке анализе. Нажалост, српска наука о књижевности је, упутивши се другим путем, изгубила деценије не искористивши могућности које су јој, захваљујући теоријском доприносу Богдана Поповића, биле отворене.

Литература

*

Поповић Богдан: *Сабрана дела*, књ. I, *Опједи о српској књижевности*, пр. Предраг Палавестра, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Поповић Богдан: *Сабрана дела*, књ. II, *Опједи о стираним њисцима*, пр. Предраг Палавестра, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Поповић Богдан: *Сабрана дела*, књ. III, *О уметности и стилу*, пр. Иво Тартаља, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Поповић Богдан: *Сабрана дела*, књ. IV, *Књижевна теорија и естетика*, пр. Иво Тартаља, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Поповић Богдан: *Сабрана дела*, књ. V, *Антологија новије српске лирике*, пр. Предраг Палавестра, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.

Поповић Богдан: *Сабрана дела*, књ. VI, *Листићи и други чланци*, пр. Иво Тартаља, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

- Поповић, Богдан:** „Књижени листови“, *Српски књижевни гласник*, I, бр. 1, 1901.
- Поповић, Богдан:** „Артур Шницлер“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 3, 1902.
- Поповић, Богдан:** „Немачка `сецесионистичка` лирика“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 5, 1902.
- Поповић, Богдан:** „Пол Верлен у Немаца“, *Српски књижевни гласник* књ. VII, св. 6, 1902.
- Поповић, Богдан:** „Из њемачке лирике“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 10, 1910.
- Поповић, Богдан:** „Егејско или Јадранско море“, *Ситража*, год. II, бр. 312, 1912.
- Поповић, Богдан:** *Огледи из књижевности и уметности*, Издање С. Б. Цвијановића, Београд, 1914.
- Поповић, Богдан:** „Књижевни критичар Јован Скерлић“, *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. I, бр. 1, 1920.
- Поповић, Богдан:** *Огледи из књижевности и уметности*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1927.
- Поповић, Богдан:** *Чланци и предавања*, Српска књижевна задруга, Београд, 1932.
- Поповић, Богдан:** *Злоупотребљени афоризам*, Нови Сад, 1933.
- Поповић, Богдан:** „Проблеми естетике и њихова решења“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XXIII, св. 3/4, 1957.
- Поповић, Богдан:** *Два огледа из теорије сџила*, приредио Војин Ракић, Матица српска, Нови Сад, 1960.
- Поповић, Богдан:** „Не прекидати с традицијом“, [разговор вођен у септембру 1940 / разговор водио Ерих Шломовић], приредили: Ненад Симић, Дарко Гарић, *Књижевна реч*, XIII, бр. 235, 1984.

Мисли и рефлексije Бoгдана Пoпoвићa, сабраo Лjuboмир Петровић, Београд, 1933.

Ајдaчић, Дејан: „Милош Црњански и Војислав М. Јовановић као уредник *Српској књижевној гласници*“, у: *Српска авангарда у периоду*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996.

Алексић, Милан: „Антологија новије српске лирике Богдана Поповића (поводом сто година од објављивања)“, Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, год. VI, Београд, 2011.

Алексић, Милан: „Богдан Поповић и метода упоредног проучавања књижевности“, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, књ. LX, св. 2, 2012.

Allen, Grant: *Physiological Aesthetics*, Henry S. King & Co., London, 1877.

Аристотел: *Реторика*, превео Марко Вишић, Светови, Нови Сад, 1997.

Bain, Alexander: *English composition and rhetoric*, D. Appleton and Company, New York, 1867.

Bain, Alexander: *English Composition and Rhetoric*, I, D. Appleton and Company, New York, 1888

Bain, Alexander: *English Composition and Rhetoric*, II, D. Appleton and Company, New York, 1888.

Bain, Alexander: *Education as a Science*, D. Appleton and Company, New York, 1879.

Bain, Alexander: *On Teaching English*, Longmans, Green & co., London, 1887.

- Банићевић, Никола:** *Бојдан Поповић и француска књижевност*, Стручна књига, Београд, 1987.
- Бекић, Олга:** „Немачка књижевност у српском књижевном гласнику (1901–1914)“, *Годишњак Филозофској факултету у Новом Саду*, књига XIV/2, Нови Сад, 1971, стр. 751–761.
- Бекић, Томислав:** „Богдан Поповић и немачка књижевност“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XLII, св. 1/3, 1994.
- Богдановић, Милан:** *Сџари и нови*, књ. 2, Просвета, Београд, 1961.
- Богдановић, Милан:** „На Катедри, код Богдана Поповића“, *Полиџика*, год. LX, бр. 17725, (10. 2. 1963).
- Божич, Софија:** „Поезија Милана Ђурчина у светлости књижевних полемика“, *Књижевни лист*, бр. 90/91, 2010.
- Бојовић, Злата:** „Антологије у српској књижевности“, *Тумачења књижевних дела и методика наставе*, Филозофски факултет, Орфеус, Нови Сад, 2008.
- Борисављевић, Милутин:** *Увод у естетичку*, спроводна реч од Богдана Поповића, Француско-српска књижара, Београд, 1932.
- Бужињска, Ана, Марковски, Михал Павел:** *Књижевне теорије XX века*, превела Ивана Ђокић Саундерсон, Службени гласник, 2009.
- Васиљевић, Алимпије:** *Психологија као наука*, Државна штампарија, Београд, 1870.
- Васиљевић, Алимпије:** *Критика*, Државна штампарија, Београд, 1873.
- Васиљевић, Алимпије:** *Физиолошко-психолошки основи педагогике*, Државна штампарија, Београд, 1879.
- Велек, Рене:** *Критички појмови*, Вук Караџић, Београд, 1966.
- Велмар Јанковић, Владимир:** *Опједи о књижевности и националном духу*, Задужбина Светог манастира Хиландара, Београд, 2006.
- Винавер, Станислав:** „Из нове српске лирике“, *Штампа*, X, бр. 143, 1911.
- Винавер, Станислав:** *Психологија новије српске епелирике*, Напредак, Београд, 1920.
- Винавер, Станислав:** „Совјети здраваго јестества“, *Пројес*, I/124, 1920.

- Винавер, Станислав:** „Делфијски оракул опет проговорио“, *Република*, V/53, 8. 3. 1921.
- Винавер, Станислав:** *Нова њаниџологија њеленирике*, „Мисао“, Београд, 1922.
- Винавер, Станислав:** „Критичари и писци“, *Народна ѡросветѡа*, IV/72, 17. 9. 1922.
- Винавер, Станислав:** *Најновија ѡаниџологија срѡске и јуѡсловенске ѡеленирике*, Француско-српска књижара А. М. Поповића, Београд, 1938.
- Винавер, Станислав:** *Заноси и ѡркоси Лазе Косѡића*, Форум, Нови Сад, 1963.
- Винавер, Станислав:** *Криѡички радови Сѡанислава Винавера*, пр. Павле Зорић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1975.
- Витановић, Слободан:** *Поеѡика Николе Боалоа и француски класицизам*, Српска књижевна задруга, Београд, 1971.
- Витановић, Слободан:** „Богдан Поповић: Претеча модерних схватања књижевне критике“, *Књижевна исѡорија*, XIX, бр. 73/74, 1986.
- Витезица, Винко:** „Професор г. Богдан Поповић“, *Правда*, бр. 202, 1929.
- Витошевић, Драгиша:** „Поговор“, у: Вељко Милићевић: *Бесѡуће*, Нолит, Београд, 1982.
- Витошевић, Драгиша:** „Друга серија *Срѡскоѡ књижевноѡ ѡласника* и њен однос према претходној“, *Књижевна исѡорија*, год. XV, бр. 57/58, 1982.
- Витошевић, Драгиша:** *До Евроѡе и наѡраѡ*, књ. 2, пр. Вјера и Невена Витошевић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1989.
- Витошевић, Драгиша:** *Срѡски књижевни ѡласник 1901–1914*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, „Вук Караѡић“, Нови Сад, Београд, 1990.
- Витошевић, Драгиша:** „Срѡски ѡреѡед Љубомира Недића“, *Књижевна исѡорија*, год. IX, бр. 36, 1977.
- Војиновић, Станиша:** „Афера *Срѡскоѡ књижевноѡ ѡласника* која није изашла у јавност“, *Даница*, год. X, 2002.

- Војиновић, Станиша:** *Српски књижевни гласник 1920–1941 – Библиографија нове серије*, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2005.
- Војиновић, Станиша:** „Књижевни и административни архив *Српског књижевног гласника*“, *Књижевна историја*, год. XXXIX, бр. 133, 2007.
- Војиновић, Станиша:** „Српски књижевни гласник у преписци Јаше Продановића“, *Књижевна историја*, год. XLI, бр. 139, 2009.
- Вулетић, Витомир:** „Руска књижевност у *Српском књижевном гласнику*“, у: *Сто година Српског књижевног гласника*, уредили Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Вуловић, Светислав:** *Студије и критике Светислава Вуловића*, пр. Радмило Димитријевић, Матица српска, Институт за књижевности и уметност, Нови Сад, Београд, 1979.
- Вучковић, Радован:** „Особености међуратне српске књижевности и како да се она синтетички представи“, *Књижевна историја*, XXXVIII, бр. 100, 1996.
- Гавриловић, Зоран:** *Критика и критичари*, Рад, Београд, 1957.
- Гавриловић, Зоран:** *Од Војислава до Дуса*, Нолит, Београд, 1958.
- Гавриловић, Зоран:** *О критичкици*, Минерва, Суботица, Београд, 1975.
- Гајтон, Артур, Хол, Џон:** *Медицинска физиологија*, Савремена администрација, Београд, 2008.
- Глигоријевић, Бранислав:** *Коминтерна, југословенско и српско мишљење*, Институт за савремену историју, Београд, 1992.
- Глигорић, Велибор:** „Књижевни гласник – Која је вредност црначке пластике? – Богдан Поповић“, *Раскрсница*, I, св. 1, април 1923.
- Глигорић, Велибор:** *Критике*, Београд, 1926.
- Глигорић, Велибор:** *Из књижевног и позоришног живота*, Београд, 1937.
- Глигорић, Велибор:** „Предговор“ у: *Време и савести*, Култура, Београд, 1960.

- Глигорић, Велибор:** *Критички радови Велибора Глигорића*, пр. Хатица Крњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983.
- Голубовић, Вида:** „Богдан Поповић и авангарда“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, XXXIII, бр. 1, 1985.
- Грол, Милан:** „Тридесетогодишњица Српској књижевној гласника“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. XXXII, бр. 1, 1931.
- Грол, Милан:** *Из иредрајне Србије*, Београд, 1939.
- Грчевић, Фрањо:** „Школовање Богдана Поповића у Паризу“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, бр. 3/4, 1963.
- Грчевић, Фрањо:** Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић, ХФД, Загреб, 1971.
- Грчевић, Фрањо:** „Богдан Поповић“, у: *Критички радови Богдана Поповића*, приредио Фрањо Грчевић, Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977.
- Грчевић, Фрањо:** *Српске шеме*, СКД „Просвјета“, Загреб, 2005.
- Guau, Jean-Marie:** *Non religion of the Future*, Schocken Books, New York, 1962.
- Давичо, Оскар:** „Поезија и отпори“, у: *Авангардни њисци као критичари*, пр. Гојко Тешић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1994.
- Делић, Јован:** „Антологије и пантологија – критеријуми и пародија“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књига XLIX, св. 3, 2001.
- Деретић, Јован:** *Српски роман 1800–1950*, Нолит, Београд, 1981.
- Деретић, Јован:** *Поетика српске књижевности*, „Филип Вишњић“, Београд, 1997.
- Деретић, Јован:** *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004.
- Дјурант, Вил:** *Ум царује – животи и мишљења великих филозофа*, Дерета, 1990.
- Добровић, Петар:** „Изложба Г. Емануела Видовића“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. IV, св. 6, 1921.
- Драинац, Раде:** *Дела*, IV том, пр. Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

- Драшкић Вићановић, Ива:** *Естетско чуло*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
- Драшкић Вићановић, Ива:** *Укус и еџос*, Зограф, Ниш, 2006.
- Билас, Алекса:** *Осџоравана земља*, „Књижевне новине“, Београд, 1990.
- Билас, Милован:** „Случај Душана Васиљева“, у: *Зли волшебници*, књ. II, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983.
- Ђорђевић Јовановић, Јованка:** „Неохеленска књижевност у Српском књижевном гласнику“, у: *Сџо џодина* Српског књижевног гласника, ур. Станиша Тутњевић и Марко Неџић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Ђорђевић, Љубица:** *Библиоџрафија* Српског књижевног гласника, Београд, 1982.
- Еверет Гилберт, Катарина, Кун, Хелмут:** *Истџорија естетике*, превод Душан Пухало, Дерета, Београд, 2004.
- Екмечић, Милорад:** *Дуџо креџање између клања и орања*, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
- Живковић, Драгиша:** *Евроџски оквири српске књижевности*, књ. IV, Просвета, Београд, 1994.
- Живковић, Драгиша:** *Евроџски оквири српске књижевности*, књ. V, Просвета, Београд, 1994.
- Жирмунски, Виктор:** „Истџоријска џоеџика А. Н. Веселовског“, у: Александар Веселовски: *Истџоријска џоеџика*, превела Радмила Мечанин, Zeptr Book World, Београд, 2005.
- Жујовић, Јован:** „Сећања на Богдана Поповића“, *Књижевне новине*, бр. 377, 1970.
- Зафрански, Ридигер:** *Зло или грама слободе*, Службени лист СЦГ, Београд, 2005.
- Зборник у часџи Боџдана Поџовића*, ред. Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац и Владимир Ћоровић, Издавачка књиџарница Геце Кона, 1929.
- Зли волшебници – џолемике и џамфлеџи у српској књижевности (1917–1943)*, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983.

- Зуровац, Мирко:** *Методичко заснивање естетике*, Дерета, Београд, 2008.
Енциклопедија српског народа, ур. Радош Љушић, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
- Ибровац, Миодраг:** „Богдан Поповић“, *Живи језици*, књ. I, бр. 3/4, 1958.
- Иванић, Душан:** „Српске књижевне теме Богдана Поповића“, у: *Проучавање ошћее књижевности данас*, Филолошки факултет, Београд, 2005.
- Илић-Млађи, Војислав:** *Дела и људи*, Књижарница Рајковића и Ђуковића, Београд, 1921.
- Илић-Млађи, Војислав:** „Поповићева *Антологија новије српске лирике*“, *Живот и рад*, књ. XXIV, св. 158, 1936.
Историја српског народа, књ. 6/1, ур. Андреј Митровић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994.
- Јелић, Војислав:** *Анџичка и српска реторика*, Чигоја, Београд, 2001.
- Јеремић, Драган М.:** „Богдан Поповић естетичар“, у: Богдан Поповић: *Естетички сџиси*, пр. Богдан Љ. Поповић, СКЗ, Београд, 1963.
- Јеремић, Драган М.:** „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: *Олеги и члнци из књижевности*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1963.
- Јеремић, Драган М.:** *Критичар и естетски идеал*, „Графички завод“, Титоград, 1965.
- Јеремић, Драган М.:** *Прсти неверног Томе*, Нолит, Београд, 1965.
- Јеремић, Драган М.:** *Мерила раних мерилаца*, „Замак културе“, Врњачка Бања, 1974.
- Јеремић, Драган М.:** *Естетика код Срба*, САНУ, Београд, 1989.
- Јеремић, Драган М.:** *О филозофији код Срба*, Плато, Београд, 1997.
- Јеремић, Драган М.:** „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: *Антологија новије српске лирике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
- Јовановић, Слободан:** *Из наше историје и књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931.
- Јовановић, Слободан:** „Политичко порекло С. К. Гласника“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. XXXII, св. 2, 1931.

- Јовановић, Слободан:** *Влада Александра Обреновића*, књ. 2, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1931.
- Јовановић, Слободан:** „Светислав Симић“, *Српски књижевни гласник*, НС, књ. LXII, св. 6, 1941.
- Јовановић, Слободан:** *Бојдан Поповић*, Виндзор, Канада, 1962.
- Јовановић, Слободан:** *Сабрана дела*, књ. 11 – *Из историје и књижевности*, БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ, Београд, 1991.
- Јовановић, Слободан:** „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: *Антологија новије српске лирике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
- Јовић, Бојан:** „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља“, у: *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996.
- Кант, Имануел:** *Критика моћи суђења*, превео Никола Поповић, Дерета, Београд, 2004.
- Кант, Имануел:** *Спис о идеологији*, превео Милан Шевић, Књижарница Рајковића и Ђуковића, Београд, 1922.
- Кашанин, Милан:** *Судбине и људи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.
- Квинтилијан, Марко Фабије:** *Образовање говорника*, превео Петар Пејчиновић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1985.
- Ковачевић, Јелена:** *Руске теме у Српском књижевном гласнику (1901–1914)*, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2001.
- Ковачевић, Милош:** „Богдан Поповић – оснивач научне стилистике код Срба“, у: *Књижевност и историја II*, уредили: Мирослав Пантић и Мирољуб Стојановић, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, Ниш, 1996.
- Ковачевић, Милош:** *Лингвистичка књижевна лексика*, СКЗ, Београд, 2012.

- Ковић, Милош:** „Источно питање као културни проблем: Светислав Симић и *Српски књижевни гласник 1901–1911.*“ у: *Европа и источно питање (1878–1923)*, уредник Славенко Терзић, Историјски институт САНУ, Београд, 2001.
- Ковић, Милош:** „Политичка улога *Српског књижевног гласника*“, у: *Сто година Српског књижевног гласника*, ур. Станиша Тутњевећ и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Константиновић, Зоран:** *Увод у ујоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984.
- Константиновић, Радомир:** „Философија паланке“, Нолит, Београд, 1991.
- Copeland, Rita:** *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1991.
- Косановић, Јелена:** „Естетика Лазе Костића и њени извори“, у: *Поезија и естетика Лазе Костића*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.
- Костић, Лаза:** *Основа лепоте у свету (са особитим обзиром на српске народне песме)*, Нови Сад, 1880.
- Костић, Лаза:** „Око Ромеа и Јулије“, *Летопис Матице српске*, књ. 243. и 244, 1907.
- Крлежа, Мирослав:** „Богдан Поповић о укусу“, у: *Зли вошебници – ѿлемике и ѿамфлеѿи у српској књижевности (1917–1943)*, пр. Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, 1983.
- Кроче, Бенедето:** *Естетика као наука о изразу и ѿштиа линѿвисѿика*, превео Винко Витезица, Космос, Београд, 1934.
- Кујунѿић, Милан:** *Философија у Срба*, Државна штампарија, Београд, 1868.
- Кујунѿић, Милан:** *Крајѿки ѿрејлед хармоније у свеѿу*, део други, Државна штампарија, Београд, 1872.
- Лазаревић, Бранко:** „Богдан Поповић“, у: Богдан Поповић: *Анѿолоѿија новије српске лирике*, Завод за уѿбенике и наставна средства, Београд, 2000.

- Лазаревић, Бранко:** *Сабрана дела*, књ. III, *Филозофија критике и други есеји*, пр. Душан Пувачић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.
- Лазаревић, Бранко:** *Оледи. Наше највише вредности*, пр. Предраг Палавестра, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.
- Лаиновић, Андрија:** „Богдан Поповић и Гастон Гравије“, *ПКЖИФ*, књ. XLI, св. 1/2, 1975.
- Лалић, Иван В.:** *Дела*, књига IV, *О поезији*, пр. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Lausberg, Heinrich:** *Handbook of Literary Rhetoric*, Brill, Leiden, Boston, Köln, 1998.
- Лешић, Зденко:** *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, 2010
- Лотман, Јуриј:** *Структура уметничког текста*, превео Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976.
- Максимовић, Горан:** „Српски реалисти и прва серија *Српског књижевног гласника*“, у: *Сто година Српског књижевног гласника*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Малетић, Ђорђе:** *Риторика*, део први, у правителственој Књигопечатњи Књаж. Србског, Београд, 1855.
- Малетић, Ђорђе:** *Риторика*, део други, Београд, 1856.
- Матарих Радванов, Мирјана:** „Преводилаштво и *Српски књижевни гласник*“, у: *Преводна књижевност*, ур. Гордана Тодоровић, Удружење књижевних преводилаца Србије, Београд, 1980.
- Матовић, Весна:** „Мисија часописа и смисао путописа“, у: *Књижа о путопису*, ур. Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001
- Матовић, Весна:** *Српскамодерна – Културни обрасци и књижевне норме*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.
- Матовић, Весна:** „О неким особеностима српске и немачке периодике модерне“, у: *Фолклор, поезика, књижевна периодика*, ур.

- Станиша Тутњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010.
- Матош, Ангун:** „Српска лирска антологија“, *Виенац*, 1912.
- Микић, Радивоје:** „Светионик и пламичци“, *Књижевност*, LXII, бр. 2, 2007.
- Микић, Радивоје:** „Глас прошлости и глас садашњости“, *Књижевност и језик*, XLIV, бр. 1, 1998.
- Миланковић, Милутин:** *Изабрана дела*, књ. 7, *Успомене, доживљаји и сазнања*, редактор Слободан Рибникар, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Милановић, Вујадин:** „Спор Лазе Костића и Богдана Поповића око превођења Шекспира“, у: *Преводна књижевност*, ур. Милица Михајловић, Удружење књижевних преводаца Србије, Београд, 1980.
- Милинчевић, Васо:** „Програм Љубомира Недића за *Српски ирејег*“, *Књижевна реч*, бр. 54, 1976.
- Милосављевић, Петар:** „Књижевнотеоријска схватања Богдана Поповића“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, XXXVII, св. 1, 1989.
- Милутиновић, Коста:** *Историјски развој српске књижевне критике*, Нови Сад, 1940.
- Милутиновић, Коста:** „Из кореспонденције са Богданом Поповићем“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, XXXVII, св. 3, 1989.
- Милутиновић, Коста:** *Порирети и есеји*, Агенција „Мир“, Матица српска, Нови Сад, 1994, 187.
- Миљанић, Милош:** „Наслућивања Богдана Поповића о анатомској и физиолошкој основи естетског“, *Архив за историју здравствене културе Србије*, год. 17, бр. 1/2, 1988.
- Мисаиловић, Миленко:** „Комедија *Гордана* Лазе Костића у спрегу критике Богдана Поповића“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 36, 2007.
- Мицић, Љубомир:** „Анатема и клеветање г. Богдана Поповића председника `Ку-клукс-клана`“, *Зенић*, III, 22, 1923.
- Мицић, Љубомир:** „Зенитизам и књижевни пикавци“, *Зенић*, V, бр. 37, 1925.

- Мишић, Зоран:** „Предговор“, у: *Анџолоџија српске њезије*, Матица српска, Нови Сад, 1956.
- Морпурго Таљабуе, Гвидо:** *Савремена естетика*, превео Властимир Ђаковић, Нолит, Београд, 1968.
- Недељковић, Милан:** „Наша савремена лепа књижевност“, *Летњојис Мајице српске*, књ. 216, св. 6, 1902.
- Недић, Љубомир:** *Целокујна дела*, књ. I и II, прир. Владимир Ђоровић и Боровоје Недић, „Народна просвета“, Београд, 1929, 1932.
- Ненин, Миливој:** „Дисова изгнанства“, *Летњојис Мајице српске*, год. 171, књ. 456, св. 3, 1995.
- Ненин, Миливој:** „Предговор“, у: Алекса Шантић: *Песме*, ур. Миливој Ненин, ЗУНС, Београд, 1998.
- Ненин, Миливој:** „Илија Ивачковић и Српски књижевни гласник“, у: *Сивари које су њрошле*, Дневник, Библиотека Матице српске, Нови Сад, 2003.
- Николајевић, Душан С.:** *Бојдан Појовић*, Београд, 1907.
- Николајевић, Душан С.:** *Кроз живој и књије*, Београд, 1921.
- Николајевић, Душан С.:** *Кроз живој и књије*, друго коло, Београд, 1924.
- Николајевић, Светомир:** *Козерије из књижевне естетике*, Годишњица Николе Чупића, Београд, 1891.
- Николић, Ненад:** „Павле Поповић“, *Годишњак Каџедре за српску књижевност*, бр. 2, 2005.
- Новаковић, Јелена:** „Француска књижевност у Српском књижевном гласнику“, у: *Сџо јодина* Српског књижевног гласника, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Обрадовић, Доситеј:** „О неким различним вешчма, и перво о вкусу“ у: *Почеци српске књижевне критике*, пр. Јован Деретић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1979.
- Одавић, П. Ј.:** *Наша лепа књижевност и критичари пок. Ј. Скерлић и г. Богдан Поповић*, Београд, 1927.

- Палавестра, Предраг:** Историја модерне српске књижевности – Златно доба (1892–1918), СКЗ, Београд, 1986.
- Палавестра, Предраг:** „Запис Богдана Поповића о покретању *Српској књижевној гласника*“, *Даница*, год. VIII, 2000.
- Палавестра, Предраг:** *Историја српске књижевне критике (1768–2007)*, Матица српска, Нови Сад, 2008.
- Palgrave, Francis Turner:** *The Golden Treasury*, MacMillan and Co., London, 1861.
- Пандуровић, Сима:** „Наша реч“, *Књижевна недеља*, год. I, бр. 1, 1904.
- Пандуровић, Сима:** *Разговори о књижевности*, Београд, 1927.
- Пандуровић, Сима:** *Богдан Поповић*, Издавачка књижара браће Каваја, Никшић, 1931.
- Peacock, Thomas Love:** *The Four Ages of Poetry*, www.thomaslovepeacock.net/Four_Ages.html, 25. 3. 2013.
- Пековић, Слободанка:** „Модел часописа на почетку века“, у: *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)*, ур. Слободанка Пековић, Весна Матовић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1992.
- Пековић, Слободанка:** „Регионално и универзално у СКГ“, *Књижевност*, бр. 7/8/9, 2002.
- Пековић, Слободанка:** „Улога књижевне периодике у стварању норми и образаца у српској књижевности почетком 20. века“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, бр. 34/2, Београд, 2005.
- Пековић, Слободанка:** „Сенка/е Драгише Витошевића“, у: *Зборник у част Драгише Витошевића*, приредио Марко Недић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005.
- Перишић, Недељка:** „Антологија српске поезије Зорана Мишића у огледалу Антологије новије српске лирике Богдана Поповића“, *Трећи програм*, бр. 153, зима 2012.
- Петров, Александар:** „Исидора Секулић као књижевни критичар *Српској књижевној гласника*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXXVII, св. 2, 1989.

- Петров, Александар:** Српски модернизам – гласници, гласила, судије, Просвета, Београд, 1996.
- Петровић, Љубомир:** „Улога и функционисање Српској књижевној гласника у српском и југословенском друштву 1901–1941. године“, *Архив*, год. II, бр. 2, 2001.
- Петровић, Светозар:** „Шекспир и др Лаза Костић“, *Летопис Матице српске*, књ. 437, св. 1, 1986.
- Петронијевић, Бранислав:** *Основи емпиријске психологије*, Београд, 1910.
- Петронијевић, Бранислав:** *Основи емпиријске психологије*, II издање, Београд, 1923.
- Пијановић, Петар:** *Српски културни круји*, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2012.
- Поповић, Богдан Љ.:** „Реч унапред“, у: Богдан Поповић: *Естетички сисци*, СКЗ, Београд, 1963.
- Поповић, Богдан Љ.:** „Радна соба Богдана Поповића“, *ПКЈИФ*, књ. 65/66, св. 1/4, 1999/2000.
- Поповић, Владета:** „Развитак српске лирике с обзиром на светску“, у: *Научна кријика комјаративистичкој смера*, пр. Слободанка Пековић и Светлана Слапшак, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983.
- Поповић, Павле:** *Југословенска књижевност*, пр. Ненад Љубинковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
- Почеци српске књижевне кријике*, пр. Јован Деретић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1979.
- Продановић, Јаша:** „Светислав Ст. Симић“, *Српски књижевни гласник*, књ. LXII, св.7, 1941.
- Протић, Предраг:** „Претходник модерних критичких школа“, у: Богдан Поповић: *Изабрани ојлеги*, Рад, Београд, 1975.
- Псеудо-Лонгин:** *О узвишеном*, превод Тон Смердел, ГЗХ, Загреб, 1980.
- Псеудо-Лонгин:** „О узвишеном“, у: *Теоријска мисао о књижевности*, пр. Петар Милосављевић, Светови, Нови Сад, 1991.

- Радојевић, Мира:** „Неколико слика из сарадње Исидоре Секулић и *Српскої књижевної гласника*“, *Годишњак за друштвену историју*, год. VI, св. 2, 1999.
- Радуловић, Милан:** „Критичка свест у српској књижевности“, Вук Караџић, Београд, 1984.
- Радуловић, Милан:** „Класици српског модернизма“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995.
- Радуловић, Милан:** „Раскршћа српског модернизма“, Институт за књижевност и уметност, Православни богословски факултет, Београд, Фоча, 2007.
- Радуловић, Милан:** „Видови српске књижевне критике“, Институт за књижевност и уметност, Православни богословски факултет, Београд, Фоча, 2008.
- Рајић, Милан:** „Наши књижевни листови“, *Живот и рад*, год. III, књ. V, св. 29, 1930.
- Ракић, Војин:** *Бојдан Поповић*, приредио Иво Тартаља, Библиотека града Београда, 2004.
- Ранчић, Дуња:** „Анто-логика у огледалу `Двојника из негативне димензије`: *Панџолоије* Станислава Винавера као преиспитивање модела *Анџолоије новије српске лирике* Богдана Поповића“, *Трећи програм*, бр. 153, зима 2012.
- Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, Нолит, 1992.
- Ристић, Марко:** *Критички радови Марка Ристића*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1987.
- Савић, Милан:** *Лаза Косић*, пр. Миливој Ненин и Зорица Хаџић, Службени гласник, Београд, 2010.
- Самарџић, Радован:** *Иволић Тен код Срба*, посебан отисак из *Филолошкої програма*, I/II за 1976. годину, Београд, 1976.
- Светозар Марковић и реални правац у књижевности*, ур. Предраг Протић, Матица српска, Институт за књижевност и језик, Нови Сад, Београд, 1987.

- Секулић, Исидора:** „Српски књижевни гласник напунио је четрдесет година“, *Полиџика*, год. XXXVIII, бр. 11733, (1. 2. 1941).
- Секулић, Исидора:** *Из домаћих књижевности*, књ. I, „Вук Караџић“, Београд, 1977.
- Симовић, Весна:** „Гласников избор француске поезије“, у: *Сто година Српског књижевног гласника*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Неђић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Симовић, Весна:** „Виктор Иго у Српском књижевном гласнику“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. LI, св. 1/2. 2003.
- Скерлић, Јован:** „Оцена г. Станоја Станојевића о Српској књижевности у XVIII веку“, *Српски књижевни гласник*, св. 233, 1910.
- Скерлић, Јован:** „Светислав С. Симић“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVI, св. 5, 1911.
- Скерлић, Јован:** „Антологија новије српске лирике“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 10, 1911
- Скерлић, Јован:** „Милутин Бојић, *Песме*“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXII, св. 9, 1914.
- Скерлић, Јован:** *Књижевне студије*, књига прва, Српска књижевна задруга, Београд, 1934.
- Скерлић, Јован:** *Критички радови Јована Скерлића*, ур. Предраг Палавестра Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1977.
- Скерлић, Јован:** *Писци и књије*, књ. 1, пр. Јован Пејчић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
- Скерлић, Јован:** *Историја нове српске књижевности*, Завод за уџбенике, Београд, 2006.
- Скерлић Ћоровић, Јелена:** „Богдан и Павле Поповић“, *Књижевности и језик*, год. XLV, бр. 2/4, 1998.
- Слијепчевић, Перо:** *Критички радови Пере Слијепчевића*, ур. Предраг Протић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983.

- Смиљанић, Дамир:** „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, у: *Поезија и естетика Лазе Костића*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.
- Spencer, Herbert:** *Social statics*, John Chapman, London, 1851.
- Spencer, Herbert:** *The principles of Biology*, vol. 1, Williams and Norgate, London, 1864.
- Spencer Herbert:** *Essays – Moral, Political and Æstetic*, D. Appleton and Company, New York, 1865.
- Spencer, Herbert:** *First principles*, D. Appleton and Company, New York, 1870.
- Споменица педесетогодишнице професорског рада Симе М. Лозанића*, Београд, 1922.
- Српскохрватски алманах за годину 1911*, ур. Милан Турчин, Београд, Загреб, 1911.
- Стефановић, Светислав:** „Обнова уметности и појаве примитивизма“, *Мисао*, XIII, св. 1, 1923.
- Стефановић, Светислав:** *Портрети и есеји*, Београд, 1931.
- Стефановић, Светислав:** *На раскрсници*, пр. Гојко Тешић, Матица српска, Нови Сад, 2005.
- Стојановић Пантовић, Бојана:** „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века“, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 2, 2009.
- Стојановић, Никола:** „Срби и Хрвати“, *Српски књижевни гласник*, књ. VI, св. 7, 1902.
- Стојковић, Андрија:** *Развијак филозофије у Срба (1804–1944)*, Слово љубве, Београд, 1972.
- Стојсављевић Марјановић, Љубица:** „Како је компонована *Антологија новије српске лирике Бојдана Појовића*“, *Књижевност и језик*, XVIII, бр. 2, 1971.
- Таргаља, Иво:** „Катедра за општу књижевност и теорију књижевности“, у: *Сво година Филозофског факултета*, Београд, 1963.
- Таргаља, Иво:** „Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа“, *Књижевне новине*, књ. XXI, бр. 350, 1969.

- Тартаља, Иво:** „Савремено проучавање Богдана Поповића“, *Летопис Матице српске*, књ. 409, св. 2, 1972.
- Тартаља, Иво:** „‘Човек у књизи’ Љубомира Недића“, у: *Студије и критике Љубомира Недића*, ур. Иво Тартаља, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977.
- Тартаља, Иво:** „Богдан Поповић и Фернан Балденсперже“, *Књижевна историја*, бр. 96, 1995.
- Тартаља, Иво:** „Богдан Поповић за катедром“, у: *Проучавање оштрије књижевности данас*, Филолошки факултет, Београд, 2005.
- Тартаља, Иво:** *До праисторије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2007.
- Тартаља, Иво:** „Књижевна естетика Ђорђа Анђелића“, *ПКЖИФ*, књ. 74, св. 1/4, 2008.
- Татаркјевич, Владислав:** *Историја шест њојмова*, превео Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1980.
- Тен, Иполит:** *Филозофија уметности*, превео Арсен Венцелидес, Издање И.Ђ. Ђурђевића, Београд, 1921.
- Тен, Иполит:** *Филозофија уметности*, превео Момчило Стевановић, Српска књижевна задруга, Београд, 1955.
- Теоријска мисао о књижевности*, пр. Петар Милосављевић, Светови, Нови Сад, 1991.
- Тешић, Гојко:** *Српска авангарда у њодемичком контексту*, Светови, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1991.
- Тешић, Гојко:** „Породијски/критичко-дијалошки-теоријски списи Трајка Ђирића или Станислав Винавер у Шамњи и Пијемонту (1911–1913)“, у: *Традиционално и модерно у српским часописима на њочешку века (1895–1914)*, ур. Слободанка Пековић, Весна Матовић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1992.
- Тешић, Гојко:** „Трајко Ђирић, родоначелник српске авангарде“, у: *Из књижевности*, ур. Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997.

- Тешић, Гојко:** *Ошкровење српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.
- Тешић, Гојко:** *Српска књижевна авангарда (књижевноисторијски контекст (1902–1934))*, Службени гласник, Београд, 2009.
- The New Encyclopedia Britannica, (Macropedia)*, Chicago, 1986.
- The Encyclopedia Americana*, Grolier, Danbury, Connecticut, 2003.
- Трговчевић, Љубинка:** *Научници Србије и стварање југословенске државе 1914–1920*, Народна књига, Српска књижевна задруга, Београд, 1986.
- Тривунац, Милош:** *Седамдесетогодишњица Богдана Поповића*, Нови Сад, 1934.
- Тутњевић, Станиша:** „Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици“, *Сво година Српског књижевног гласника*, ур. Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Ћосић Вукић, Ана:** „Антологија новије српске лирике Богдана Поповића и Српски књижевни гласник“, у: *Сво година Српског књижевног гласника*, уредили Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 2003.
- Ћосић Вукић, Ана:** *Старе и нове књижевне теме*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.
- Ђурчин, Милан:** „Богдан Поповић“, *Српскохрватски алманах за годину 1911*, ур. Милан Ђурчин, Београд, Загреб, 1911.
- Ђурчин, Милан:** „Српски књижевни гласник“, *Нова Европа*, бр. 1, 1920.
- Ђурчин, Милан:** „О Богдану Поповићу“, *Нова Европа*, књ. XIX, бр. 9, 1929.
- Флак, Квинт Хорације:** „Посланица Пизонима“, превод Љиљана Црепајац, у: Ернесто Граси: *Теорија о лејом у антици*, СКЗ, Београд, 1974.
- Хант, Ли:** „Шта је поезија“, у: *О поезији*, ур. Боривоје Недић, Просвета, Београд, 1956.
- Храниловић, Јован:** „Антологија новије српске лирике“, *Просвјета*, год XX, бр. 11/12, 1912.

- Цар, Марко:** „Подгрејани симболизам“, *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. I, св. 2, 1920.
- Цар, Марко:** „Критика или шиканерија“, у: *Критика у Скерлићево доба*, пр. Драгиша Витошевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1975.
- Црњански, Милош:** „Послератна књижевност“, *Летопис Матице српске*, СШ, књ. 320, св. 3, јун 1929.
- Црњански, Милош:** *Поезија*, Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966.
- Црњански, Милош:** *Есеји и чланци*, књига I, ур. Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом – L'Age d'Homme, Београд, 1999.
- Чаркић, Милосав Ж.:** „Стилистика на српском говорном подручју“, *Наш језик*, бр. 1/5, 1995/6.
- Шели, Перси:** „Одбрана поезије“, у: *О поезији*, ур. Боривоје Недић, Просвета, Београд, 1956.
- Шеремет, Акиф:** *Богдан Поповић*, Бања Лука, 1928.
- Шуваковић, Мишко:** „Естетика, филозофија и теорија уметности током дугог двадесетог века“, у: *Фигуре у уокрепљу*, ур. Мишко Шуваковић и Алеш Ерјавец, Аточа, Београд, 2009.
- Шутић, Милослав:** Мерила класичне естетике (Садашњи тренутак „Антологије новије српске лирике“ Богдана Поповића), у: Богдан Поповић: *Антиологија новије српске лирике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Wellek, Rene:** *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. III, *The Age of Transition*, Yale University Press, New Haven, London, 1966.

Биографија

Милан Алексић је рођен 12. маја 1979. године у Београду. Завршио је Филолошки факултет у Београду (Српска књижевност и језик са општом књижевношћу) одбранивши дипломски рад *Научна фантастика и дистопија у Беснилу Борислава Пекића*. Постдипломске студије такође је завршио на Филолошком факултету у Београду одбранивши магистарски рад *Књижевнокритичка мисао Љубомира Негића* 2007. године.

Био је ангажован као сарадник у настави на Филолошком факултету у Београду од 2005. до 2008. године када је изабран за асистента на предмету *Увод у српску књижевност*.

Учествовао је на више научних скупова, конференција и саветовања.

Добитник је награде за најбољи есеј о Дису и његовом стваралаштву „Дисовог пролећа“ 2006. године.

Живи у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Милан Алексић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

"Бордан Поповић и његова књижевност"

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 1.9.2013.

Потпис докторанда

Милан Алексић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Милан Алексић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада "Бордан Поповић и српска књижевност"

Ментор Проф. др Салвадор Микит

Потписани Милан Алексић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 1. 9. 2013.

Потпис докторанда

Милан Алексић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Бордан Поповић и српска књижевност“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 1.9.2013.

Потпис докторанда

