



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

**АВАНГАРДИЗАМ БОШКА ТОКИНА:  
КИНЕМАТОГРАФСКИ ЕЛЕМЕНТИ У  
ТЕОРИЈСКОМ, КРИТИЧКОМ,  
ПРОЗНОМ И ПОЕТСКОМ ДЕЛУ**  
ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Гојко Тешић

Кандидат: МА Ивана Миљак

Нови Сад, 2015. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ**  
**НАЗИВ ФАКУЛТЕТА ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	MA Ivana Miljak
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Gojko Tešić, redovni profesor
Naslov rada: NR	Avangardizam Boška Tokina: kinematografski elementi u teorijskom, kritičkom, proznom i poetskom delu
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2015.
Izdavač: IZ	Autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	5 poglavlja, 251 stranica, 261 referenca
Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Srpska književnost 20. veka
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Avangarda, avangardizam, kinematografija, kinematografski elementi, teorija, kritika, poezija, proza
UDK	
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>U ovoj doktorskoj disertaciji, Boško Tokin se, po prvi put, sveobuhvatno analizira kao teoretičar, kritičar, poetski i prozni pisac, te se, prema toj analizi i prema teorijskoj, kritičkoj, poetskoj i proznoj avangardnoj praksi uopšte, utvrđuje njegov značaj kao avangardnog pisca. Potom se dokazuje posebnost njegovog dela u avangardnom kontekstu, odnosno dokazuje se njegov avangardizam – „težnja prema sprezi“ književnosti i filma.</p> <p>Analizom teorijskih radova pokazuje se da su elementi koje je zahtevao od književnih dela zapravo elementi koji su <i>a priori</i> ostvareniji u delima filmske umetnosti, zbog same prirode te umetnosti. Ti elementi se u ovom radu nazivaju kinematografski elementi.</p> <p>Na temelju analize kritičkih radova određuje se da je na osnovu tih elemenata Tokin vrednovao, kako književna, tako i filmska dela, odnosno da je malo koje delo, iz jedne i druge umetnosti, moglo da zadovolji kriterijume našeg kritičara, ali da su tome najbliži bili oni koji su u svojim književnim delima koristili kinematografske elemente. Iz interpretacije prozних i poetskih tekstova proizilazi da je pisac interpolirao kinematografske elemente u gotovo celokupni umetnički opus, odnosno da je svoja književna dela gradio elementima koji</p>

	imaju ekvivalente u delima filmske umetnosti. Tako se dokazuje suština poetike Boška Tokina, koja je u sledećem – pisac je težio „totalnom umetničkom delu“, a „totalno umetničko delo“ za njega predstavlja ono književno delo koje se temelji i gradi kinematografskim elementima.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	14.3.2014.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Phd Thesis
Author: AU	MA Ivana Miljak
Mentor: MN	PhD Gojko Tešić, full professor
Title: TI	Boško Tokin's avant-garde: cinematographic elements in a theoretical, critical, prose and poetic work of art
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2015.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	5 chapters, 251 pages, 261 references
Scientific field SF	Literary science
Scientific discipline SD	Serbian literature of the 20 <sup>th</sup> century
Subject, Key words SKW	Avant-garde, avant-gardism, cinematography, cinematographic elements, theory, critic, poetry, prose
UC	
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	<p>In this PhD dissertation, Boško Tokin is for the first time comprehensively analyzed as a theoretician, critic, poetry and prose writer, and according to that analysis and according to the theoretical, critical, poetic and prose avant-garde practice in general, his significance as an avant-garde writer is determined. Furthermore, the peculiarity of his work is determined in the avant-garde context, i.e. his avant-gardism is determined – “the aspiration to the conjunction” of literature and film.</p> <p>What is shown by the analysis of theoretical works is that the elements he demanded in literary works were in fact elements <i>a priori</i> better realized in cinematographic works, due to the very nature of the cinematographic art. Those elements are in this paper referred to as cinematographic elements.</p> <p>Based on the analysis of critical papers it is determined that Tokin evaluated both literary and cinematographic works of art on the basis of those elements, i.e. that there were very few works, from both arts, that could satisfy the criteria of our critic, but the ones that came closest were the ones which used cinematographic elements in their literary works. What can be derived from the interpretation of prose and poetry writing is that</p>

	<p>the writer interpolated cinematographic elements into almost all of his works of art i.e. that he constructed his literary works upon elements that have equivalents in cinematographic works.</p> <p>Thus it is proved the essence of Boško Tokin's poetics, which lies in the following – the writer aspired to a “total work of art,” and a “total work of art” to him represents a literary work which is based and constructed upon cinematographic elements.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	14.3.2014.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

## САДРЖАЈ

УВОД	10
ТЕОРИЈСКИ РАД	15
Књижевно-теоријски рад	17
О експресионизму	20
О зенитизму	26
О литерарној групи „Алфа“	34
О футуризму	37
О модерној књижевности уопште	42
Теоријски радови о филмској уметности	46
О спољашњим кинематографским елементима	48
О унутрашњим кинематографским елементима	55
Критика о теоријским радовима о филмској уметности	62
КРИТИЧКИ РАД	66
Књижевно-критички рад	68
Критика књижевних праваца	69
Критика писаца	75
Критика дела	81
Критика дела о кинематографији	87
Критика периодике	90
Критика о књижевно-критичком раду	93
Критички рад о филмској уметности	96
Критика (интер)националних кинематографија	98
Критика филмских праваца и стилова	103
Критика филмских уметника	104
Критика појединачних филмских остварења	107
ПРОЗНИ И ПОЕТСКИ РАД	112
Есеји	115
Путописи и дијалози	128



Репортаже	141
Поезија	145
Сценарио	153
Приче	155
Роман(и)	168
ЗАКЉУЧАК	181
БИБЛИОГРАФИЈА	187
ЛИТЕРАТУРА	242

## УВОД

У средишту авангардне праксе, према Гојку Тешићу, налази се идеја експеримента о којој, у капиталном делу *Српска књижевна авангарда*, пише: „Уже, пак, авангарда представља надређен појам за књижевну производњу оног типа, која своју суштину налази у тоталном експерименту (курзив И.М); то је, дакле, песничка пракса разноликих -изама“ (2009: 33). О експерименту, или „експериментализму“ како га назива, Ренато Пођоли пише да је „категорија која се технолошки и формално може сматрати једном од примарних карактеристика авангардне уметности“, и која се „не манифестује само у дубини, унутар граница датог уметничког облика, него и у ширини, у покушајима да се прошире границе тог облика или да се заузму друге области у корист једне или обе уметности“ (в. 1975: 18). Не искључујући Пођолијев појам „експериментализам“ међу „примарним категоријама“, Александар Флакер, наводи „тежњу према спрези различитих видова умјетности (књижевности и сликарства, књижевности и глуме, особито књижевности и филма)“ (в. 1976: 147).

„Спрега књижевности и филма“, када је реч о светској књижевности, огледа се у такозваном „кино“ стилу, који се везује за дело експресионисте Алфреда Деблина (*Берлин Александерплац*, 1929.), као и за дело Џејмса Џојса (*Улис*, 1922.) и Џона Дос Пасоса (*Менхетн Трансфер*, 1925.).<sup>1</sup> О утицајима једних на друге, сведочио је, према Штатлеру Хералду, сам Деблин који је признао да радо чита Џојса, али да се „са његовим дјелом упознао тек пошто је већ био завршио једну четвртину 'Берлин Александерплаца'“.

---

<sup>1</sup> У овој докторској дисертацији, разлика између филма и кинематографије третира се као разлика између књиге и књижевности.

Штатлер наставља: „Од тада Џојс је био његов добар вјетар у једра. Зашто се такве ствари не могу дешавати независно једна од друге у исто вријеме на различитим мјестима, пита се Деблин. Или, зашто би он морао да иде Ирцу Џојсу, кад би могао да научи његов метод тамо гдје га је и сам Џојс учио – у експресионизму, дадаизму, итд“ (1988: 579).

Исто тако, ни сам филм није имао посредне утицаје на писање кинематографским стилем, као што се још и данас, већином, сматра – јер „подударност техничких средстава филма и обиљежја нових предоцби о времену тако је потпуна да нам се на сваком кораку чини да су временске структуре у модерној умјетности, ликовној и књижевној, настале по узору на филм, чији је развитак пресудан догађај у стилској повијести нашег времена“ (према Жмегач 1986: 178). О том не-утицају сведочи један од проучаваоца Деблиновог начина писања, који каже како „писати у кинематографском стилу није исто што и једноставно подражавати филм, нити значи признавање примата слике“ (в. Исто: 578). То чак потврђују и најзначајнији проучаваоци филма, какав је Андре Базен: „Изражавати се филмски, мислити на филмски начин, није само особеност стваралаштва на филму. Друге уметности, не губећи особеност, нити отварајући комплекс аутентичног стваралачког чина, нису избегле повратни утицај визуелног доживљаја савремености коју филм обликује на препознатљиво оригиналан начин“ (према Љубојев 1983: 5).

Литературом и кинематографијом није директно вођен ни Бошко Токин, који је први писац о кинематографским елементима, као и један од првих и најзначајнијих, на српскохрватском говорном подручју, који су кинематографске елементе интерполирали у своја књижевна дела. Они, дакле зачетници, вођени су „једном врстом унутрашњег кинематографа“, како га назива Анри Бергсон (према Делез 1983: 8).

„Унутрашњи кинематограф“ Бошка Токина учинио је да његово дело, као и његов живот, обележи не само књижевна већ и кинематографска уметност, али на специфичан начин. Пре свега, Токин се још од гимназије дружио са Милошем Црњанским и Славком Воркапићем, као и са још неким „надобудним“ уметницима и књижевницима, како сведочи у аутобиографском тексту, те још тада почиње његова „каријера“, у листу *Пијемонт* (према Тешић 1990: 11). Када је избио рат, повлачи се преко Албаније, и 1916. године стиже у Француску, у Екс ле Вен, где је, како каже, видео прве филмове Чарлија Чаплина, „што је имало необичног дејства“ (в. Исто). Даље, у Француској слуша предавања Левија Брила и Рејмона Данкана, чита Ничеа, Витмана, Верхарена, Метерлинка, Ромена Ролана, и учествује у свакодневним дискусијама, на Монпарнасу, са Пикабијеом, Марселом Соважом, Троцким, Дижарденом, па и Дешковићем, Воркапићем и Ујевићем.

И онда, готово истовремено, године 1920, почиње да пише прве књижевне и кинематографске теоријске и критичке текстове, као и уметничке, у листу *Прогрес*. Деловање на тим пољима не престаје све до смрти, иако је најинтезивније било у првој половини двадесетих година, када је деловао у оквиру експресионизма, зенитизма, „Алфе“, када је основао први београдски Клуб филмофила, у оквиру којег је режирао филм *Качаци у Топчидеру*.

Са многим другим авангардистима, Бошко Токин је заборављен, а његово дело почело је да се открива тек осамдесетих година прошлог века. Ипак, до данас, Токиново дело није се у потпуности открило и разоткрило.

Зато је ово истраживање захтевало прегледање комплетне периодике, књижевне и филмске, нарочито авангардне, из прве половина двадесетог века, у архивима и

библиотекама Матице српске у Новом Саду, Народне библиотеке у Београду, Националне и Свеучилишне књижнице у Загребу, као и консултовање са институцијама, као што су Позоришни музеј Србије у Београду, Архив Народног позоришта у Београду, Библиотека Српског народног позоришта у Новом Саду, Архив Југословенске кинотеке у Београду, Историјски архив Новог Сада, Градска библиотека у Вршцу, Историјски архив у Белој Цркви, Градски музеј у Вршцу. Такође су се консултовали истраживачи и други који су имали, или су могли имати, везе са животом и делом нашег писца, као што су Марко Бабац, Слободан Шијан, Небојша Пајкић, Александар С. Јанковић, Весна Крчмар, Иван Токин, Весна Кличковић. Без свега тога не би била могућа анализа текстова и интерпретативно-критичко тумачење које ће се применити у овој докторској дисертацији.

Подаци од којих се кренуло били су библиографија, коју је први сачинио Гојко Тешић, а преузео Марко Бабац, као и драгоцене сугестије професора Тешића, да би се, након двогодишњег архивског истраживања, библиографија проширила на преко шест стотина текстова примарне и преко стотину наслова секундарне литературе.

Примарна грађа састоји се, дакле, од теоријских и критичких текстова из области књижевности и филма, затим од поезије и прозе (приче и роман), као и од есејистике, путописа, репортажа, сценарија, али и од текстова позоришне и ликовне критике, историје филма, превода са мађарског, бугарског и француског, текстова о спорту. Пошто се у анализи неће користити сви текстови, на крају ће се приложити комплетна библиографија.

Поред тога што ће се Бошко Токин по први пут свеобухватно анализирати као теоретичар, критичар, поетски и прозни писац, те према тој анализи и према теоријској, критичкој, поетској и прозној авангардној пракси уопште, утврдити и његов значај као авангардног писца – у овом раду ће се истицати посебност његовог дела у авангардном

контексту, односно у раду ће се истицати његов авангардизам, „побуна коју изражава као своју побуну, као своју припадност општем систему“, како авангардизам одређује Зоран Константиновић, што је, у овом случају, „тежња према спреси“ књижевности и филма, (в. Константиновић: 28).

Анализом теоријских радова показаће се да су елементи које је захтевао од књижевних дела заправо елементи који су *a priori* остваренији у делима филмске уметности, због саме природе те уметности. Ти елементи се у овом раду називају кинематографски елементи.

На критичким радовима утврдиће се да је на основу тих елемената вредновао, како књижевна, тако и филмска дела, односно да је мало које дело, из једне и друге уметности, могло да задовољи критеријуме нашег критичара, али да су томе најближи били они који су у својим књижевним делима користили кинематографске елементе.

Из прозних и поетских текстова видеће се да је писац интерполирао кинематографске елементе у готово целокупни уметнички опус, односно да је своја књижевна дела градио елементима који имају еквиваленте у делима филмске уметности.

Тако ће се доказати суштина поетике Бошка Токина, према којој је писац тежио „тоталном уметничком делу“, а „тотално уметничко дело“ за њега представља оно књижевно дело које се темељи и гради кинематографским елементима.

## 1. ТЕОРИЈСКИ РАД

Бошко Токин теоријски је изучавао једино књижевну и филмску уметност, иако се бавио готово свим врстама уметности. Поред текстова у којима је писао са теоријског аспекта, у његовом опусу налазе се и текстови у којима је писао са другог, на пример критичког аспекта, али у којима се налазе значајне теоријске одреднице. Тако ће се као књижевно-теоријски текстови анализирати текстови – који се примарно баве општим особинама књижевног дела као језичког уметничког дела и начелима књижевности, њеним категоријама, мерилима и томе слично, као и они – који су примарно критички, али се баве и општим особинама књижевног дела као језичког уметничког дела и начелима књижевности, њеним категоријама, мерилима и томе слично. Као теоријски текстови о филму, пак, анализираће се текстови који примарно истражују суштину и саставне чиниоце филмског феномена, као и поступке који се примењују при стварању.

Најпре ће се, у оквиру књижевно-теоријских текстова, поставити питање – који текстови се, и на који начин, када је реч о периоду авангарде, могу посматрати као теоријски. Када се на то питање одговори, анализираће се књижевно-теоријски радови Бошка Токина у оквиру посебних изама, чије ће се опште књижевно-теоријске одреднице такође представити. Тако ће се одредити значај тих текстова у општем авангардном контексту, односно у контексту сваког изма, а онда ће се нарочито одредити специфичност тих текстова, односно одредиће се Токинове књижевно-поетичке одреднице.

Затим ће се представити општи кинематографско-теоријски контекст у првој половини двадесетог века, у оквиру којег ће се анализирати теоријски текстови о филму

Бошка Токина. Тиме ће се утврдити његов значај као теоретичара кинематографије на српскохрватском говорном подручју, и нарочито ће се одредити његове кинематографско-поетичке одреднице.

На крају анализе Токиновог теоријског рада, утврдиће се веза између књижевно-теоријског и теоријског рада о филму, односно између елемената у тим радовима.



## 1.1. Књижевно-теоријски рад

Александар Флакер у студији *Поетика оспоравања* сматра да се авангардни програми и манифести не могу третирали као теоријски радови јер „не развијају логички дискурс“, те „припадају естетски провокативним структурама“ (в. 1984: 343). Гојко Тешић, пак, манифесте и програме, због „изразито полемичког карактера који имају у основи“, третира као „полемике и памфлете“ и суштински их одређује – „прожети су естетичким радикализмом чији се основни смисао налази у идеји раскида с књижевном прошлошћу и у стварању нове поетике“ (в. 2009: 373).

Тај основни смисао Флакер је поделио на смисао програма и смисао манифеста, па их, као и декларације и резолуције, у интермедијалним студијама *Номади љепоте*, назива метапоетским текстовима, при чему се програмима „упознаје јавност са намјерама да се оствари становити модел“, док је манифестативно обраћање „изравно обраћање реципијенту које подразумијева рушење његових естетских навика и стварање нових“ (в. 1986: 216).

Међутим, у поређењу са манифестима руских и италијанских футуриста или са зенитистичким манифестима Љубомира Мицића, које Флакер наводи као примере када се бави тим проблемом у једној другој студији, програмски и манифестни текстови Бошка Токина ипак развијају логички дискурс са читљивим, готово ни мало провокативним естетским структурама. Њихово право значење открива се и без поређења са „културном свешћу“ времена у ком су настали, те се чак не морају посматрати само у том контексту. Они, дакле, нису „полемичког карактера“ колико се њихов основни смисао налази „у идеји раскида с књижевном прошлошћу и у стварању нове поетике“ (в. Тешић 2009: 373).

Прва књижевно-теоријска разматрања Бошко Токин изнео је за време боравка у Паризу, 1918. године, у предговору *Antologie des poemes yugo-slaves contemporains*.<sup>2</sup> Већ тада, пишући о динамизму и о источно-западној синтези као југословенским културолошким карактеристикама, поставио је темеље свог теоријског рада.

По повратку у домовину, на тим темељима гради теоријску мисао и обликује је у текстовима о експресионизму, футуризму, зенитизму и о модерним струјањима уопште. Пошто не прекида интелектуални контакт са престоницом европске културе и уметности, теоријске и критичко-теоријске текстове наставља да објављује у познатим париским часописима. Тако 1920. године, у часопису *Action*, излази његов текст о футуристичкој уметности под називом „Futuristes et neprimitifs“, а у *La Revue de l' Epoque* о југословенској експресионистичкој школи „L'ecole expressioniste yougoslave“.<sup>3</sup>

Исте године писац објављује два текста о експресионистичком програму, „Експресионистичка филозофија и уметност“ и „Експресионизам Југословена“, овог пута у *Прогресу*, значајној домаћој авангардној публикацији. Завршни теоријски исказ експресионистичке оријентације штампан је у последњем броју *Критике* из 1921. године. Реч је о непотписаној белешци у којој се поетским тоном дају програмске одреднице литерарне групе „Алфа“. Пошто је Бошко Токин био активан члан те групе, о чему

---

<sup>2</sup> *Antologie des poemes yugo-slaves contemporains*, која је изашла 1919. године као издање „Revue litteraire des primaires“, саставили су Бошко Токин и Филеас Лебег. Предговор је написао Токин новембра 1918. у Паризу, а превод предговора са француског Светлане Слапшак изашао је 1987, у броју за август-септембар часописа *Поља*.

<sup>3</sup> Оба текста са француског на српски превела је Вера Илијин, а објавио их је Гојко Тешић у књизи *Авангардни писци као критичари*, 1994. године.

сведоче његови текстови штампани под окриљем „Алфе“, тај манифестативни исказ такође ће се посматрати у контексту пишевог теоријског рада.

Ипак, 1921. година у теоријском раду Бошка Токина обележена је текстовима о зенитизму. Јуна те године изашао је *Манифест зенитизма* који су, поред Токина, потписали Љубомир Мицић и Иван Гол. Међутим, сарадња ових писаца прекида се услед бројних несугласица, те настаје Токинов текст „Мој зенитизам“, објављен у *Југословенској њиви*, у којем Токин даје своје програмске одреднице у вези са правцем којем више не припада. Али, с тим текстом се не прекида пишево представљање зенитистичког погледа на свет. У септембарском броју *Критике*, под називом „'Зенит' и наша књижевност“, излази чланак у којем група писаца наводи разлоге за раскид са Мицићевим правцем. Тај текст, поред Токина, потписују Алек Браун, Милош Црњански, Станислав Краков, Душан Матић, Растко Петровић и Станислав Винавер, иако ауторке најопширније студије о зенитизму, *Зенит: 1921-1926*, Ирина Суботић и Видосава Голубовић, тврде да су изјаву написали Винавер и Токин, а не и остали књижевници који су у то време били ван Београда (в. 2008: 91). Тако се у пишевом теоријском опусу налазе три текста о авангардном правцу зенитизам.

Сем у теоријским текстовима, Бошко Токин је, како је поменуто, излагао теоријска становишта и у текстовима чија је намена најпре критичка анализа – у „Позоришту у ваздуху“ пише о футуризму, а у „Млади реакционари и нови дух“ о зенитизму. Поред програмских исказа о појединим измима, писац је теоријски образлагао стање у књижевности које су образовали сви авангардни покрети заједно, и то у текстовима „Мој зенитизам“, „Југословенска модерна и Станислав Винавер“ и у „Потреба консолидације младих“.

### 1.1.1. О експресионизму

Пре аналитичког, те синтетичког представљања теоријско-експресионистичких текстова Бошка Токина, потребно је одредити контекст теоријско-експресионистичке мисли уопште. При томе се неће расправљати о терминологији, периодизацији и сличним питањима, на која се одговори могу пронаћи, између осталог, у студијама оних аутора који су се бавили поетиком тог правца. То су, најпре, капитална дела Радована Вучковића *Поетика хрватског и српског експресионизма*, односно *Поетика српске авангарде (експресионизам)*, затим дело Бојане Стојановић Пантовић *Српски експресионизам* и Зорана Константиновића *Експресионизам*.

Овде ће се навести оне кључне поетичке одреднице експресионистичке књижевности по којима се она може поуздано разликовати од осталих сродних појава. Када пише о морфологији експресионистичке прозе, Бојана Стојановић Пантовић поставља питање да ли су те специфичности „квалитативне природе“, односно „јесу ли за одређивање ове литературе важније нијансе или увиди у глобално естетичко-теоријске појмове, који уопштено могу важити и за литературу модернизма и авангарде у целини“ (2003: 4). Овде се сматра да су важнији „увиди у глобално естетичко-теоријске појмове“, али се питање даље транспонује на дело Бошка Токина, па се пита – да ли експресионистички естетичко-теоријски појмови могу уопштено да важе и за његово дело у целини, односно у којој мери?

Најпре, експресионисти су захтевали „тотално дело“, које треба да буде „израз интегралне људске стварности“ (в. Пантовић 2003: 19). Код неких је тај израз заправо космички идеализам, „утопија универзалног јединства и динамичко схватање живота и

уметности“ (в. Вучковић 2011а: 201). С тим у вези је и тежња за синтезом експресиониста, „радикална тотализација животног става у духу филозофије апсолутног живота Бергсона и Ничеа“, усаглашавање витализма, „акције и контемплације, етичког и естетичког става, културе и цивилизације“ (в. Исто: 67). У експресионизму се активира национална проблематика, односно „негују се књижевне тенденције које имају претежно национално обележје“ (в. Исто: 11). Тако су и поштовали традицију, и „са патосом писали о људима из ранијег поколења с којима се поклапао њихов филозофско-уметнички поглед на свет“ (в. Исто: 45). Међутим, није се инсистирало само на националном, народном, већ и на европском.

Иако први теоријски текст Бошка Токина „Sur le developpement de la poesie Yougaslave“ нема експлицитне везе са програмским текстовима о експресионизму, имплицитно је у најужој вези јер тада први пут пише о југословенском динамизму, тематској основи даљих текстова.

На самом почетку Токин одређује југословенски динамизам као „унутарњу снагу, која дејствује из дна 'душе' југословенске, чији је вероватно суштински чинилац“, па је као такав „национална религија енергије и религија националне снаге“. Поред тога, динамизам значи „свест о сопственој снази, илузију о себи самом“. Године 1918, када је писао тај текст, Токин је сматрао да југословенски динамизам још увек није успео да нађе коначан израз, премда је већ био на заласку.

Међутим, у тексту „Експресионизам Југословена“ из 1920, писац ипак сматра како га експресионисти, међу које убраја и себе, остварују: „Нама је доста свест да је он у нама данас, актуално и стваралачки“ (1920б: 2). Унутрашњу снагу, о којој је претходно писао, сада дефинише као „животну енергију и пламен“, као све оно што је „младо, здраво

и способно за живот“. Такав динамизам, како сматра писац, југословенски експресионизам транспонује у уметничком облику.

Токин у тексту „Експресионизам Југословена“ по први пут пише о „нечем американском“ што динамизам има у себи, али не динамизам претходника, такозваних „старијих“. Америку писац сматра земљом „непрестаног стварања и пењања“, земљом „акцијом“, па је „американско“ активна снага динамизма коју не поседује „непрерађени облик динамизма“, онај који су имали „неки од старијих“. „Неки старији су нам можда припремили пут, и то је све што су могли. Уметност иде даље а они су заостали. Ми идемо путевима где они не смеју отићи и пењемо се врховима где би се они смрзли“ (1920б: 3).

То „американско“ у експресионистима део је запада који ствара, а у синтези са истоком, са „словенском душом“, са „срцем и широкогрудошћу“ препородиће Европу – запад који пропада, сматра писац. „Тако спојени Американац и Славен је једини могући излаз за Европу. Засебно никако не може“ (Исто). У критичко-теоријском тексту „Југословенска експресионистичка школа“ исту мисао писац другачије формулише: „Покупили смо најбоље руске и америчке снаге, а и снаге природе. Зато смо посредни“ (1994: 54).

У програмском тексту о експресионизму Југословена, Токин је дакле исказивао апсолутну веру у југословенство које „није национализам него човечанство“, у најмлађу генерацију коју чине „централне личности“ и у динамизам који је стварни део њих, јер је динамизам оно „што покреће и што ће у европски препорођај унети нешто ново и управо оно што је томе препорођају потребно“.

Европи је препорођај потребан јер „није умела решити ни један од набројаних задатака које је себи ставила у дужност“. У име експресиониста, Токин узвикује: „Мрзимо

или боље рећи презиремо Европу“ (1920б: 3). Ни большевици не могу спасити свет, „диктатура пролетеријата је само прелазна фаза“. Али југословени могу јер су „витмановци“, јер је стварни део њих динамизам са нечим „американским“ у себи. „Што се тиче осталог света, оних који могу да се развијају, они могу само преко Лењина да дођу до Витмана. Треба да науче славенство да би постали оно друго. За народ пут ка космичности води преко славенства“ (Исто).

У програмском тексту „Експресионистичка филозофија и уметност“, који је у листу *Прогрес* изашао пре текста „Експресионизам Југословена“, писац поставља питање да ли млади југословенски уметници и књижевници уопште треба да улазе у „арену“, да „раде раме уз раме са авангардом политичком“, или су уверени да се ништа не може учинити у „побољшању људства“? Тиме је наговестио, а у даљем тексту образложио, шта сматра политичком авангардом и шта је по њему циљ експресиониста.

Политичка борба не значи партијска политика него „спиритуална акција и уношење религиозности спиритуализма у свакидашњост“. „Материјалност догађаја није толико важна колико главни општи закони који одређују ток животу. Њих унети реализовати у живот и са њима владати“ (1920а: 2). Тако је „дизање спиритуалног нивоа“, побољшање духа, односно људства циљ експресиониста, а идеје водиле су доброта и љубав.

Експресионистичка уметност, према Токину, темељи се на стварању из дубине уметниковог бића, при чему се уметник „уноси у ствари“. У тексту „Југословенска експресионистичка уметност“ пише: „Експресионисти настоје да граде из себе самих, из своје унутрашњости“ (1994: 54). Главни предмет експресионистичке уметности је човек и човечност. „Човек је почетна тачка, средство и циљ ове поезија“ (1920б: 3).

О важности ових текстова сведочи Радован Вучковић у две капиталне студије о српском експресионизму. Најпре у *Поетици хрватског и српског експресионизма* аутор сматра да је Токинов рад у Пандуровићевом републиканском *Прогресу* не само квантитативно, већ и квалитативно значајан за стварање експресионистичког програма (в. 1979: 222). При томе издваја ова два текста, а исто потврђује и у студији *Војвођанска књижевна авангарда* (в. 2006: 310). Затим у *Поетици српске авангарде* Токинов „Експресионизам Југословена“, поред Винаверовог „Манифеста експресионистичке школе“, Вучковић назива првим примером дефинисања идеја експресионизма у српској књижевности (в. 2011: 209).

У капиталном делу пак српске авангарде *Српска књижевна авангарда: (1902-1934): књижевноисторијски контекст*, Гојко Тешић Токинов и Винаверов текст назива „манифестима у славу експресионизма“ (в. 2009: 60).

Насупрот овим ауторима, који су се студиозно бавили радом Бошка Токина, Јован Деретић у *Историји српске књижевности* из 1983. године у одељку посвећеном експресионизму не наводи Токинове текстове, иако пише о листу *Прогрес* и о манифесту Станислава Винавера (в. 1983: 522). Ипак, на наредним страницама исте књиге, Деретић тек узгред помиње пишчеву улогу у познатом авангардном покрету, за коју је сазнао, како се чини, посредством Вучковићеве студије из 1979. године (в. Исто).

Бојана Стојановић Пантовић у књизи *Српски експресионизам* Токинов текст „Експресионизам Југословена“, као и Винаверов манифест, назива програмским у којима аутори инсистирају на „моменту новине“ и на „динамичној естетизацији стварности“ (в. 1998: 44- 45). Ауторка сматра да је писац експресионизам разумео као „део глобалних



европских авангардних процеса, у духу америчко-руског споја динамизма, акције с једне стране, и душевности, емоционалности и експеримента с друге“ (в. 1998: 79).

Тако најзначајнији истраживачи српске авангарде и експресионизма сведоче о важности текстова „Експресионизам Југословена“ и „Експресионистичка филозофија и уметност“ Бошка Токина за ову оријентацију српске књижевности, премда не залазе у анализу њихове важности за пишчеву поетику и дело у целини.

Дакле, корени Токиновог схватања експресионизма налазе се у његовим првим теоријским текстовима, у онима који су и у литератури окарактерисани као програмски текстови о експресионизму, али и у онима који то нису. Не само да су текстови овог припадника експресионизма једни од првих таквих текстова, него се, према општим одредницама заснованим на целокупној експресионистичкој пракси, у њима крију основна експресионистичка начела.

Она су, та експресионистичка начела, специфична због инсистирања на динамизму, који се, такође, оригинално схвата – као основна покретачка снага, као спој америчке активности и словенске спиритуалности. Покренути таквом снагом, према Токиновом схватању, експресионисти треба, својим делима, да стварају духовну, пре него политичку револуцију, засновану на хуманистичким вредностима. Експресионистички уметници, како Токин сматра, они су уметници који стварајући у дело уносе део себе, па је тако човек почетна, али и најважнија тачка.

Поставља се питање – која од ових експресионистичко-поетичких начела Токин уноси у програмске текстове у оквиру других изама којима је припадао.

### 1.1.2. О зенитизму

Године 1921. Љубомир Мицић, са групом младих стваралаца, покрене часопис *Зенит*. На страницама тог часописа пише се о рађању новог човека, који зарања у своју душу да би извукао оно исконско, примарна људска осећања. Такав човек шаље поруке мира и братства целом човечанству. За таквог човека се на страницама овог часописа бори, барем до оног тренутка док се не почне тврдити како је овај покрет једина аутентична авангарда док је све остало безвредно. Зенитисти прокламују динамизам и брзину, симултаност без обзира што се истовремено залажу за „примитивизам“.

Иако је часопис *Зенит* покренут фебруара 1921. године, *Манифест зенитизма*, који се састоји од дела Љубомира Мицића, Ивана Гола и Бошка Токина, излази тек у јуну исте године. Њиме се, тако, није најављивао програм новонасталог правца, што је уобичајена функција авангардних програмских текстова, него се дефинисао већ створени концепт.

Токин се у свом делу изјашњава најпре о експресионизму и осталим авангардним правцима, а затим о зенитизму. Експресионизам, као и кубизам и футуризам, заправо су „три облика једног те истог покрета“, „три облика једне могућности“. С обзиром да је Токин непосредно пред оснивање зенитизма деловао под окриљем експресионизма, сада открива како је неоствареност у пракси, те услед тога губитак „виталног полета“ тог правца, разлог његове потраге за другим изразима модерних струјања. Поставља се, дакле, питање које је поетске ставове писац задржао у тим другим изразима модерних струјања, у зенитистичкој теоријској мисли?

Динамизам је и даље основна покретачка снага, чији су главни импулси, како каже Токин, дух и акција у „славенству“. Начин на који би уметници требало да стварају, јесте „пројигирање из самог себе у свет“, односно „стварање из себе самог“, како је дефинисано у експресионистичким манифестима.

Сасвим нова, у манифесту зенитизма налази се идеја о „барбару“ и „барбарском“. „Бити барбар значи: почетак, могућност, стварање“ (1921а: 14). Барбари су Ниче, Витман, Достојевски. Барбари су и Југословени.

Тако зенитизам, „изам раг ехеллансе“, „сједињује и прекувава у себи све раније (идеје, И.М) надмашујући их“. Због тога има универзално, космичко значење: „Са свих крајева света, на свим тачкама земље, израђује се, израђујемо, стил, дух и срце, и идеологију, зенитистичку, зенитистичко расположење земље“ (Исто).

Према манифесту дакле, Токин се кроз зенитизам залаже за иста начела за која се залагао кроз експресионизам, осим за идеје о барбарству и о космичком смислу постојања које су нове, иако је друга идеја ипак у темељима експресионизма.

Текст „Мој зенитизам“, написан по пишевом иступу из редакције *Зенита*, почиње управо таквом констатацијом, у циљу разуверавања мишљења по којем је Мицић њему и другима „открио сасвим нови свет“. Ту констатацију у даљем тексту оправдава рекапитулирајући идеје о којима је писао и пре *Манифеста зенитизма*.

Ослањајући се на већ поменути предговор француске антологије југословенске поезије, писац наглашава да је динамизам присутан у Југословенима, те да је његов претходник Марко Краљевић а да су главне фазе тог динамизма Његош, Мештровић,

ревија *Вихор* и Митриновић.<sup>4</sup> Они су имали „непречишћену националну динамику“, док је актуелна, присутна у носиоцима новог духа, „чистија“.

Естетизовани динамизам, у зенитистичком манифесту, Токин назива „барбарством“, а сада сведочи да је оно језгро тог манифеста. Тако у тексту „Мој зенитизам“ образлаже и нове идеје, чисто зенитистичке: „Барбар и аристократа појмови су које сам ја унео у 'Зенит'“ (1921б: 539). Бити барбар значи бити „елементаран, динамичан, свеж, снажан, непосредан, нов, расан“, а аристократа значи „човек уметничке акције+ уметник+ интелектуални анархиста“.<sup>5</sup>

Међутим, у том тексту, који је заправо, према Флакеровим поставкама о жанровској природи авангардних текстова, Токинов програмски текст о зенитизму, налазе се још нека кључна начела о том правцу о којима до сада није писао, а која постају начела његове теорије у целини.

Нова уметност, она која се реализује кроз било који изам, интернационална је. При томе писац не мисли на француско-југословенска послератна деловања, већ на нека будућа, јер се једино „узајамним додиром долази до циља“. У истом тексту проналазимо одговор на питање шта је циљ уметности, у овом случају зенитистичке, али и уметности уопште, по мишљењу Бошка Токина?

---

<sup>4</sup> Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности* из 1986. године, и у тексту „Од модернизма до авангарде“, издатом у зборнику радова *Српска авангарда у периодици* 1996. напоменуо је како је, поред Милоша Црњанског, Токин прихватио прекретничку улогу Димитрија Митриновића. Такође су о томе писале Видосава Голубовић и Ирина Суботић у студији о зенитизму.

<sup>5</sup> Аристократску естетику и филозофију израђивао је, како каже, заједно са Лаказ Дитјером, оснивачем те естетике.

„Коначни циљ није само изразити тежње времена, нити ући само у суштину многобројних проблема више временских него вечних, него преко и кроз суштину данашњих проблема доћи до Суштина. Преко песама о нама данашњим до песама о нама вечним“ (Исто). Када пише да је циљ „спојити индивидуалност, таленат, оно више у човеку са културом свих“ услед чега настаје „братска, индивидуална“ уметност, писац уједно излаже идеју о колективном у уметности за коју се залагао. По њему, зенитизам је требао да изгради „зеједничку базу“, из које ће се онда развијати индивидуални таленти.

Према томе, Токин се није слагао са Мицићем који је схватао зенитизам „врхунцем, извршењем, синтезом“; напротив, он је видео зенитизам као „подлогу“, као „предиспозицију“, као почетак а не крај.

Сем тога, Мицићев манифест је „затрпан речима, фразама, декламацијом и бомбастичним малосадржајним речима“, а до елементарности, динамичности, свежине и непосредности којима су Токин и његови истомишљеници тежили, не долази се „мозговањем него изнутра“.<sup>6</sup>

Због тога што је на тим темељима оснивач зенитизма штампао своје радове у гласилу тог покрета, а нарочито због тога што је та дела називао манифестима целог покрета, група писаца је иступила из зенитизма јавним прогласом, написаним 6. новембра 1921. и објављеним у *Критици*.

---

<sup>6</sup> О томе још пише: „Најглавнија мана Мицићевог манифеста је одсуство тога полета изнутра, недостатак елементарности. Његов је манифест мозгован, скалупљен. Није писан у једном даху. Отуд је и непрецизан и непропорционалан (према себи). Даје само збрку нејасних дефиниција. Прича неке ствари опширно, друге труби ораторски“ (1921б: 540).

Ипак, писац у тексту „Мој зенитизам“ Мицићу признаје заслугу за оснивање *Зенита* кроз који су се изразили најважнији млади таленти. Зенитизам као покрет је важан као импулс – „југославенско зенитистичко (и експресионистичко) естетизовање динамизма почело је“ (1921б: 539). Тако је писац опет нагласио „тајну свих наших креација: динамизам“.

Подржавање Мицићевих идеја видно је и у критичко-теоријском тексту „Млади реакционари и нови дух“ где, бранећи зенитизам од разних напада, цитира Мицића: „Човек је центар макрокосмоса, а уметност и филозофија кружница његове највише спознаје – највише свести“ (1921г: 2). Тај текст је, истина, настао док је Токин био члан покрета и редакције, али у њему су исписане идеје које је и касније заступао. Зенитизам се, сматра Токин, бори за човека и уметност као што су се борили претходни правци, што је још једна потврда да изражава потребу времена.

Манифест зенитизма и текстови о иступу из тог покрета, одјекнули су у књижевној критици, како у години настанка тако и у критици модерних истраживача. Ипак, готово све критике односе се на две идеје – на идеју о барбару и о зенитизму као синтези свих дотадашњих праваца.

*Српски књижевни гласник*, *Југословенска њива* и новосадско *Јединство* обавештавају о изласку зенитистичког манифеста и у тим приказима манифест цитирају, па се у првом часопису налази Токинов исказ: „Треба бити барбар...Ми смо Југословени барбари...Барбар+аристократа+метакозмичар+надреалиста=зенитиста“ ( Н. Д. 1921: 477). У *Југословенској њиви* се о Токиновом делу манифеста закључује да је писац „расно емотиван“, што указује да је закључак донет на основу истог исказа који је издвојен у претходном гласилу (в. Томашић 1921: 153- 154). У трећем приказу, из Токиновог дела

наводи се опет исто: „Треба бити барбар...Ми смо Југословени барбари...Барбар+ аристократа+ метакозмичар+ надреалиста= зенитиста“ (Јединство 1921: 3).

У другој половини прошлог века, пре критичара који су се студиозно бавили овом темом, неки су је поменули. Тако године 1961. Јован Кршић убраја Токина, уз Љубомира Мицића и Ивана Гола, међу потписнике *Манифеста зенитизма*, као и међу припаднике београдске групе, уз Станислава Винавера и Растка Петровића, која је иступила из овог авангардног покрета (в. 1961: 170). Такође, Предраг Палавестра и Јован Деретић 1979. и 1983. наводе Токина као потписника зенитистичког манифеста (в. 1979: 148; 1983: 522).

Тек се Радован Вучковић у студијама из 1979. и 2006. подробније бави Токиновим делом манифеста. „Аналитички је интониран почетак Токиновог дела 'Манифеста зенитизма', у коме говори да су 'кубизам, футуризам и експресионизам у ствари три израза једног те истог покрета' и настоји да у зенитистичком неопрIMITИВИЗМУ види њихову синтезу којом се ови превазилазе, тј., зенитизам, по њему, 'сједињује и прекувава у себи све раније' (1979: 222; 2006: 308). Вучковић сматра да се Токинов део одваја од Мицићевог и донекле од Головог „аналитичношћу и трезвеношћу“ (в. Исто).

Гојко Тешић 1991. године најпре помиње Токина као једног од многих сарадника зенитизма, а потом истиче детаље око иступа писаца из покрета и закључује да спор између њих и Љубомира Мицића „нема естетску конотацију“ (в. 1991: 293- 294). Годину дана потом, аутор се, у делу *Српска књижевна авангарда*, поново осврће на оне припаднике зенитизма које је Мицић „прогнао из часописа“ (в. 2009: 150). Међу њих убраја Токина и упућује да о том „расколу“ сведочи Токинов текст „Мој зенитизам“ (в. 2009: 227).

Године 1996. излази зборник *Српска авангарда у периодици* у којем се Токин као зенитиста посматра из три различита угла, па између осталог, из угла зенитистичког манифеста. У том зборнику цитира се део који се цитирао двадесетих година, те Богдан Косановић упућује на Токинов програмски став: „Треба бити барбар. Бити барбар значи: почетак, могућност стварања“ (1996: 442).

Видосава Голубовић истиче онај део у коме Токин пише о синтетичности зенитизма, па тако писац даје „формулу синтетизма праваца и континената, при чему нагласак ставља на футуристичку естетизацију динамизма и на надреализам ослоњен на традицију“ (в. 1998: 100; 2008: 25).

Једино Бојана Стојановић Пантовић када пише о Токиновом теоријском доприносу зенитизму, за који каже да је „можда најзначајнији“ у поређењу са осталим ауторима, осврће се на текст „Млади реакционари и нови дух“ у којем писац „дефинише захтеве нове генерације као својеврсно динамизовање естетике, односно сталну тензију између динамичне и етеричне стране људског бића“ (в. 1998: 53).

Према томе, запажа се кључна улога Бошка Токина у раду и овог правца, те, према ономе за шта се залагао у текстовима о експресионизму, запажа се да је кључна поетичка начела он у тај правац и унео. Тако је зенитистичким текстовима проширена и пишчева поетика у целини.

Дакле, у анализи Токиновог зенитистичко-теоријског рада неопходно је обухватити и манифестативни и програмски рад, јер се тако сагледа пишчева целовита мисао у вези са овим правцем. Према тој мисли, у тренутку када је настајао, зенитизам се писцу чинио као најсавршенији израз до тад, али не и крајњи. Поред идеја о динамизму, о начину и циљу стваралаштва за које се залагао и експресионизам, а које, како је Токин



сматрао, није спровео у дело, нови правац је од уметности захтевао интернационализам, а од уметника барбарство и аристократизам, те стварање заједничке базе из које ће се ствараоци индивидуално развијати. Ипак, ни зенитизам није практично остварио своје теоријске постулате па је тако и овај изам изневерио Токинова очекивања.

### 1.1.3. О литерарној групи „Алфа“

Последња експресионистичка, формално оформљена, група била је „Алфа (Alpha)“. У последњем броју загребачке *Критике* за новембар и децембар 1921. године, објављени су текстови припадника ове литерарне заједнице. Поред Токинових, објављени су текстови Станислава Винавера, Црњанског, Растка Петровића, Тодора Манојловића, Станислава Кракова, Ујевића и Сибета Миличића. Тако су се опет нашли писци који су претходно били окупљени око листа *Прогрес*, а неки од њих, након тога, и у часопису *Зенит*. Корени тих који су се окупили важни су за схватање поетичких одредница новооформљене групе, јер је она извесна синтеза њихових дотадашњих излагања. О томе занимљиво сведочи Имре Бори у раду „Мађарска, српска и хрватска авангарда“: „Српски експресионизам, пак, још чува двоструке корене свога порекла. На једној су страни војвођански српски експресионисти који заправо на свој начин преваљују исти духовни пут који и Мирослав Крлежа у хрватској варијанти, а на другој страни, с друге стране Саве, иду млади српске књижевности који су већ прошли француску књижевну школу и из чијег ће се рада заправо развити надреализам. Упркос томе, у групи Alpha ова два експресионистичка пута ће се сусрести, јер су поједини чланови, као Тодор Манојловић и Милош Црњански, кренули из војвођанске српске књижевности, а Петар Добровић, исто као и Манојловић, формирао се под јаким утицајем мађарске књижевности и уметности, док је већина експресиониста израсла већ из београдске књижевности“ (према Вучковић 2011а: 148).

У програму који су представили у непотписаној белешци на крају броја, осврћу се на „програматичне литерарне струје“ из којих су се „отели“ због „празних реторских

геста“, „позајмљених модернистичких поза“, „формалних играрија и празних блуфова, помоћу којих неталентирани министранти неких генијалних модерних духова настоје да упану у очи забленуте буржујске гомиле“. Они хоће да се „подигну из блата егоизма, барбарства, бруталности, у које убацише човјека разуларени његови инстинкти, подраживани, изазивани, злоупотребљивани од бездушних лицјемераца културе и праведности, домољубља и херојства“.

Називају се „козмичарима“ и знају да су почетак „нове ренесансе човјечанства“ која настаје на рушевинама једног „фаризејског и кукавног времена“. Они хоће да се препоруде у „љепоти, у љубави, у човјештву“, с циљем да издигну „човјека носиоца душе“.

Од критичара који су се бавили „Алфом“, и Токином унутар те заједнице, једино је Радован Вучковић, сем текстова припадника те групе, анализирао и програмски запис, те је из њега издвајао три битна момента – констатацију да они делују на рушевинама једног времена, идеју о новом човеку носиоцу душевних квалитета, универзалистички поглед на јединство космоса и човека (в. 2011: 205- 206).<sup>7</sup>

Марија Домбровска Партика, у тексту „'Библиотека Албатрос' и 'Београдска књижевна заједница Алфа' – реч је о јединству супротности“, премда се осврће на текстове Црњанског, Винавера и Растка Петровића, сматра да „није могуће да се на недвосмислен и потпун начин анализиране активности и дела представника српске

---

<sup>7</sup> Аутори који су помињали Бошка Токина у контексту „Алфе“, поред поменутих, јесу Аугуст Цесарец у другом броју *ЛЕФа* из 1923. године, Радомир Константиновић у *Трећем програму* 1981, Јован Деретић у *Историји српске књижевности* из 1983, Александар Јовановић у зборнику о српској авангарди у периодици 1996. и Гојко Тешић у студији о књижевно-историјском контексту српске авангарде 2009. године.

авангарде припишу инспирацијама било кога (и само једнога) од европских авангардних покрета с почетка XX века“ (в. 1997: 120).

Ипак, у случају програмских постулата ове последње експресионистичке групе, јасно је да се ради о одредницама о којима се писало најпре у експресионистичким а онда у зенитистичким манифестима, о одредницама око којих су се, коначно, и окупили припадници „Алфе“.

#### 1.1.4. О футуризму

Када је реч о (не)постојећим футуристичким програмским текстовима на овим просторима, према Гојку Тешићу, „први прави футуристички манифест“ јесте текст Димитрија Митриновића „Естетске контемлације“, где се залаже за „динамику и деструкцију, односно за 'разграђивање' старих форми, норми, клишеа и канона, једном речју за 'разграђивање' традиционалних критичких модела и успостављање новог поретка у филозофији и поезији, откривење новог духа у контексту културе и уметничке праксе, трагање за коренима модерног“ (в. 1994: 15).

У опусу Бошка Токина налазе се два текста о футуристичким програмским начелима, са којима се упознао посредно, на путовању по Италији у првој половини 1920. године, али и непосредно, у дискусијама у чувеном париском кафеу „Ротонда“.<sup>8</sup>

Први такав текст, „Футуристи и неопрIMITИВЦИ“, изашао је 1920. године у француском часопису *Action*. Ту писац најпре износи ставове Софичија и де Кирика да би, како каже, оправдао њихове „неопрIMITИВистичке покушаје конструисања“. И поред тога, сматра да је неопрIMITИВИЗАМ ипак „реакција“ и „мода“, а не и уметност, за разлику од традиционалног футуризма који уметност јесте. Идеје таквог футуризма, дакле

---

<sup>8</sup> Према Марку Бабцу, домаћи „монпарнасовци“ су, поред Токина, Бранко Дешковић, Тони Врцан, Јоза Видовић, Сибе Миличић, Августин (Тин) Ујевић, Славко Воркапић. Поред њих, Токин ступа у „блиску везу“ са Лаказ-Дитјером, де Голтејом, Емилом Верхареном, Анатолом Франсом (в. 2009: 21- 22).

традиционалног, Токин представља кроз Азаријеве идеје, из чланка „Футуристичко ваздушно позориште“, за које се и сам залагао.<sup>9</sup>

То је најпре идеја о уметности која треба да изражава најсложенија стања душе. Кроз „љуљушкање ритмова и пропињање наших авиона“, кроз њихов лет у цик-цак, и кроз њихове најнепредвидљивије хијероглифе, показују се „најинтимнија осећања и свој лични лиризам летећих људи“.

Да би се испољила та стања, као што су „несташна ноншалантност, носталгија и умор“, уметник мора да се идентификује са „средством“ свога израза, па тако у футуристичком ваздушном позоришту, авион постаје продужетак пилотовог тела: „[...] кости, тетиве, мишићи и нерви продужавају се у жице и каблове“ (1920: 58).

Поред тога што се објашњава процес при настанку дела који се тиче уметника, у тексту се говори и о самом делу, као и о реципијентима нове уметности.

Средства ваздушног позоришта нова су технолошка открића, базирана на динамизму, али се она спајају са традиционалним уметностима – музиком, сликарством, игром, писаном речи. Тако је глас мотора пун или утишан, даје високе или ниске скале, затим, сваки авион осликан је и потписан од стране једног футуристичког сликара, и напослетку, сваки авион лети у облику дијалога, пантомиме, игре или „велике ваздушне песме од речи у слободи“.

---

<sup>9</sup> Чланак „Футуристичко ваздушно позориште“, како пише Бошко Токин у тексту о футуризму, изашао је у часопису *Roma futurista*. Међутим, о начину на који је тај чланак „изашао“, Гиљермо де Торе каже: „Незадовољан овим (Маринетијевим синтетичким позориштем, И. М), један други члан групе, авијатичар Ф. Азари, измислио је 'летове са дијалогом, игре у ваздуху, футуристичке слике у ваздуху', објашњавајући – много речитије на папиру, него у ваздуху – своје авионске акробације у другом манифесту, *Футуристичко ваздушно позориште*, баченом са италијанског неба у априлу 1919.“ (2001: 72- 73).

Нова футуристичка уметност приказује се „маси“, „милионима гледалаца“ и то „бесплатно“, те ће „сиромашни напоскон имати своје позориште“. „Изнад безбројних гледалаца, који ће лежати, шарени или камуфлирани авиони ће дању играти у обојеним зонама, које ће стварати разасута прашина, а ноћу ће стварати покретна сазвежђа и играти у бљештавим сноповима рефлектора“ (1920: 59).

Исто тако, на основу текста италијанског футуристе, годину дана касније, у тексту „Позориште у ваздуху“, Токин пише о авијатичаревој идентификацији са авионом, те, посредством тога, о изражавању његовог душевног стања. На пример, како Токин преноси према Азарију, лупинг изражава нестрпљење и срџбу, неизменична окретања аероплана на десно и на лево означавају ноншалантност, а дуга равна летења изражавају носталгију и умор.

Такође, поново пише о синкретизму нове уметности, па сваки аероплан треба да добије свој звук и слику онога што представља. Аутори дијалога и драма које ће се представљати, за сада су Маринети и још неки италијански футуристи.

Међутим, оно што писац 1921. године истиче а што није истакао претходне, јесте покрет и динамизам који су основа новонасталог израза. За ново позориште, сем темперамента, „мужевности и куражи“, треба динамике, сматра Токин. Разлог је покрет који је основ драме и позоришта, али не само тих, већ и свих осталих уметности. Тако је позориште у ваздуху „полазна тачка свих уметности“, као што је и кинематограф „база нових уметности и могућности“.<sup>10</sup> Аероплан и кинематографија драмске су, те и

---

<sup>10</sup> Поред ове две нове уметности, Токин у тексту „Позориште у ваздуху“ назива и циркус „директном живом уметношћу“: „Глумац не игра себе него ту или ту личност. У циркусу 'глумац' игра себе. 'Нашао је себе', како се то каже, не у другој личности, него у себи. Тако и у аероплану“ (1921д: 67). Тако је и

„сложене“, односно космичке уметности, јер, према писцу, „сложено“ значи „космички тотално“.

Још једна нова и значајна мисао у овом тексту је и та, да „ваздушне продукције“ стварају нове емоције. Заправо, то је циљ нове уметности – „људи који се у ваздуху играју и плешу, морају изазвати нове емоције“. Новом се уметношћу, такође, „материја побеђује, тежа се побеђује, непокретљивост се побеђује“; „инерција пропада“, а „људи постају слободнији“.

Футуризам, сматра Токин, и јесте настао као покрет за ослобођењем: „То је ослобођење не само речи него и сликарства, и вајарства и музике и позоришта, свих врста уметности од окова. Ослобођење човека-уметника уопште“ (1921д: 66). Иако се реализовао мање него што се очекивало, успео је да „очисти ваздух, да поруши неке идоле и да даје нов импулс духу и човеку“. Зато је важан као пут, дакле као пут, а не као решење.

Иако Токин, формално, није припадао футуристичком правцу – у земљама у којима је тај правац постојао, а са којима је писац имао везе – нити је покушавао да га актуелизује у домовини, неки књижевници и критичари уочили су тенденције тог „италијанског изма“ у пишчевом делу.

Тако већ тридесетих година прошлог века, Драган Алексић, међу главне и најзанимљивије актере језгреног дела авангарде, поред „пргавог и својеглавог“ Винавера, убраја Бошка Токина – „који нас кљуца неким футуристичким бибером“ (в. 1978: 104).

---

Маринети, пре манифестативног залагања за синтетичко позориште, величао „music-hall“ и циркус као једине прихватљиве представе (в. Де Торе 2001: 72).



Међутим, некада су поменути тенденцијама критичари маркирали места која су само наизглед футуристичка.

На пример, Видосава Голубовић и Ирина Суботић у Токиновој верзији зенитистичког манифеста виде „футуристичку естетизацију динамизма“, иако динамизам у пишем раду, како се овде већ показало, није искључиво футуристички, мада је том правцу свакако иманентан (в. Голубовић, Суботић 2008: 158). Ауторке такође, према тексту „Позориште у ваздуху“, сматрају да је Токина „поимање тежње ка ослобађању човека од свих могућности окова“ довело до футуристичке теме авијације, те да тај чланак сведочи о пишем занимању за нове појаве (в. Исто: 63, 87).

Ипак, писцу је футуристичка авијација представљала много више, као што и чланак о позоришту у ваздуху говори много више о футуристичком облику његовог рада, него што је то у критикама показано.<sup>11</sup> У два текста о футуризму, Бошко Токин износи становишта о аутору, делу и реципијенту која су дубоко уткана у његовом целокупном раду. Према тим становиштима, уметник мора да, идентификујући се са делом, изражава најсложенија стања своје душе. Нова уметност је синкретична, јер спаја познате изразе – музику, слику, реч, са новонасталим – са техником, у чијој су основи динамизам и покрет. Тако се стварају нове емоције које могу сви да уживају.

---

<sup>11</sup> У критици је још и Радован Вучковић, у књизи *У знаку традиције и авангарде* из 2004. године, истакао чланак „Позориште у ваздуху“, јер писац у њему „анализира футуризам и расправља о футуристичком театру“ (в. 2004: 268). Такође је и Гојко Тешић, у зборнику радова авангардних критичара из 1994, поменуо „динамику футуристичког предзнака“ коју писац обелодањује у текстовима о филмској уметности (в. 1994: 23).

#### 1.1.5. О модерној књижевности уопште

У текстовима „Југославенска модерна и Станислав Винавер“, „Потреба консолидације младих“, као и у већ помињаном тексту „Мој зенитизам“, Токин је, између осталог, писао и о свеукупном уметничком и духовном стању у свету, у Европи и, свакако, у земљи у којој је живео.

Пре свега, наш писац, према тексту „Мој зенитизам“, био је дубоко уверен у то да почиње једна „велика епоха конструкција“. Дакле епоха у којој се конструише, односно гради. Али у годинама у којима пише овај текст, почетком тридесетих, још увек се, како сматра, излази из хаоса. Тек после тога, сређиваће се и организовати елементи. У тексту „Југославенска модерна и Станислав Винавер“ о томе каже: „Рушење и стварање, па онда опет стварање појачано експериментима, искуством, борбама, полетима, гибањем“ (1921б: 441). Такво деловање у оба текста назива „борбом“.

Али где (и како) почети ту борбу, пита се Токин када пише о Винаверу, напомињући да је то најважније питање. Онда одговара: „Прво: апсорбујмо све, сву духовну васељенску силу, апсорбујмо *reservoir* васељене, додајмо томе сопствену динамичност и одмах ударајмо на једну тачку“ (Исто). Тако ће се пореметити „океан равнотеже“ и тако ће се створити „атом који прави нови ред“.

Међутим, како је писац навео у тексту „Мој зенитизам“, коначни циљ модерне уметности није само изразити тежње времена, нити ући у суштину многобројних проблема више временских него вечних. Циљ је преко и кроз данашње проблеме доћи до Суштина: „Преко песама о нама данашњим до песама о нама вечнима“ (1921б: 539). Постићи „максималност душе и више реалности“, како даље наводи.

За то су, у првом реду и искључиво, способни генији, односно песници. Тако период о коме Токин пише, како сматра, почиње од Поа, Бодлера, Витмана, Ничеа, Ибзена, Достојевског, Флобера, Сезана и симболиста, и наставља се у Верхарену и Метерлинку. Они су „активне природе које дејствују и изазивају пертурбације“, јер тек преко акције дух „улази у стварни живот“.

Ипак, већ 1923. године, у тексту „Потреба консолидације младих“, Токин налази да та акција, потребна за остварење свега онога о чему је писао у ранијим годинама, недостаје уметницима у његовом окружењу:

„Господо, другови. Сви сте ви показали да имате талента, у вама има нешто и сами знате да то није доста и да се на томе таленат не зауставља. После предзнакова које смо поздравили дајте дела. Конструишите. Одбаците фразе, обећања преведите у дела, конструишите, тежите, израђујте. Нагласити или наслутити то није довољно“ (1923: 181).

Тако Токин, готово програмски, пише о модерној епохи и, касније названој, авангардној уметности. Сигуран у то да је учесник једне велике епохе конструкција, сматра да је за остварење те епохе потребна не само, тада актуелна, борба, већ и акција главних њених актера, генија и песника, који једини могу, преко савремених проблема, доћи до суштина.

\*\*\*

Бошко Токин је образовао своја књижевно-теоријска начела од 1918. до 1923. године у програмским, манифестативним и критичким текстовима, који се, као у

претходном, групишу у текстове о експресионизму, зенитизму, о „Алфи“, футуризму и о модерној уметности уопште.

Према таквој подели, у којој је садржан и хронолошки критеријум, писац је већ у експресионистичким текстовима исписао темеље своје књижевно-теоријске мисли. Њима је, затим, у зенитизму, додао идеје које су и данас познате као зенитистичке. Краткотрајна формација „Алфа“ поновила је оно чисто експресионистичко, док је у текстовима о футуризму, писац футуристички обојио раније замисли. Реч о модерној уметности није се свела на пуку рекапитулацију, већ је извештан пишчев последњи књижевно-теоријски усклик.

Малобројна критика ових текстова, писала је о појединим теоријским постулатима. Ипак, да би се они у потпуности разумели, потребно их је, овде и за сада, сагледати у тоталитету.

Суштински чинилац свега је динамизам. Најпунији је онај у коме се спаја дух (словенски) и акција (американска). На идеји доброте (човештва), љубави и лепоти почива све уметничко.

Уметник треба да проникне у најдубља и најсложенија стања своје душе, и да их, идентификујући се са својим делом, оваплоти тако да она изазову сасвим нова, до сад неоткривена, осећања.

Тако уметничко дело треба да изнесе Суштину.

Уметност треба да буде интернационална, синкретична, треба да настане из заједнички створене базе, и отуд да буде колективна, али, разуме се, и индивидуална.

У уметности треба да уживају сви, јер уметност треба да побољша дух и тиме да уздигне човека.

Уметност спаја човека са космосом, а кинематографија је „космички сложена“  
уметност.

## 1.2. Теоријски радови о филмској уметности

Теорија филма сматра се дисциплином која проучава филм као средство комуникације и као уметност, истражујући суштину и саставне чиниоце филмског феномена, поступке који се примењују при стварању и начин примања филмског дела. Обично се сматра да је теорија део филмологије, према тумачењу по којем је филмологија дисциплина начињена од свих наука које се баве медијумом, али, према Душану Стојановићу, историјски посматрано, филмологија представља само једно од низа различитих усмерења у историјском развоју филмске теорије (в. 1991: 176). У неким језичким срединама, на пример, на француском језичком подручју, теорија се често замењује термином естетика филма, који као синоним није опште прихваћен.

У литератури се сматра да је југословенска теорија филма имала нешто другачији развојни пут него што је био онај светске и европске теорије, али без обзира на све, међу филмолозима познато је – почетак је био под непосредним утицајем француских визуалиста, а обележен је опусом Бошка Токина.

Прва кинематографско-теоријска разматрања Бошка Токина, баш као и књижевно-теоријска, датирају из двадесетих година прошлог века, а појавила су се у престоници европске културе, у Паризу. Као што су књижевно-теоријски текстови штампани у еминентним Француским часописима *Action* и *La Revue de l'Époque*, тако је и текст „Покушај једне кинематографске естетике“ – који се у водећој критици сматра не само Токиновим првим теоријским записом о филму, већ и првим теоријским записом о филму домаће кинематографије уопште – изашао у првом броју такође познате ревије

*L'esprit nouveau*.<sup>12</sup> Након тог првенца из 1920. године, излазио је, готово сваке наредне године, по један текст у коме је писац на аналитичан и, за домаћу кинематографску теорију, репрезентативан начин писао о природи и суштини филма. Тако је било све до 1930. године. А онда 1952, у листу *Филм* Александра Вуча, под насловом „Филмологија нова наука“, Токин пише о неопходности заснивања науке о филму. Дакле, оно што је дао текстовима о теорији филма од 1920. године до 1930, на крају свог живота и рада настојао је да утемељи као дисциплину.

Иако у тим текстовима кинематографски елементи експлицитно не подлежу било каквим класификацијама, имплицитна је подела на спољашње кинематографске елементе, а онда и на унутрашње. Будући да је за спољашње очигледно, у складу са предметом дисертације, поставља се питање – да ли се унутрашњим елементима подједнако могу служити писци и филмски уметници, или су, пак, присутни једино у делима седме уметности, односно да ли су присутни у књижевности али су карактеристичнији за филм, што би значило да дају веће резултате на платну него на папиру.

---

<sup>12</sup> Како је аутор навео у фусноти текста „Покушај једне кинематографске естетике“, та „студија“ је извод из његове серије студија које још излазе у ревији *L'esprit nouveau* (Paris, директор P. Dermee) под насловом „Essais d'une estétique cinégraphique“.

Поред француског издања и издања на српском језику које је изашло у листу *Прогрес*, према једном непотписаном чланку у *Савременом прегледу*, превод текста „Покушај једне кинематографске естетике“ изашао је у марту 1921. године у прашкој *Трибуни* и у бечком часопису *Renaissance* (в. Аноним 1921: 30).

У аутобиографској белешци пак, коју је Гојко Тешић објавио 1992. године у *Књижевној речи*, Токин тврди да је текст преведен на шест језика.

### 1.2.1. О спољашњим кинематографским елементима

У својим првим теоријским мислима о филму, које су заправо пратиле почетке, данас историјски важних филмских остварења, Бошко Токин је са сигурношћу тврдио да „од дана када је пронађен кинематограф, почиње једна нова епоха“ (в. 1920: 2). Како се ради о сасвим новој уметности (у истом тексту каже да код нас још треба доказивати да је уметност, „код нас се још сумња“), писац поставља питање о односу са већ познатим уметностима. По њему, опасност за књигу „још увек“ не постоји; као што је књига била нова етапа у развоју човечанства, тако је кинематограф најновија.

Упоређивање уметности, нарочито филма и писане речи, послужило је Токину да, већ у првом тексту, истакне потпуну веру у седму уметност, односно веру у филм који може да оваплоти све оно што, по њему, јесте тотално уметничко дело.

Године 1922, домаћа теоријска мисао о филму обogaћена је текстом „Уметност могућности: кинематограф“. Ту се писац најпре есејистички осврће на актуелно доба, „кога неки блесани називају декадентним“, обележено моћним и новим изразима – аеропланом и кинематографијом. Аероплан помиње поводом позоришта у ваздуху које га је, како је показано, такође одушевљавало, али врло брзо истиче предност кинематографа јер се „развио толико да је за кратког времена остварио колико ни једна уметност пре њега, ни за хиљаде година лаганог и сталног развијања“ (в. 1922: 30). У вези са тим, у овом тексту писац истиче битну разлику између позоришта и седме уметности, те тако доприноси разради њене естетике.

Док се у позоришту „радом пред публиком долази до резултата“, на платну се добијају „резултати сами“ (в. Исто). Док се у позоришту „нешто дешава пред нама у



одређеном простору“, дотле „пред нама на непомичном платну гоне себе акције, догађаји“ (в. Исто). Место једног одређеног простора замењује онолико простора колико је потребно. Тако се догађаји не посматрају само са једног плана, него са много више, а доживљај и емоција успостављају се помоћу више акције, покрета и динамике. Зато је за Токина нова уметност „реалнија, визионарнија, спиритуалнија, комплициранија и стилскија од осталих“ (в. Исто).

Текст „Кинематографија“, из исте године, као да је наставак претходног, јер је реч о новим просторима и димензијама које нова уметност достиже, па тако наш филмски теоретичар, насупротив песнику који је „углавном размишљао линеарно, односно дво- или тродимензионално“, истиче уметника који „у материјалној форми може да конструише свет са више димензија“. „Кинематографија, као логичан след експресионизма и футуризма, биће прави наследник, биће већи ученик од својих учитеља“ (1922б: 16).

Шта је предност уметности „наследнице“? Кинематографија, према Токину, поред свег иреализма, користи стварност, природу и реалан живот као елементе. У другом једном тексту такође објашњава како предмет филма није насликан, извајан, није апстрактан, мада и ако се представи апстрактно, увек има „додирних тачака са животом, живим створовима, и увек је ту и веза са техником, механиком“ (в. 1927: 407). Због тога је, за Токина, седма уметност „свемоћна“, а остале би биле баналне када би „покушале да учине то што и кинематографија“ (в. Исто).

Тако се од почетака бављења новом уметношћу, писац јасно изјашњава како о њеној предности над осталима, тако и о њеној специфичности међу познатим уметностима. Године 1924. пише да филм као уметност „не трпи литерарност“ (в. 1924: 19). Ипак, као што сматра две године касније, дела седме уметности, још од настанка,

борила су се са утицајима других уметности, са романом и театром, пре свега (в. 1926: 1). Међутим, филмска уметност сада престаје да репродукује, а почиње да тражи своје „специјалне законе“, па се од тих, „њој туђих“, елемената ослобађа. И не само да се ослобађа, већ филм остале уметности обогаћује (в. Исто).<sup>13</sup>

Док у својим текстовима расправља о разликама међу уметностима, Бошко Токин, дакле, највише истиче разлике између филма и позоришта, те између филма и књижевности. Оне се огледају у вишедимензионалности седме уметности, затим у чињеници да користи реалност као материјал, и у томе што приказује резултат, а не процес којим се долази до резултата.

Мисао Бошка Токина о спољашњим филмским елементима односи се и на његова становишта о режисеру, филмској организацији, о класификацији дела седме уметности, о естетичару филма и филмологији. Тако су, за разлику од унутрашњих филмских елемената, спољашњи у вези искључиво са кинематографском уметношћу.

Токин је већ 1924. године сматрао да режисер постаје „централна личност“. Он је „уметник филма“, „носилац идеја“, он је „тај који се не појављује у филму, али чија се

---

<sup>13</sup> У том тексту, „Ослобођени филм“ из 1926, као пример утицаја филма на друге уметности, Токин наводи модерно сликарство и театар, где се, према њему, примећује све већи утицај филма. Иако књижевност на овом месту не помиње, целокупно његово дело резултат је и доказ међусобног утицаја ове две уметности. Коначно, наш писац верује, а говорећи о повезаности уметности користи прилику да то истакне, како је „све на свету међусобно повезано, извесни детерминизам влада, људи, разни изрази и стилови човека (*Le style c' est l' homme*) и пре и после филма, и са филмом, покушавају да изражавају, да открију човека или да га створе“ (в. 1926: 1).

рука свуда види и осећа“ (в. 1924а: 19).<sup>14</sup> Режисер своју концепцију остварује кроз „низ живих слика“, те на тај начин постаје „конструктор“, а дело које ствара постаје „слично по дубини и замаху великим делима осталих шест уметности“ (в. Исто).

Премда није једини који учествује у конструисању филмског дела, Токин га, у тексту „Велики режисери великих филмова“, назива „шефом оркестра“ јер руководи осталим елементима од којих то дело зависи – идејом, осећањима, глумцима, техником (в. 1926в: 3). Сваки од тих елемената важан је сам по себи, нарочито глумци (који ће у будућности, како предвиђа, имати све мање индивидуалне важности), а онда и техника. Али, уколико се оствареност филма огледа само у остварености једног од тих елемената, дело ипак није целовито. Тако „режисер може да створи чудо, поезију, узвишено, лепо, трагично, дубоку сатиру или гротеску, а ако није на висини свога задатка, може све да упропасти“ (в. Исто).

Коначно, „да се добије добар филм треба да је све у складу, да се идеја, режија, техника, игра, фотографија, капитал, подједнако потпомажу, да сложено створе дело“, пише Токин у тексту „Филмска организација“ (в. 1925: 2). Режисери јесу важни, али они, поред тога што су уметници, морају бити организатори. Уколико „идеја“ није добро организована, „узалудни су сви напори, филм пропада“ (в. Исто).

Токин је још те 1925. године, када је настао текст „Филмска организација“, писао о важности неких филмских чиниоца, о чему се још и данас полемише. „И кад је већ реч о организацији, а само о томе може бити говора, онда не заборавимо важност продуцера,

---

<sup>14</sup> У тексту „Велики режисери великих филмова“ из 1926. године Токин сведочи како „систем звезда још увек траје“, али како су ипак успешне филмске реализације показале да режисер има све већу важност и предност над глумцима (1926: 3).

менагера, оператера, архитеката, помоћних режисера, техничког особља, статиста, дакле важност оних о којима се уопште не говори“ (Исто). Према суду филмског теоретичара, дела нове уметности памте се по глумцима и режисерима, за које се онда сматра да су најмеродавнији за успехе тих дела, а заборавља се да је филм, заправо, „организовани посао“ (в. Исто). На путу од идеје до публике, треба „дати идеју, дати новац, добро режирати, одиграти, снимити, израдити, раширити, куповати, приказивати, гледати“, и сви који учествују у томе од једнаке су важности (в. Исто).

И према овом критеријуму, Токин је предност давао америчким филмовима: „Американци су можда отуда и они који дају најбоље филмове, јер су најбољи организатори, најпрактичнији људи, прагматисти, што ће рећи они за које је идеја само онда добра, ако је практично изводљива, а у том случају филм је практична ствар“ (1925: 2). С друге стране, европски филмови бољи су по идејама и сужејима, али имају недостатке у „изведби, техници, игри, организацији“ (в. Исто).

О разлици између америчке и европске кинематографије, а унутар европске о разлици између немачке, француске, италијанске и енглеске, Токин први пут пише у тексту „Неколико разлог успеха кинематографа“. Већ тада, 1921. године, сматра да је највећа разлика између „прве две“, али да исто тако, „неосетно“, европски филм потпада под утицај америчког. И као да овакво опажање није довољно да се схвати како је у питању теоретичар врло истанчане интуиције за седму уметност, Бошко Токин закључује: „И једнога дана, бар тако изгледа, филмови, кинематограф уопште, имаће много више расних разлика него ли позоришна уметност“ (1921: 30).

Још једну поделу је Токин установио у том тексту. Ради се о подели на уметничке и неуметничке разлоге због којих, по њему, кинематограф „има успеха“. Први уметнички

разлог успеха кинематографа, према писцу, јесте покрет. Покретом чак и филмски глумац, немајући реч као помоћно средство које служи глумцу у позоришту, на пример, изражава своју „душевност“. Неуметнички су: неприказивање „унутрашњег света“, односно немогућност наслућивања било чега што је ван слике, сем будућег догађаја; затим дешавање не на позорници, већ на местима где се и живот сам одвија; након тога парафразира из претходног текста како је филм сам догађај, а не његов коментар, и како се говор, замењен музиком, чини још више непотребним. Ови неуметнички разлози могли би се, наизглед, посматрати мањкавим. Али, уколико се „неуметнички“ схвате као они због којих је филм комерцијална уметност, као они због којих је „маса“ прихватила нову уметност, онда се већ сада открива Токинова свестраност и свеобухватност у теорији.

Томе дакако иде у прилог чињеница да је и естетичара филма, тих година, сматрао ствараоцем као што су режисер или глумац. Наиме, при стварању естетике филма „ваљало је почети од почетка, требало је створити естетику без узора, задатак је био посматрати рађање филма, његов развој, а естетичар филма мора добро гледати и са пажњом регистровати виђено“ (в. 1927: 407). „Прави естетичар филма“ тежи хармонизацији делова и момената, и зато је његов посао сличан послу режисера, обојици „целина мора лебдети пред очима“ (в. Исто). Критичара и хроничара, како каже у истом тексту из 1927. године, има доста, али естетичара много мање.<sup>15</sup> Естетичара филма „ранија времена нису

---

<sup>15</sup> Према тадашњем мишљењу, најбољи филмски естетичари, према Токину, били су: Ели Фор, Марсел Лербије, Жан Епстен, Рене Клер, Леон Мусињак, Ричото Канудо, Валтер Блем, Рудолф Харм, Карел Тајге, А. Делпеш (в. 1927: 407). Међутим, чак су и они ретко кад обухватили „део проблем“; често су фрагментарни. И поред тога, они „обезбеђују будућег потпунијег, дубљег, замашнијег, и, рекли бисмо, космичко инсирисаног естетичара филма, који ће, дакле, све обухватити“, пише Токин у тексту „Естетика филма“.

познавала“, и то што нема на шта да се ослони, односно што може да буде слободнији у свом послу, може бити предност, али и потешкоћа.

Коначно, године 1952, Бошко Токин пише о филмологији – науци о филму. Сматра да је „сазрела идеја о стварању нове науке“, која „обухвата све делатности филма и која испитује и објашњава дејство филма (в. 1952: 6). Она се не бави стварањем филма, већ се занима за филм у тренутку када је већ завршен и када се приказује. Филмологија „испитује дејство на појединца, а нарочито на колективе, мање и веће, до најширих“ (в. Исто). Али, према Токиновом мишљењу, нова наука се ту не зауставља. Из посматрања филма и гледалаца треба извести закључке о „односу, дејству и реаговању“, којима ће допринети у проучавању људске психе, социјалне структуре и сличног. Филмологија је по својој природи интердисциплинарна, јер „у себи садржи и естетику и социологију филма, филозофију и психологију“, а према примеру који Токин наводи, у служби је и имаголошким студијама: „Тако је познати амерички филмолог немачког порекла, др Кракауер објавио специјалне студије о томе како амерички филм приказује Немце, како Русе итд“ (Исто).

То су нека питања у теорији филма на домаћим просторима које је Бошко Токин поставио. Иако су актуелна како онда, тако чак и данас, односно не заостају за питањима светске филмске теорије, и иако су одговори на њих оригинални, ипак, суштинско је тек у наредном.

### 1.2.2. О унутрашњим кинематографским елементима

Кључна теоријска мисао Бошка Токина односи се на унутрашње кинематографске елементе. Међу њима су заправо они о којима је писао и у књижевно-теоријским текстовима, па су то, дакле, елементи који могу бити присутни и у књижевном и у филмском делу.

Оно што је писац тражио од књижевности, посебно од експресионистичке – а што није налазио чак ни у делима насталим у оквиру праваца које је оснивао и за чије поетике се борио – потпуно се остварује једино у кинематографским делима. Реч је о „откривању новог у човечијој души“, о чему пише од првог па до готово последњег текста.

Тако већ под насловом „Покушај једне кинематографске естетике“, Токин истиче: „Кинематограф осветљава нашу уметност, наше интимне мисли. Сукцесија живих слика нас открива нама самима. Пред нама се одиграва видљиво психолошки процесус. Помоћу разних метода увеличавања, суперпозиција, декупажа, стављања пет или колико се хоће мотива у једну слику, може се одједном дати слика свега онога што се дешава у нама. Прави и једини футуризам је овде могућ“ (1920: 2). Све оно што није било могуће написати, све наше „ниансе, визије, снове, све наше унутрашње богатство, све што видимо и осећамо“, све то изражава слика. „У литератури, ми себи представљамо, док кинематограф нам ставља пред очи“ (1920: 3).<sup>16</sup>

Управо због такве природе, Токин сматра да ће кинематограф заузети прво место међу уметностима. Такође због такве природе, „дужност филма је да нам даје визуелна

---

<sup>16</sup> Зато писца не чуди што су Дејвид Грифит, Томас Инс, Чарли Чаплин, Вилијам Харт, Даглас Фербанкс, у својим делима остварили ону унутрашњу Америку о којој говори Витман (в. 1920: 3).

јеванђеља, да нам даје видљиве епопеје, створене да се очима гледају“ (в. 1924а: 19). Тако ће, помоћу филма, „невидљив свет постати видљив“ (в. Исто).

До сада, како Токин пише 1926. године у тексту „Ослобођени филм“, ни свет ни људи нису сасвим откривени, а онда ни растумачени. Јер да јесу, „владала би хармонија“ (в. 1926: 2). Будући да друге уметности нису успеле да остваре тај идеал, филму би могло да успе због тога што користи технику.<sup>17</sup> Према томе, кинематограф може „још више да осети човека, да га изнесе из света непознатог, да неизражено и нереализовано изрази и реализује“ (в. Исто).

Међутим, није само техника оно што омогућава филму да открије неоткривено. „Овде је, више него игде потребан рад, најчешће интуитиван, затим рад који се користи искуством“ (1927: 407). Дакле, само интензиван рад, базиран на интуитивном и искуственом сазнању, раздањује наслеђено.

Откривање човекове душе, у неким текстовима, Токин назива „психологизацијом“. На пример, у тексту „Филм је музика светлости“ пише да је један од „raison d'etre-a“ филма – интерпретирати психолошке процесе и промене помоћу живих слика (в. 1924а: 19). „Филм чини видљивом скривену људску душу“, сматра и три године касније, те цитира Едмонда Флега: „Још није довољно јасно колико филм може допринети представљању психолошког живота. Он адекватније изражава од речи, јер наш унутрашњи говор није говор речи, већ је говор слика, асоцијација. Много је, дакле, природније представити живот душе сликом“ (1927: 407).

---

<sup>17</sup> Важно је напоменути на овом месту да Токин не верује како ће он и његова генерација достићи идеал коме се тежи. Такав задатак „прелази границе њих који живе у доба трансформизма“. Њихова је дужност да „иду својим путевима, које ће наставити други“ (в. 1926: 2).



С тим је у вези друга карактеристика филмских дела, о којој Токин пише у истим текстовима.

Откривањем човечије душе, како сматра, сасвим сигурно ће се „приближити човек човеку“. Пошто је, према њему, то један од основних циљева уметности, захтевао је његово остварење, како од поезије, тако и од свих осталих уметности. Ипак, и поред „најлепших написаних песама“, како каже, „ми смо људи још туђинци једни другима“ (в. 1920: 2). Али сада, уз кинематографска остварења, „човек стоји ближе човеку, јер оно што видимо, јаче утиче на нас од онога што читамо или чујемо“ (в. Исто). Зато се нада како ће нова уметност успети да, у нама, убије „звер, поквареност и инерцију“. Зато верује да – ако је у уметности побољшање уопште могуће, то може само „ова нова“.

„Моје је мишљење да филм има такву снагу евокације да је намењен и усређивању уморних, резигнираних људи, да их освежи и оживи“, пише под насловом „Филм је музика светлости“ (в. 1924а: 19). А онда и 1927. сматра да сви елементи који чине филм, иако су у служби идеје и емоције, заправо чине и „корисно дело зближавања људи“ (в. 1927: 407). „Живе слике се покрећу, приближују људске душе, које, ако већ не владају светом, имају бар свога удела у постизању бољег“ (Исто).

Шта доприноси уметничком делу да оствари дате циљеве? Унутрашњи ритам дела, између осталог, сматра писац. Под унутрашњим ритмом подразумева унутрашње јединство елемената (в. 1924в: 10). Поредиши два филма истог сижеа, *За спас своје расе* и *Покривена кола*, првом даје апсолутну предност, иако су оба доживела велики успех, јер је, због унутрашњег ритма, то дело „трајно“. Зато је унутрашњи ритам врло важан фактор, сматра Токин. Сви нови режисери, наставља у истом тексту, имају смисла за спољашње елементе, којима „задовољавају око“. Али ипак, мало њих уносе „кроз око у човека, једну

нову, дубљу еуритмију“. Он зато захтева „удубљивање“. Није више довољан инстинктиван распоред елемената; потребан је и „резониран, конструисан“. Потребно је и „математичко“ решење и „сентиментално“. Без постизања ритма, филм не може остварити свој циљ, због чега, како каже „питање ритма треба нарочито студирати, али баш зато што је важно, не треба га ужурбано студирати“.

Унутрашњи ритам одређује ваљаност филмског сижеа који је од „одсудне важности“, такође сматра Токин. Будући да је основ филма, и ни једне друге уметности, „изразити (идеју, осећај, сензацију, доживљај) помоћу слика у покрету“, сиже у делима седме уметности разликује се од сижеа у делима других уметности (в. 1927: 407). Према томе, суштина је да се сиже пренесе на покретно платно, али на одређен начин који писац у даљем тексту објашњава: „Слике у покрету треба тако груписати да оне саме по себи својом сукцесијом, буду схватљиве, да изазову, дакле, у гледаоцу оно што се хтело при раду“ (Исто). Слике могу имати „апсолутну вредност“, односно могу бити вредне саме по себи. Ипак, због доброг сижеа, морају имати и „релативну вредност“, односно морају бити вредан део „линије ритма“.

Још 1924. године Токин пише како је филмски сиже „у опасности“ јер се не схвата његова важност. Зато има свега неколико „типова филмова“, зато је мали број „филмских ситуација“ које се понављају, упркос филмским елементима – „истина, живот, симултаност, техника“ који би могли да уведу нове ситуације.

Ни године 1929, према Токиновом сведочењу, стање сижеа у филмској уметности није се променило. Он предлаже да се усмери на „чисто филмске сижеје“, то јест на оне који су у складу са сукцесијом слика, те да ће се тако постићи нови начини израза. „Могу се наћи још неслућени изрази, може се открити тако наш унутрашњи живот, могу се

реализовати читаве симфоније слика, мисли. То би била поезија, као лирска, која није везана за сижеје, догађаје“ (1929: 87).

О тим могућностима уметничких дела, односно о тим захтевима које је пред њих постављао, Токин је писао, како је већ речено, и у књижевно-теоријским текстовима. Међутим, сем у критичком раду који ће исто потврдити, у теоријским текстовима о филму открива се пишчев став према којем књижевна дела, за разлику од филма, наречене захтеве ипак не испуњавају, иако су у могућности, односно, открива се пишчев став према којем се ти елементи у кинематографској уметности *a priori* остварују.

Који се то још елементи, према писцу, *a priori* остварују боље у делима нове уметности него у књижевним делима? То су покрет и интернационалност.

У тексту „Покушај једне кинематографске естетике“ писац истиче да је основ у кинематографији – покрет. Заправо, живот и стварност основа су, а покрет је „главни фактор и полазна тачка праве космичности“. Стога, у ваљаним филмским остварењима, која су у овом случају за њега „американски комади“, има много динамизма.

Међу уметничким разлозима који су заслужни за успех кинематографа, према Токину, „први и најглавнији“, „први и последњи“ био би управо покрет. Иако га у овом тексту највише повезује са покретом глумца, односно са мимиком и гестовима који су веома важни због одсуства речи, најпре износи чинјеницу да се „не може ни замислити један филм који није у покрету“ (в. 1921: 30). Тако је писац, на једноставан начин, покрету обезбедио кредибилитет у седмој уметности.

У каснијим текстовима, Токин покрет, разуме се, повезује са акцијом и динамичношћу, које су битности филма. „У свет мисли који решава проблеме живота,

филм је унео више него ико појам акције, енергетике, динамичности“ (1926а: 2). Коначно, сматра да је покрет све, јер све што филм дела, дела помоћу слика у покрету (в. 1927: 407).

Затим, интернационалност кинематографске естетике је чак прво начело које Токин наводи у тексту „Покушај једне кинематографске естетике“. У том тексту каже да је кинематографија најпре интернационална зато што је „нема“.<sup>18</sup> Ни 1927. године не посматра говор као елемент који би могао променити природу филма, те пише како „слике не треба превести због чега филм могу гледати сви људи без разлике“ (в. 1927: 407). Тако је „мисао или емоција изражена филмом врло приступачна, она свуда допире, она припада целом свету“ (в. Исто.). Ипак, писац још у првом тексту, поред „неме“ природе филма, интернационалност седме уметности схвата као резултат још неких њених особина: „То су још (поред одсуства говора, прим. И.М) покрет, светлост, симултанитет, који су ипак још само делови и материја за грађење мисли и емоције помоћу којих се изражава права интернационалност“ (в. 1920: 2).

Јасна је предност филма над писаним делима, када се ради о присутности покрета, акције и динамизма, премда је, као што је речено, писац једнако захтевао и доказивао њихову (не)оствареност још у првим књижевно-теоријским текстовима. Када се интернационалност схвати на овај начин на који је Токин схватао, кинематограф је такође, у поређењу са књижевности, у повлашћеној позицији. Али, елемент чију присутност није могао да захтева у књижевним делима јесте фотоженик (*photogenie*).

---

<sup>18</sup> У каснијим теоријским, и још више у критичким текстовима показале се да почетке звучног филма писац није у потпуности подржавао, што је свакако атипично за поклоника свих новина и открића 20. века.

У контексту интернационалности, писац помиње овај појам и сматра да је фотоженик такође заслужно за „изражавање мисли помоћу живе слике, која иде од Аласке до Пекинга, од Бергена до Капштата, то јест од једног краја света до другог“ (в. Исто). Важно је како објашњава тај појам, додуше само узгред, јер су тих година о том појму писали и зачетници светске кинематографске естетике, какви су Ричото Канудо, Ели Фор, Луј Делик. Према Токину, фотоженик је „лице психолошки сходно за фотографирање, лице које је и психолошки и фотографски лепо“. Ипак, такво што може се одредити једино уз техничке могућности којима се служи нова уметност – „фотогеничност је у вези са фотографијом“ (в. 1927: 407).

Сви елементи, дакле и они који су присутни и у другим уметностима и они којима располаже једино филм, у ваљаном уметничком делу, морају се, како Токин сматра, синтетизовати. Истодобност би, најпре, требало постићи међу појединим елементима. Тако писац 1924. године захтева „симултанитет осећаја и израза“, а 1927. „симултанитет акције“ (в. 1924б: 17, 1927: 407). Потом, такве елементе треба ујединити са „акцијом (динамичним), светлошћу, брзином, фотогеничним, димензионалним могућностима, пејзажом, лицем, архитектуром бића, визијом, фотопсихологијом“ (в. 1927: 407). Целина која при томе настаје, уколико „заноси, одушевљава“, уколико „делује лепо“, уметничко је дело.

### 1.2.3. Критика о теоријским текстовима о филму

Када је реч о рецепцији теоријског рада о филму Бошка Токина, по среди је, најпре, малобројност истраживача који су се том темом бавили. Књижевни историчари и критичари су, разуме се, тек помињали Токина као пионира филмске теорије. И то они који су се најстудиозније бавили пишчевим делом, Радован Вучковић и Гојко Тешић. Филмски зналци, сем појединих, као да нису отишли даље од тога.

За време Токиновог живота, у периодици је два пута писано о његовом раду на пољу теорије филма. Први пут, како је већ поменуто, 1921. године у *Светском прегледу*, где је анонимни аутор писао о преводима текста „Покушај једне кинематографске естетике“. Затим, 1933. године, уредништво *Недељних илустрација*, осим што је истакло да је „међу првим почео да се бави филмом када су се остали клонили тога“, обавестило је како је још 1916. године писао о филму у Паризу, поред Кануда и Епштена. Од тада па до најновије критике, Токин се посматра, готово искључиво, у контексту са француским филмским естетичарима, визуалистима. Међутим, и у томе постоји генеза.

Душан Стојановић је, такорећи, открио филмски рад Бошка Токина пишући о њему, најпре 1974. године, у студији *Систематизација теорије филма у свету и код нас*, где је одмах истакао утицај ране француске теорије на његову мисао, да би, потом, 1977. године, у *Филмским свескама*, донео избор радова „првог теоретичара нашег поднебља“.

Исте године, 1977, Небојша Пајкић, иако сматра да је за проучавање утицаја потребан студиознији рад, пише како је Токин био одушевљен идејама Кануда, Делика, Мусињака и Ели Фора. Пајкић се не задржава тек на исказу, већ примерима поткрепљује „поређења која се намећу већ на први поглед“. Тако наводи да Токин као и Мусињак, мада

се не служи истим терминима, прави разлику између дескриптивног и поетског филма. Одатле произилази Токиново веровање да филм понире у душу човека, а Мусињаково да филм „разоткрива непознатог госта“ (в. 1977: 53). Пајкић такође сматра да „Токин зна и Епштеновски зазвучати“, када пише како се „помоћу увеличавања, суперпозиција и декупажа може одједном дати слика свега онога што се дешава у нама“ (в. Исто).

Након овог, до сада најобухватнијег прегледа утицаја, Стојановић у *Лексикону филмских теоретичара* из 1991. пише како Токин наговештава Фора и Делика, како са Епштејном дели идеју о филму као „надреалности“ и „надуметности“ и како се одушевљавао Канудовим и Деликовим фотогенијем. У антологији из 1993. године, опет, износи да се Токин „напајао идејама Делика, Кануда и Епштејна“, да је „антиципирао са Бернардом и Ејзенштајном“ и да се може разумети једино ако се чита уз Кануда или Епштена (в. 1993: 6). Још Петар Волк 2001. године, у књизи *Двадесети век српског филма*, напомиње да је Токин био упознат са идејама Ричота Кануда, Луја Делика и Жермена Дилака, иако га 1986, у *Историји Југословенског филма*, као филмског теоретичара не помиње (в. 2001: 64).

О Стојановићевом мишљењу о Токину као филмском теоретичару из првих студија, а које није у вези са утицајима, говориће се у даљем тексту, али без обзира на то и на све касније критике, Пајкићев текст најстудиознији је приказ јер представља кључна питања којима се наш филмски теоретичар бавио. Пошто се приказ заснива на малом броју текстова, сва питања ипак нису обухваћена. Поред ових аутора, од филмских историчара и теоретичара, још је Динко Кос у *Филмској енциклопедији* из 1990. навео Токина као писца који је код нас и у Паризу међу првима писао, између осталог, о

естетици филма. Марко Бабац и Слободан Шијан есејистички су се бавили његовим делом 2009. године, не занемарујући, наравно, Токинов теоријски рад о филму.

Према наведеним студијама још увек није утврђено колики је заправо утицај француских филмских естетичара на домаће теоретичаре филма; нажалост, истраживачи који су писали о овом утицају нису наводили изворне текстове на основу којих су изводили закључке. И поред тога, према ставовима поменутих истраживача, стиче се утисак да је Бошко Токин своју теорију готово преузео од Француза, па се намеће питање није ли томе узрок познато неповерење у значај домаћих вредности у контексту светских дешавања.

На основу проучавања познатих Токинових текстова, као и оних који су приликом истраживања за ову докторску дисертацију настали, показало се да његова филмска теорија ипак садржи систем. У поређењу са ставовима француских визуалиста, врло брзо се уочава да су њихови одговори и одговори нашег теоретичара на иста питања често различити. Па ако су питања од визуалиста и потекла, треба истакнути значај расправе о њима, јер се тако национална филмска теорија, бар у то време, ставља готово у раван са француском, која је светска зачетница.

\*\*\*

Према контексту домаће теорије о филмској уметности и према теоријским текстовима о филму Бошка Токина, запажа се, као што су, уосталом, приметили и најзначајнији истраживачи кинематографије, нарочита важност тих текстова. Међутим,



њихова важност није само у том контексту, него и у контексту пишчевог дела уопште, односно пишчеве поетике.

У контексту, дакле, пишчеве поетике, теоријски текстови о филму важни су јер се у њима расправља о истим оним елементима о којима се расправљало у књижевно-теоријским текстовима, само, разуме се, са другог аспекта – са аспекта кинематографске уметности.

Али, према Токину, међу њима ипак постоји суштинска разлика. Откривање човекове душе у потпуности, те „приближавање човека човеку“, покрет, односно динамизам, интернационалност, синтеза – остварљиви су *a priori* у делима кинематографске уметности.

\*\*\*

Као књижевни и филмски теоретичар, Бошко Токин спада, како је показано, у ред најзначајнијих авангардиста на пољу обе уметности.

У том реду његова специфичност огледа се у томе што је подједнако теоријски деловао у књижевној и у филмској уметности. Након анализе тог деловања закључује се да је Токин од дела обе уметности захтевао остваривање истих елемената, при чему је сматрао да су ти елементи, ипак, *a priori* остварљиви у кинематографским делима.

То опет не значи да се у књижевним делима не могу остварити, због чега се поставља питање – на који начин је, према Токину, то могуће.

## 2. КРИТИЧКИ РАД

О природи критике Светозар Петровић, између осталог, каже, како „критику морамо сматрати дјелатношћу која је основана на субјективном, приватном суду о дјелу“, те да „књижевно, уметничко дело – постоји само у односу према мени, теби, њему [...] оно објективно, независно од свијести појединаца којима се обраћа, не постоји као књижевно дјело већ само као слијед звукова у простору или као штампарска боја на папиру“ (в. 1972: 112, 117). О истом говори и Сретен Марић поводом објашњења, односно неслагања са Роланом Бартом о томе шта је критика, па Бартово мишљење парафразира: „То значи: ако хоћете да сазнате шта само дело каже, читајте само дело; критичар говори о себи, а не о делу“ (према Милосављевић 1991: 20). Овде ће се критика управо тако посматрати, дакле као говор писца „о себи“.

Најпре ће се објаснити због чега је овакав приступ критици у доба авангарде пригодан, што ће уједно одредити контекст авангардне критике. Како је контекст у вези са критиком о кинематографији другачији, о томе ће посебно бити речи.

Потом ће се, као критички текстови, анализирати текстови Бошка Токина које је писао готово током целог свог радног века у многим часописима, а који се баве најпре књижевном, онда и кинематографском критиком – епоха и праваца, и – уметника и дела.<sup>19</sup> У књижевним критикама издвојиће се критике периодике, а међу књижевним критикама писаца и дела, критике књига о филму. Све књижевне појаве писац је пратио и анализирао како на домаћим тако и на иностраним просторима, па ће се према томе такође

---

<sup>19</sup> Ликовне и позоришне критике овде се неће анализирати јер из тих области изостају теоријски и уметнички текстови, те анализа не би била доследна систему анализе у овој докторској дисертацији.

разликовати, као и према томе да ли писац критикује актуелне или историјске феномене. У неким текстовима анализирају се два или више феномена у истом, те се, у складу са тим, посматрају у више група.

## 2.1. Књижевно-критички рад

Наглашавање субјективног у критици нарочито је значајно за критику у доба авангарде, када су се писци, најпре, залагали за импресионистичку критику, за шта су разлози, како наводи Радован Вучковић, „њихово филозофско-метафизичко схватање живота: у бергсоновском интуиционизму и интегралистичком субјективизму“ (в. 2011а: 100). Потом су таква залагања модификовали, о чему Вучковић даље пише: „Критика је, дакле, прво импресија од дела и демонстрира субјективну визију једна личности, односно критичара. Међутим, она се не зауставља само на тој личној импресији, већ тежи за естетичком нормативизацијом и проценом вредности неке конкретне уметничке творевине. А и једно и друго, поступак исказивања унутрашње нужности критичара и стварање система естетичких критерија, произилазе из општих погледа на свет авангарде, као и из њене тежње за активним деловањем у постојећој стварности“ (2011а: 101).

Овде ће се показати да у критичком делу Бошка Токина „исказивање унутрашње нужности“, као и „стварање система естетичких критерија“ произилази из његових „општих погледа на свет авангарде, као и из њене тежње за активним деловањем у постојећој стварности“.

### 2.1.1. Критика књижевних праваца

У предговору *Antologie des poemes yugo-slaves contemporains* из 1919. године, Бошко Токин је теоријске поставке о динамизму поткрепљивао примерима праваца, односно представницима тих праваца, из историје националне књижевности. Међутим, линије развоја није издвојио само због тога, већ и зато што је, још од тада, од боравка у Паризу након Првог светског рата, домаћи књижевни миље тежио да интернационализује. Тако је у предговору дао слику народне књижевности, дубровачке, књижевности из периода просветитељства, затим романтичарске, неоромантичарске, те савремене. Писац сматра како су дела настала унутар сваког од минулих праваца, разуме се, имала по неки важан стваралачки елемент, али да нису постигла оно што ће постићи дела савременика: „Одсада ће песник бити то што јесте, то ће рећи колико интуитиван толико и интелектуалан“ (1919: 343). Ипак, ствараоцима сваког правца „извор надахнућа“ био је динамизам, те је сваки од њих, због те „унутарње снаге југословенске“, донекле остварен.

Исто тако, према степену остварености динамизма, Токин прави разлику између предратних и поратних писаца. У тексту „Млади реакционари и нови дух“ пише како су Митриновић, Вихор и Мештровић имали неку „непречишћену динамику“, док је код савременика „чистија, човечанска“.

Али, Токинови савременици, како сведочи 1928. године, ипак нису „јасно естетизовали динамизам“, што је очекивао почетком тридесетих година (в. 1928: 381). Провлачила се та идеја о „балканизму“, у неким правцима више, као на пример у зенитизму и хипнизму, у неким мање, али све је остало на нивоу „наговештаја стварних могућности“.

У другим књижевностима динамизам није ни посматрао јер је веровао како је специфично југословенски, те како се у извесној мери испољава од народне књижевности до двадесетог века. У погледу најцеловитијег остваривања у модерном добу, пишчева очекивања су изневерена.

Експресионистичка начела која је истицао у програмским текстовима, Токин је проналазио у иностраним прошлим и савременим правцима, а, наравно, и у домаћем актуелном правцу.

Тако у критици о Ромену Ролану посебно издваја аналогију између Емпедокловог доба и актуелног, коју је писац успоставио према „идејама које пружају и утеху и путоказе“ и које могу „користити у грађењу новог света“ (в. 1919: 92). Као и тада, и „данас је потребно да се љубав што више развија у нама“ (Исто).

Даље Токин развија ту експресионистичку идеју, и пропагира је јер он, како каже, живи у „доба мржње“ па треба радити на томе да доба љубави што пре настане. То ће се десити једино онда када се сви појединци „буду развијали подједнако“, онда ће „љубав имати широке могућности и настаће хармонија које нема без љубави“ (Исто).

Након две године, исту тежњу препознаје код најмлађих мађарских активиста: „У име љубави руше данашње стање где све влада само љубав не“ (1920а: 2). Активисти, као и Токин, проповедају љубав кроз активни принцип с којим је у вези јер, како сматрају, „ко воли, тај дела: бори се, руши и не признаје“ (в. Исто).

Експресионистичко начело према којем је човек почетак, средство и циљ писац налази, у извесном облику, још у француском симболизму, јер је поезија тог периода изражавала „афинитет човека“ (в. 1921г: 14). И не само афинитет човека, већ и „божанства“ због чега је назива „космичком поезијом“ (Исто).

Ипак, такво начело највише се остварује у актуелном добу, у мађарском активизму, који наликује оном у којем писац ствара, а нарочито у немачком експресионизму у којем уметност тражи „мост између човека и бога, мост између човека и простора и времена“ (в. 1921а: 5).

Та идеја је, како је већ наговештено, блиска са космичким аспектом експресионизма који Токин такође издваја у програмским текстовима и на основу које посматра правце. У тексту о француској модерни назива уметност актуелног доба експресионистичком, и од свега о чему је писао, издваја космичност као обележје, те „експресионистичко“ поистовећује са „космичким“ (1920б: 2). На истом месту нада се да ће је Југословени достићи.

Од свих зенитистичких начела Љубомира Мицића, у тексту „Млади реакционари и нови дух“, апсолутно подржава једино тај да је „човек центар макрокосмоса, а уметност и филозофија кружница његове највише спознаје – највише свести“ (в. 1921г: 1). Како је већ поменуто, зенитизам није испунио пишчева очекивања тек неколико месеци након оснивања правца, али је и даље веровао да ће их други правци, или модерна уметност уопште, испунити. „И нећемо се смирити дотле док себе, доба, односе, космос, све не нађемо синтетично и конструктивно изражено“, пише 1922. године, а већ 1923. како „данашњи откривају нове перспективе“ и како су „открили неслућене везе човека са космосом“ (1922а: 2; 1923б: 1).

Крајњи циљ свих ових праваца је, према Токину, исти као крајњи циљ целокупне експресионистичке уметности – „супериорност човекове душе“ (в. 1921г: 4).

Сем према остварењу експресионистичких начела, Токин је правце посматрао према критеријумима конструктивности, синкретичности, једноставности и интернационалности.

Тако, на пример, у француској модерни нема експресионизма због тога што, између осталог, нема „конструктивног“ (в. 120б: 2). Има немачког, америчког и словеначког „продукта“, али „продукт“ или „последика“ нису конструктивни; конструктиван би био сам дух немачки, амерички или словеначки, а нарочито француски (в. Исто).

С друге стране, „мало је тих који знају да почиње једна велика епоха конструкција“, пише Токин о правцу којем он припада (в. 1921г: 4). У другом једном тексту потврђује да су нови правци, мислећи на такозване изме, донели „нове елементе конструкције“, али, будући да је тек почетак такве епохе, захтева се „коначно конструктивно“ и, што је врло битно, „синкретично“ (в. 1922а: 2).

Не појединачни, већ свеопшти европски покрет „жуди за једноставним, искреним, примитивно-барбарским“ (1923б: 3). Ипак, Токин сматра да ће западњаци тешко успети ту жудњу и да остваре (в. Исто). Насупрот њима, „Срби“ су „помало примитивни“, „код њих има здравља и могућности почетка“ (в. Исто).

Исто тако, само у покрету којем је припадао проналазио је, односно тежио је интернационалности, како је већ поменуто, на известан начин, још од боравка у Паризу. Ипак, програмски томе је нарочито тежио у зенитистичкој фази. Баш као и када је реч о идеји братске али и индивидуалне уметности коју би сваки уметник, према писцу, требало да остварује.



Шта је оно што је кочило такав развој модерног покрета који је Бошко Токин очекивао?

Најпре, мало је било „аристократа“, како је називао „људе са духом и акцијом“ (в. Исто). Млади, према називу текста из 1923. године, треба да се „консолидују“ јер „седе, чекају и не осећају се конструктивно да покрену нешто“ (в. 1923а: 181).

Већ године 1927. детектује како су кризи у књижевности допринели „безкарактерност, површност, несолидност и нескромност“ (в. 1927: 3). Већина идеја с почетка тридесетих година остала је само вербализована. Међутим, како Токин сматра, није само пасивност допринела неостварености ове обећавајуће епохе. „Велика је штета што у ових седам година није било више дела, што се – због група и покрета на брзу руку створених, и ревија које су често имале свега по један број због нехомогености, недовољне кохезије, због себичности, интрига, због идејног неслагања и личне нетрпељивости – покрети који су почели са много замаха, морају да заврше сувише нагло, скоро наобјашњиво“ (1928: 370).

Иако у тексту „О социјалној књижевности“ Токин анализира књижевност која настаје те 1933. године, када је, уосталом, и текст написан, критика се може односити и на модерну. Наиме, сматра како за ваљано књижевно дело није довољно „само осетити беду“; „треба и студија, и знања, и познавања чињеница, а треба богами, и то пре свега, имати талента“ (в. 1933: 213). Талента, према писцу, свакако није мањкало младој генерацији, али писцима социјалне књижевности ипак јесте.

Поред до сада поменутих праваца, од којих се, свакако, највише занимао за национални, неколико текстова Токин је посветио критици бугарског актуелног правца.<sup>20</sup> Тако је, у поређењу са домаћом, бугарска књижевност „традиционална“, односно, у њој се не препознају модерни правци. Тачније, постојао је само један такав који је утихнуо заједно са његовим представником. Отуда нема оригиналности и индивидуалности које доноси „вреће“ (в. 1930: 160). Неколицина младих схвата колико, због тога, бугарска књижевност не иде у стопу са европским као остале словенске књижевности. Токин је, разуме се, у сагласју са њима.

Према наведеним критеријумима Токин је, дакле, сматрао како француском експресионизму, који једва да постоји, треба „централних личности“ да би се остварио, док је немачки итекако остварен. Национални модерни правац најближи је мађарском активизму, иако се разликује по томе што домаћи није хомоген.

---

<sup>20</sup> Као дописник агенције „Авала“ Токин је боравио у Софији од 1929. до 1932. године.

### 2.1.2. Критика писаца

Текстови Бошка Токина у којима је анализирао писце могу се поделити на студије личности, на текстове у којима их је анализирао на основу целокупног опуса и на основу само једног дела. У овим текстовима више пажње посветио је домаћим ауторима, и то актуелним.

Само један текст посветио је страним, несавременим писцима, али онима који су ипак у вези са актуелним. Како у том тексту каже, „под модерне песнике ми подразумевамо не само живе песнике, а под ствараоце, велике ствараоце, више подразумевамо мртве него живе“ (в. 1921г: 12). Тако констатује, мада само у овом тексту, да су по „идејама, емоцијама, интезивности и лиризму“ савременици „мањи“ од песника деветнаестог века (в. Исто).<sup>21</sup> Претходници и зачетници модерне, како сматра, били су Бодлер, Рембо, Витман и Ниче, јер су писали о „нашим боловима, грчевима, визијама и триумфима“. Њихова поезија „поезија је слободе, поезија која изражава везе, афинитет човека и божанства, поезија која је изражавала тоталитет, то је лирска и музичка поезија космоса“ (в. Исто). Према Токину, Рембо надвисује Малармеа и остале, а оно што је он урадио за Европу, Витман је, како каже, за Америку.

Волт Витман је, за нашег писца, био неко чије заслуге су, у књижевности, немерљиве. Он је, односно његово дело, „конструкција, синтеза и космос“, дакле, готово

---

<sup>21</sup> У даљем тексту писац као да оправдава претходно речено, те пише како је модерно доба још увек на прелазу, на почетку нечега где „нестаје старо а настаје ново“, при чему „као покрет модерна поезија, нарочито експресионистичка, спада у најпоетичније и најспиритуалистичкије правце који су икад постојали“ (в. 1921г: 12).

све оно што је Токин захтево од дела, налазио је код Витмана. И не само то. Његово дело је целина, а тај критеријум испуњавао је, како ће се показати, мало који писац. У другом једном тексту, поред већ наведеног, пише како помоћу њега, Витмана, невидљив свет постаје више видљив, „невидљиве енергије постају познате, тј. дејствују“ (в. 1920в: 3). Уз то, „Витман је вечито тражио људе и зближење и певао је потребу братства“ (в. Исто).

„Последњи Гот“, како по угледу на Бодлера назива Едгара Алана Поа, изражава исти такав дух. Као Витман, и По је открио нове односе човека са човеком, и са стварима, и са животињама, и са космосом. „Његова су дела откривање неких тајанствених веза, можда језовитих, због своје финоће и утанчаности, између ствари и нас“ (1920в: 2). Баш као што је Токин захтевао од сваког уметника, По је стварао „уношењем себе у космос, и уношењем више стварности у обичне стварности“ (в. Исто).

Још један претходник модерне јесте Ниче, који би, да је живео у Америци, постао оно што и Витман. „Надчовек је максималност човечјег развијања и човечјег израза“ (1921г: 13). Оно што је он изражавао, како Токин сматра, чак ни неки савременици још увек не могу. Ниче је „максималност снаге, динамике, полета, и осећања снаге“ (Исто).

Иако није близак овим песницима, Токин, поводом прославе стогодишњице смрти, посвећује текст Александру Петефију. Његова поезија, мада народног духа, има полета, динамике и импулсивности. Поред тога, Петефијев израз једноставан је, убедљив и разумљив. Он не пева декламаторски, што је Токин често замерао својим савременицима, нарочито Мицићу, већ „искрено, јаком дикцијом, непосредно“ (в. 1922б: 2).

У анализи домаћих ствараоца, Токин је, како је већ поменуто, кренуо од самих почетака, па је тако Марко Краљевић „први облик и симбол југословенског динамизма и

витализма“ (в. 1919: 342). Затим, један од основних извора надахнућа Петра Петровића Његоша јесте динамизам. У њему се боре „повезаност за тло и повезаност са Козмосом“ (в. Исто). Борба са самим собом примећује се и код Ивана Мештровића који је, иако није књижевник, инспирисан народном поезијом. У његовом делу Токин види „синтезу традиције и југословенских настојања, настанка и динамизма расе“ (в. Исто). Његова уметност је „мушка“ уметност, „понекад шокантна, често бизарна“, због чега је Мештровић „велики примитивац“ (в. Исто).

Савремени страни аутори заокупљали су Токинову пажњу мање него домаћи. Током 1938. године писао је за хронику часописа XX век, где је кратко приказивао рад Јордана Јовкова и Антона Страшимирова, Дима Казанова, Пантелејмона Романова, чехословачког писца Шалда. Ти су прикази служили информисању о књижевностима околних земаља више него што је њихов аутор био заинтересован за писце традиционалне оријентације и реалистичког проседеа. Код њих је вредновао и издвајао присност и непосредност казивања.

Међутим, иностранци, тачније немачки, аутор за чије је дело Токин апсолутно био заинтересован, јесте Иван Гол, „неоспорни огромни таленат и један од најдубљих савремених песника“, како га назива у тексту који му је посветио.<sup>22</sup> У његовим делима влада оно јединство које је Токин тражио у свим. Он, Гол, хоће и индивидуализам јаким и братску уметност, он, као и Токин, сматра да „свет почиње човеком и завршава се у

---

<sup>22</sup> Ивана Гола Токин је позвао да сарађује у зенитизму, што је немачки експресиониста радо прихватио, мада је њихова сарадња и пријатељство још старијег датума. О томе Токин пише: „Са Голом се десило оно што и са многима. Није волео кинематограф и чудило се моме одушевљењу. Кад је при крају 1919. дошао у Париз одведох га да види Чаплина, Фербанкса и још друге. И заволео је кинематограф и данас пева Chapliniade“ (1921a: 8).

човеку“ (в. 1921а: 5). Поред свега тога, Голово дело је у једној великој предности над осталима – „он је разумео и асимиловао елементе нове уметности кинематографије“; да није то урадио био би непотпун, „његов би експресионизам био послован“ (в. Исто).<sup>23</sup> „Кинематограф је као и експресионизам надреалност и надуметност. Спојити једно и друго ствара нешто сасвим ново“ (Исто). То што је Токин изрекао за дело Ивана Гола као да се односи на дело њега самог: „Тражимо стил који треба да изрази јединство духа, који треба да је козмичког порекла, који треба да изрази козмичност душа“ (в. Исто).

Од савремених домаћих аутора Токин је највише пажње посветио онима са којима је био у најближим везама, а који су данас познати као авангардни водници. У једном чланку на словеначком језику, представио је готово целокупни српско-хрватски књижевни миље, где је „нове песнике“ назвао космичним и конструктивним. Даље је писао о сваком од њих – Мицић је меланхолик, „позер са великим амбицијама који је хтео да буде апостол али је убијен фразама“, Андрић није експресиониста, тих је, „резигнира се у Богу“, Косор је највећи југословенски драмски таленат, Тодор Манојловић најбољи компликовани модерни човек, Ујевић је песник генерације. Винавер такође спада међу најбоље компликоване данашње песнике, Растко и Црњански су симултани, Алексић поседује „моћни и симултан динамизам“ (в. 1923в).

Свакако је анализирао значајна дела ових писаца, и те критике се у историји књижевности сматрају веома важним, али овде треба још споменути како је Тину Ујевићу посветио два текста – са њим је, уосталом, имао најприснији однос – затим Црњанском и Радету Драинцу.

---

<sup>23</sup> Токин у продужетку набраја примере у литератури у којима кинематограф „улази у поезију“. То су: Дерме, П. А. Биро и роман Жила Ромена Доногха-Тонга.

У првом таквом тексту, пре него што почне да пише о „песнику боему“, именује оне песнике који су успели да изразе тежње времена, „да уђу у дух и суштину многобројних проблема према којима смо ми, често тако мали“ (в. 1920г: 2). То су, поред Ујевића, Крлежа, Кордић, Светислав Стефановић, Винавер и можда још који, како каже. Успели су јер су живели дубоко „уронути“ у живот, те су тако осетили основне контрадикције времена. Поред тога, они та сазнања теже да изразе „тачно и универзално“.

Тако се у Ујевићевим песмама наилази на све „разноликости и конфликте данашњег доба“, сматра Токин. „Ујевић осећа Космос, данашњицу, однос, вас, мене, себе“ (Исто). Поред тежњи времена, код њега има „религиозности“ и „славенства“.

У другом тексту Токин више пише о Ујевићевој посве занимљивој личности и животу, али, чини се, све у сврху доказивања једне тезе: „Ради тог живота, Ујевић је занемарио израђивање, удубљавање себе. Ради досетака, непроспаваних ноћи, лумповања, разног шаренила и варки, изгубио се прави Ујевић, велики лиричар, један од ретких, енциклопедијских, да тако кажем, умова“ (1928б: 404). Текст је настао 1928. године, под називом „За спас душе Тина Ујевића“.

Према Милошу Црњанском Токин није био благонаклон, иако је готово свако његово дело пропратио позитивном критиком. Ипак, године 1935. пише како нико можда није тако разочарао као тај „несумњиви таленат“. Црњански би, сада, хтео да буде вођа неке групе „која још не постоји али коју жели да формира, коју гласно али не и јасно назива марксистичком“ (в. 1935: 3). Тако се он, према Токину, „сав предао беспредметним и јаловим нападима који ће шкодити само њему и ником другом, и зарад тих напада потпуно је напустио стваралачки књижевни рад“ (в. Исто).

Након три године, Радегу Драинцу замера, иако не први пут, како је опет објавио неки манифест у коме најављује рат са западом, а у коме је употребио „бар двадесет француских речи“. Сада још иде даље, сматра Токин, јер објављује рат спорту о којем не зна ништа (в. 1938: 2).

Тако је Токин критикама указивао на претходнике модерниста, апсолутно је подржавао своје савременике, нарочито у периоду када су се, делима, залагали за исте идеје, док је, касније, неке од њих осуђивао јер су од истих одустајали.



### 2.1.3.1. Критика дела

Бошко Токин у критикама дела полази од форме, садржаја и идеја, при чему се на прва два критеријума ослања више у делима која нису блиска његовој поезици, док претежно идејно анализира дела у којима проналази оно за шта се и сам залагао. Свакако да такав приступ не утиче на критичареву објективност, па ако су, на пример, идеје ваљане, због неприкладне форме дело је и даље нецеловито.

Тако је књига Ромена Ролана *Empedocle d' Agrigente* „лабаво повезана и опширна“, иако је идејно актуелна (в. 1919: 342). Насупрот томе, дело Анри Бергсона *О души и телу*, *Сентиментална путовања бога Марса* Анте Ковача и француски роман *Наш попа код богаташа*, поред осталог, укусно су опремљена, што доприноси општем критичаревом суду (в. 1920д: 3, 1928в: 480, 1928ж: 315). „Техничка опрема“ је, такође, задовољавајућа у књигама *Малешево и Малешевци* и *Црногорци о себи и животу* (в. 1929в: 4, 1929г: 5).

Према садржају, у Токиновим критикама дело је „досадно“, као што је то *Einstein* од Московског, затим препуно грешака, као што су *Песме о мени* Синише Кордића, *Ћутања о књижевности* Ристе Ратковића и *Флоберова естетика* Љубомира Петровића, или препуно понављања у *Ритмовима* Тодора Манојловића и *Сеобама* Милоша Црњанског (в. 1921д: 11, 1922в: 188, 1928г: 480, 1928д: 158, 1922а: 2, 1929: 5).

Међутим, узимајући у обзир досадашње критеријуме, у теоријском и критичком раду Бошка Токина, идејни аспекти из којих анализира дела нимало не изненађују.

Али, свакако да у неким делима проналази специфичности које нису у директној вези са вредностима у његовој поезици. Тако је *Громобран Свемира* страствен и драматичан, као и биографија о Мирабоу Хенрија де Жувнела (в. 1921б: 441, 1928е: 312).

У биографијама се, како Токин каже, не треба удаљавати од „истине и факата“, што су аутори серије *Biographies romances* остварили, али исто тако се тај критеријум мора испоштовати у било којем жанру, што, на пример, Риста Ратковић у *Ћутањима о књижевности* није урадио, јер је често био „личан“ (в. Исто, 1928г: 480). Нарочито дела историјског садржаја морају бити објективна и тачна, каква није *Нова историја наше књижевности* Драгутина Прохаске (в. 1929б: 5).

Фолклор, на којем Токин није потенцирао у теоријским текстовима, у вези је са динамизмом, на којем дакако јесте, јер се тамо најпре остварује. Сличан став Душана Николајевића истиче у критици његовог дела *Волга, Волга*, према којем се „душа Србије најбоље изражавала кроз народну поезију“ (в. 1928з: 313). Зато су она дела која осликавају националне вредности, у овом случају кроз фолклор, веома значајна. Такве су *Црногорци у причама и анегдотама* Мићуна М. Павићевића и антологија *Српске народне приповетке* приређивача Војислава М. Јовановића (в. 1931в: 277, 1932б: 217). Чак и када је у питању нека друга књижевност, истог је мишљења, што показује у критици књиге бугарског писца Алека Константинова (в. 1932в: 1).

Вредности које јесу у директној вези са његовом поетиком проналази у већем броју дела. Тако динамизам, који је за Токина неопходна вредност, остварен је, међу савременим ауторима, најпре у збирци *Лелек себра* Тина Ујевића. То песништво обухвата све нијансе осећања доба „трансформизма и предсказивања“, а како „преко акције дух улази у стварни живот“, при чему је та акција словенска, и како „тога свега има у 'Лелеку себра'“, песме у тој збирци, према Токину, динамичне су (в. 1920г: 3). Насупрот томе, у збирци *Модри човек* Станка Томашића, нема нити динамике, нити елана који би водили даље, а све због тога што је предмет такав, што се пише о „бескичмењацима“ (в. 1921ђ:

379). Када је реч о *Бурлески о господину Перуну, Богу грома* Растка Петровића може се претпоставити да је, према Токиновом мишљењу, у том делу „млади писац новог нараштаја, бујног, емоционалног, свежег и културног“ остварио динамизам, док Сениша Кордић ипак није, јер је над динамичним принципом превагнула филозофија (в. 1921е: 3, 1922в: 188).

Још један од разлога остварености поменуте Ујевићеве и Расткове књиге јесте откривање сасвим нове истине о човеку, што је један од основних Токинових критеријума према којем анализира уметничка дела. Код првог има „целе скале осећања бољег човека у рђавом времену“, док је други „оживео један свет о коме мало шта и знамо“ (в. 1920г: 3, 1921е: 3). Предмет књиге Ристе Ратковића је такође нов и свеж, због чега је Токин поздравља, али ипак не открива човека (в. 1928г: 480). Исто тако, у збирци песама „једне нове групе“ из 1931. године, има свежине, али „есничких емоција“ само донекле (в. 1931б: 149).

Предмет би, самим тим, требао да буде актуелан, што, на пример, није случај у песама Владислава Петковића Диса које је сакупио Перо Слијепчевић 1920. године. Слутње у тој збирци су, како Токин каже, прошлост, те сматра да се у другим антологијама морају наћи „Нирвана“, „То је онај живот“ и друге песме универзалних тема (в. 1920ђ: 3). У неким књигама чак не тражи литерарне вредности, уколико су присутне нове потребе, као што је то случај са књигама Анрија Барбија *La lucur dans l' abime* и *Чика Андрине песме* (1920е: 3, 1931: 279). Али у неким ипак види вишеструко „приближавање новом смислу“ – књига *Астрал* и *Le Cinq continets* Ивана Гола актуелне су по предмету, форми, по средствима изражавања (в. 1921а: 5, 1923г: 716). Исто тако, чак и неки

реалистички проседеи, интересантни су јер се баве проблемима савременог доба (в. 1932: 214).

Какав год предмет једног дела био, према Токину, треба најпре искрено да се доживи, а онда исто тако искрено да се изнесе. То је, од поменутих песника, успео Дис, Растко Петровић, а *Модри човек* Станка Томашића, иако без елана, искрено говори о „оним многобројним несрећницима“ (в. 1920ђ: 3, 1921ђ: 379). Такође, песме *Лелек себра* Тина Ујевића „нису само реч, звук, фраза, версификација, декор, него права лирска осећајна поезија, дух, крв и месо Ујвића“ (в. 1920г: а). Чак и када је садржај непримамљив, уколико је искрен, вредан је помена, као што је то случај са књигом Сретена Стојановића *Импресје из Русије* (в. 1928ђ: 302).

Према томе која дела је наш критичар сматрао конструктивним, чини се да је тај критеријум веома важан. „Громобран Свемира доказује, да су експерименти које смо чинили – и које чинимо – потребни, ако њима следује конструктивности, и ако таленат нађе себе“ (в. 1921б: 441). Поред Винавера, Тодор Манојловић је у *Ритмовима* „себе, доба, односе, космос“ конструктивно изразио, а *Сеобе* вредне су, између осталог, и због конструктивности коју је Црњански остварио (в. 1922а: 2, 1929: 5).

У погледу остварености синтетизма и интернационалности, Токин нарочито истиче антологију *Le Cinq continets* Ивана Гола.<sup>24</sup> Критеријум за добру антологију јесте најпре, како сматра, синтетичност, јер, уколико она изостаје, антологија „није израз једног

---

<sup>24</sup> Интересантно је како Бошко Токин тумачи експанзију антологија коју примећује, наиме „нервозношћу савремених људи који немају довољно времена да све читају“ (в. 1923г: 716).

поколења, није симфонија извесног времена“ (в. 1923г: 716).<sup>25</sup> Такође, „интернационалну свест песника приређивач је прилично успео да осети и изрази“, за шта сам Гол у предговору каже, а Токин издваја, да је то успео „захваљујући модерним средствима брзине и покретања“ (в. Исто).

У друга два, већ споменута дела, Иван Гол остварује још неке кључне елементе због којих је највише вреднован у критици Бошка Токина. Најпре, идеја „братства“ у *Requiem* и у *Alpen passion*: „И овде се напушта самоћа, јер је јака тежња ка људима и братству“ (1921а: 6). Ту идеју не спроводи само Гол-песник, већ и Гол критичар, али „и једно и друго хоће: индивидуализам јаким и братску уметност (*bruderliche Kunst*)“ (в. Исто). Поред немачког експресионисте, Ромен Ролан, у делу *Clerambault*, изразио је исту идеју: „Пут Romain Rollanda ишао је од индивидуализма колективизму, а сад од колективизма опет индивидуализму, оснаженом братством свих“ (1921ж: 19). У Винаверовом *Громобрану Свемира* пак, како Токин сматра, „има извесне борбе између колективности и индивидуалности“, а то „колебање му даје несигурност у извесним моментима“ (в. 1921б- 442).

Међутим, оно што једино *Die Chapliniade* Ивана Гола садржи, јесу кинематографски елементи. То дело је „епос-драма, биоскопска песма нашег времена“, којим је покренуо „једну нову епоху уметности кинематографске поезије“ (в. 1921а: 8). Зато што је „мало њих увидело нове могућности нове уметности“, зато што је „мало њих

---

<sup>25</sup> Према томе, поред Голове, издваја још Папини-Панкрецијеву антологију под насловом *Poeti d' oggi*, мада није потпуна и репрезентативна, док је најпотпунија *Menschheitsdemmerung* Курта Пинтуса (в. 1923г: 716).

успело директно мислити кинематографско-поетски“, у овом делу има нешто „пророчанско“ (в. Исто).

Поред Головог, хвалио је још Рене Клеров кинематографски начин писања у роману *Адамс*. Писац је, према Токину, избегавао сувишност, био је сликовит, а неговао је симултану композицију и сликовит стил (в. 1926: 5). Што је најважније, идеја и конструкција су филмске. Ипак, коначни суд јесте да је Клеров роман „лепо дело“, јер не репрезентује остале идеје које је Токин сматрао битним.

Због свега овога, Голова дела су, према Токиновом суду, најцеловитија. Сем код Гола, као да је још у збирци *Лелек себра* покушао да пронађе ту вредност, јер је то време када је Ујевићева поезија испуњавала готово све критичареве критеријуме, али ју је ипак ограничио само на предмет певања.

### 2.1.3.2. Критика дела о кинематографији

Бошко Токин је, разуме се, пратио литературу о кинематографији, те је анализирао најважнија дела, која и данас представљају значајне почетке на том пољу. Идеје су биле критеријум на који се најчешће ослањао, иако је скретао пажњу и на друге карактеристике, уколико су биле изразите.

Тако је у књизи Луја Делика *Photogenie* универзалност нешто што истиче, јер је, са уживањем, могу читати и они које „ове уметност посебно не интересира“, а томе доприносе и илустрације најбољих кинематографских глумаца, „које саме по себи говоре шта је то 'photogenie'“ (в. 1920ж: 3).

„Необично интересантном књигом једног необичног интересантног човека“ Токин назива дело Мирендорфа *Haette ich das Kino*, у којој га одушевљава идеја о кинематографу као „средству владања над људима“ (в. 1921з: 13). Као такво средство био би у служби „ширења идеја“, што би омогућила његова интернационалност. „Преко кинематографа људе ће више освојити идеје него преко књиге“, зато што „видљиво више делује“ и зато што би „у тим филмовима играли главне улоге они глумци и глумице који су омиљени публици“ (в. Исто). Тако, заправо, преко „photogenique“ идеје улазе у нас.

Поводом тога, Токин даје један интересантан предлог, који у потпуности репрезентује његов став према књижевности и филму: „Витманове неке песме просто само играти помоћу глумаца и онда би чак оно што изгледа ређање само код њега, кад говори о местима, варошима итд., добило новог смисла и импулсивности“ (1921з: 14).

Том приликом износи још неке идеје, мада не по први пут. На пример, да је будућност кинематографа космичка, да је кинематограф по својој основи динамика и

покрет, те да је помоћу њега могућа „спиритуализација материје и материализовање спиритуализма“, и да зато предвиђа „нову еру уметности“ (в. Исто).

Године 1921. за часопис *Zenit* Токин преводи и коментарише мисли Ричота Кануда о кинематографу, које су изашле под називом *Et soul l'indelini peut exprimer l'intini*.<sup>26</sup> Ова два филмофила слажу се у томе да је кинематограф погодан, у том тренутку, за изражавање мисли јер је симултан као што је почео бити и живот људи, али да је погодан и уопште, јер је „елан душе и емотиван по своме покрету“ као што је природа сваког од нас (в. 1921и: 13). Поред Кануда, према Токину, „са разумевањем и осећајем достојним нове уметности“ пишу још Иван Гол, Мирендорф, Делик и Ели Фор, дакле они који заузимају значајна места у историји кинематографије (в. Исто).

„Погрешка већине оних који пишу о филму је та“, како каже Токин у критици књиге Валтера Блема *Душа филма*, „да споља пишу о новој уметности, да се врло радо упуштају у поређења, и да желе да суде према већ једној постојећој категорији уметности“ (в. 1923д: 1369). У такву „погрешку“ упао је и Валтер Блем. Ипак, сматра да је знатно допринео рађању нове естетике, као и сви они који открију бар један закон и принцип. Као и Токин, Блем сматра да предстоји „откровење човека“ јер су људи пре читања и писања осећали и гледали. Међутим, замера му што даје претерану важност страстима, јер „није добар онај филм који је само за масе“; он не треба да задовољи само инстинкте већ и интелект (в. 1923д: 1370). Истомишљеници су у томе да је „данас режисер главна личност“ јер може „себи да ствара материјал ако хоће“, као и стил, док осуђују „стар

---

<sup>26</sup> У француском часопису *La Revue de l'Époque* публиковано је „100 версега“ Ричота Кануда, односно низ афоризама, мисли, размишљања и идеја које су написане како би се што боље истакла вредност кинематографа, а потом су сакупљене под један назив (в. 1921и: 13).



систем“ који још увек влада (в. Исто). Уз још неке замерке, чини се да је главна та како више предосећа а мање констатује.

Прва реченица испод наслова Токиновог текста „Филозофија филма“, гласи: *Ко би се пре неколико година усудио да напише горње речи?* (1926а: 2). Године 1926, изашла је књига са таквом темом, коју је написао немачки естетичар Рудолф Харм. Наш критичар похваљује озбиљан приступ проблему који филм, најзад, потврђује на пиједесталу уметности, те обилату документацију коју писац, при томе, прилаже. Поред критике, и сам, унеколико, описује филм – „битност је његова акција и динамичност па више него остале уметности практично суделује у њиховом приказивању јер је јаснији, уочљивији“ (в. Исто).

Литература о филму и филмским проблемима узима све већег маха, сматра Токин 1928. године, те га више не задовољава писање о „важности и лепоти“ седме уметности, већ очекује расправе о појединим проблемима (в. 1928и: 152). Зато поздравља француског издавача „Феликса Алкана“ који је покренуо библиотеку *L'art cinematographique*, у оквиру које излазе књиге о фантастичноме у филму, о комици и хумору, људској емоцији, психолошкој вредности слика, о интегралном филму, филмској сензибилности, филму и позоришту, филму и књижевницима (в. Исто).

Након овог приказа, иако је пратио многобројна светска и малобројна домаћа издања о филму, Токин је писао још једном о Рене Клеру. Овог пута не о роману, већ о студији о филму у којој писац дискутује са својим старим размишљањима на тему – тон филма, односа филма и других уметности, о ситуацији о актуелној филмској индустрији (в. 1952: 5). То су била питања којима се Токин бавио и о којима је писао, како се показује, такође са аспекта актуелних светских промишљања.

#### 2.1.4. Критика периодике

Како је књижевност прве половине прошлог века у великој мери публикована на страницама многобројне периодике, у критикама Бошка Токина налазе се анализе домаћих и страних гласила. Најчешћи критеријум тих анализа јесте остваривање модерних, односно традиционалних идеја.

Од стране периодике, писао је о онима које је највише пратио и у којима је објављивао своје текстове. Тако 1921. године пише о новим француским ревијама, о *L'Esprit nouveau* и *Action*, које, том приликом, упоређује по садржају и идејама. Прва ревија, чисто естетско-теоријска, „својом конструктивном вољом издигла се високо изнад осталих“ (в. 1921ј: 15). Модерна је по идејама, стилу и опреми. *Action*, где се штампа поезија и проза, иако више експресионистичка, одмах је иза ње.

Пошто је мађарски експресионизам, према Токину, био близак домаћем, њихов часопис *МА*, који је излазио у Бечу, такође му је био близак. Упоређује га са *Зенитом* по интернационалности и по „стварању нове атмосфере“ (в. 1921к: 12).

Исто тако, 1930. године, упоређује бугарске и домаће часописе, те детаљно наводи готово све наслове, и то не само у Софији већ и у околним, мањим местима. Сматра да *Златорог*, један од најозбиљнијих и најрепрезентативнијих, одговара *Књижевном Гласнику* (в. 1930б: 72). Поред тога, вредна је помена још *Бугарска Мисел*, док су остали – *Хиперион*, *Родна реч*, *Новис*, *Блгарска књига*, фрагментарни или неоригинални.

Домаћој периодици је посветио више текстова, од којих је први о часопису *Нова светлост*, покренутом 1920. године. Мада Токин сматра како су нови часописи

добродошли, овај не одобрава јер је пун клишеа. Од свих аутора чији се текстови налазе у првом броју, пажњу завређује једино Велибор Глигорић, па чак и ако се буни против изама, за шта га, свакако, Токин критикује, те објашњава како су изми продукт времена и динамизма који влада, а не, по Глигорићу, имитација светских трендова (в. 1920з: 3). Било како било, сматра да више о томе не треба ни дискутовати, јер, после уводне Глигорићеве речи, материјал не завређује никакву пажњу (в. Исто.)

Други број *Критике* не приклања се ни традиционалној, ни модерној струји, „шаренолик“ је и „неодлучан“, што се Токину не допада. Ипак, важан је због Кордића, Винавера, Шимића и Кулунџића (в. 1920и: 7).

Највише је наде полагао у часопис *Зенит*, за који је, поводом првог броја, писао да је после *Пламена*, прве ревије новог духа, и *Прогреса*, „најживље и ново у Југославији“ јер је „афирмативан, снажан, пун елана, има једног духа у њему, има тежње која носи, има динамике, има основа и концепције; овде, онде треба више прецизности, па онда има негде хаотичног, али никада нема малокрвности“ (в. 1921в: 1). После шестог броја, променио је мишљење.

У два текста Токин даје опширан и детаљан преглед међуратне периодике, 1928. године, када заправо сумира тадашње духовне и књижевне догађаје. Значајно је и шта том приликом каже о ревијама уопште: „Ревиије и покрети не дају искључиви тон овоме времену, и било би погрешно тврдити слично; али ревије су врло карактеристична појава, и покретање честих ревија говори о нестабилности, о непрекидном тражењу новог...Ревиије говоре о жељи да се стварају групе, покрети, да се извесне идеје афирмирају, да се идеје наметну, а и о томе да многи желе бити вође; и, сасвим природно, настаје извесно комешање, борба, нападима следују контранапади, воде се дискусије, и у почетку се

свагда чини да ће нова група са новом ревијом имати више успеха, али онда – врло често из материјалних разлога – ревија престане, покрет малаксава“ (1928а: 375). Док у првом тек наводи имена ревија, у другом тексту о њима подробно пише (в: 1928ј 1928а). *Прогрес* је био први часопис који је значио „почетак, рушење, пречишћавање ради нових, будућих конструкција“, и ту ревију Токин, чини се, највише цени (в. 1928а: 373). Свим осталима по нешто замера, а према критеријумима остваривања идеја за које се залагао у оквиру изама којима је припадао.

Још једном се огласио о периодици, али поводом божићних, дакле тада актуелних, бројева. Те 1931. године писао је о *Политици, Правди, Југословенском гласнику* и *Времену* (1931г: 90). Детаљно описује сваку, али највише хвали ону у којој су се огласили „негдашњи млади“.

Тако се у Токиновим критикама огледају ревије, што, и на овом пољу, доказује пишчеву доследност у идејама за које се залагао.

### 2.1.5. Критика о књижевно-критичком раду

О Бошку Токину као критичару писали су, у периоду када се дело овог аутора, заправо, открива – од 1985. до 2008. године, аутори који су га, заправо, открили. То су, свакако, Радован Вучковић и Гојко Тешић, а онда Ирина Суботић и Видосава Голубовић, Светлана Слапшак, затим, сасвим изузетно, Светлана Велмар Јанковић.

Ови аутори издвојили су по неки од Токинових текстова, на основу којег су изrekli по неки суд о њему као критичару, док су Гојко Тешић и Светлана Слапшак коментарисали на основу већег броја текстова.

„И криза и болест и све остало“ критика је о којој је писало више њих, од којих је први Владимир Скерлић, секретар *Зенита*, готово одмах по изласку текста 1927. године – што је уједно и једини текст о овом делу Токиновог опуса за време његовог рада – затим Радован Вучковић у тексту „Између традиције и авангарде“ 1996. године, и Суботић и Голубовић у студији о *Зениту* 2008. године.<sup>27</sup> Скерлић је сматрао да је тај текст „последича необавештености“ Бошка Токина, Вучковић је такав став о међуратној књижевности сматрао „интересантним“, док ауторке не износе став, већ чињенице из самог текста.

Како се у тој критици, између осталог, радило о зенитизму и Мицићу, Вучковић је, у својој анализи тог текста, баш то издвојио, а онда је и 2006, у књизи *Војвођанска књижевна авангарда*, написао како је Токин Мицића, али и Ујевића, анализирао „као што

---

<sup>27</sup> Ирина Суботић и Видосава Голубовић сматрају да је Владимир Скерлић одговорио на Токинове критике у тексту „И криза и болест и све остало“ уместо Љубомира Мицића, који је у то време боравио у Паризу (в. 2008: 253).

би то данас историчар урадио“ (в. 2006: 310). Поред ових, Вучковић је похвалио и Токинову критику Синише Кордића (в. 2006: 301).

Ирина Суботић и Видосава Голубовић писале су о Токиновом тексту „Европски песник Иван Гол“, при чему сматрају да се на њега ослања Гиљермо де Торе у књизи *Европске авангардне књижевности*, у одељку о антологији овог немачко-француског писца, јер има доста сличности, а посредничку улогу је могао одиграти париски часопис *L'esprit nouveau*, где је чланак, из *Зенита*, преведен и објављен (в. 2008: 139).

Критике дела Растка Петровића *Откровење* и *Бурлеска о Господину Перуну Богу грома* издвојила је Светлана Велмар Јанковић у библиографији овог песника, коју је, заправо, сачинио Гојко Тешић и, такође, објавио исте године у зборнику о његовом књижевном делу (в. 1989: 85, 1985: 93). Још једном, године 2008, Тешић пише о Токиновим критикама дела Растка Петровића, те овог пута, раскринкавајући надреалисте, тврди како није тачна претпоставка Марка Ристића из 1954. да о тим делима није позитивно писано, пошто су то радили Токин, Црњански и Винавер (в. 2008: 245).

Тешић први издваја и Токинове критике о Станиславу Винаверу и Тодору Манојловићу, још 1985. године, при чему текст о књизи *Громобран Свемира* сматра једним од „најинтересантнијих критичких приказа“ (в. 1985а: 120, 1985б). Текст „Ритмови Тодора Манојловића“ помиње у контексту критика овог дела и 2000. године.

Свакако да у капиталном делу *Српска књижевна авангарда: (1902- 1934): књижевноисторијски контекст* претходно потврђује и, као да закључује, Тешић пише да је за авангардну критику карактеристично „испољавање експлицитне подршке унутар властите групе или унутар истоимене стваралачке струје“ (в. 2009: 53).

Међутим, Светлана Слапшак је анализирала Токина као критичара уопште, иако није навела на који се тачно опус ослањала, при чему је негативно оценила његову књижевну критику. Како каже, „све што се тичало књижевности“, мислећи на критику, „ефемерно је и са авангардним циљем несистематизовано“ (в. 1988: 76).

\*\*\*

У опусу Бошка Токина налази се велики број књижевних критика које је стварао неколико деценија у разним авангардним гласилима. Анализа тих текстова показује доследност критеријума на основу којих су вредновани, док критика о њима показује како су, нарочито поједини, веома важни у историји авангардне књижевности.

У вези са предметом овог рада, битно је истаћи како се, у свакој групи, уочавају исти критеријуми на основу којих је Бошко Токин анализирао правце, писце, дела или часописе, а да они заправо представљају идеје за које се залагао у програмским текстовима. Тако су модерни правци боље оцењени, нарочито експресионизам, писци и њихова дела, као и ревије, такође, али мало ко је успео да, у потпуности, задовољи нашег критичара. Један од ретких, ако не и једини, јесте Иван Гол, због остваривања динамичног и експресионистичког у пуном облику, али ни тиме се не би остварила целовитост да се писац није изразио кроз кинематографску поезију, да није, дакле, на особит начин, спојио књижевност и филм.

## 2.2. Критички рад о филмској уметности

О критици филмске уметности, разуме се, не може се расправљати на онај начин на који се расправља о књижевној критици. Један од разлога је тај што, у време кад је књижевна критика доживљавала модификације по ко зна који пут, у авангарди на пример, кинематографска критика је тек настајала, а такав след прати не само националну, већ и светску кинематографију. Исто тако, научне студије о филмској критици малобројне су, што, овог пута, ипак више прати националну него светску кинематографију.

И поред тога, о томе су писали најзначајнији домаћи филмозолози, као што су Душан Стојановић, Анте Петерлић, Петар Волк, Дејан Косановић, Динко Кос, али, о почецима филмске критике на овим просторима, најстудиозније писао је Ранко Мунитић у књизи *Природа критике*.

Писце који су обележили те почетке, Мунитић једним именом назива „Београдски филмски критичарски круг“, те сматра да њих, односно њихове текстове повезује неколико унутрашњих особина – љубав према филмском феномену, љубав према писању о филму, свестрано познавање филмског корпуса, вештине у разним дисциплинама писања о филму, духовитост и оригиналност, интернационалност назора за филм и уметност (в. 2009: 6).

Према томе, међу њима нарочито издваја једног филмског критичара – Бошка Токина – као што га издвајају и сви остали наведени филмозолози у својим капиталним делима, у којима се, дакле, Токин наводи као први српски филмски критичар, због прве значајније критике у домаћој кинематографији – „Кинематографска кроника. Црвени кеџ“, која је изашла у *Прогресу* 1920. године. Од тада па до педесетих година прошлог века није



престајао да делује на том пољу, што је резултирало многобројним текстовима, од којих су они, писани у оквиру разних рубрика које је покретао, били кратки и информативни, док се неки и данас наводе у филмским студијама као релевантни.

Поред критичких текстова о националним кинематографијама, о уметницима и њиховим делима, у текстовима Бошка Токина о филму уопште, издвајају се и они текстови који доносе информације о новостима и занимљивостима у светској и домаћој кинематографији. Ти текстови имали су за циљ да публику информишу, те да је приволе седмој уметности, јер, као што је познато, често је то могуће само преко оних лаких и занимљивих тема. Такве су у Токиновим кинематографским текстовима биле теме од приватних живота славних уметника, дакле свега онога што се налази у такозваној жутој штампи, до начина рекламирања филмова, те начина приказивања у биоскопским салама, које је, покаткад, Токин у текстовима ове врсте детаљно описивао, побројавао и на све то апеловао. Текстови таквих тема неће бити предмет анализе, али не треба их ни занемарити, јер би се тако занемарио комплетан профил критичара о коме је реч.

### 2.2.1. Критика (интер)националних кинематографија

Поред многобројних текстова у којима критикује општу – домаћу, европску, америчку кинематографију, као и појединачна дела, Бошко Токин писао је теоријске текстове о критици, односно, текстове у којима је образлагао обавезе, права и задатке филмске критике.

Тако већ 1922. године, врло прецизно пише како кинематографију, односно њену уметност као и индустрију, „детерминишу концепција, сиже, глумци и техника“ (в. 1922: 792). Разлика између уметности и индустрије, присутна је, поред теоријских, и у критичким текстовима нашег филмског критичара од самих почетака, при чему је објективно сагледао обе стране, баш онако како треба, јер ако гледаоци могу да се приклоне једној од те две стране, мада ни они не би требали, критичар то уистину не би требао. Међу наведеним детерминантама, у наставку истог текста, ипак се једној од њих даје предност – глумцима.

Критичар, према Токину, пре свега, треба да буде објективан, онакав какав се и сам показао, како се већ приметило. Међутим, могућност за остваривање те особине не приписује само себи: „Ми у томе можемо да предњачимо јер имамо укуса за то као било који други народ а више него остали можемо да будемо непристрасни јер наша кинематографија није развијена, а то су два главна разлога за добру критику“ (1924а: 9). Насупрот „нас“, ставио је Французе, који под утицајем патриотизма чак и своје најлошије филмове оцењује као добре. Као разлог за обавезну непристрасност критике, наводи, заправо, и њен главни задатак – „да руководи гледаоце јер су још необразовани и подлежу реклами“ (в. Исто). Те године је веровао како ће таква критика спречити приказивање

лоших филмова, те да ће се власници београдских биоскопа распитати пре него што било који филм прикажу.

Чак је у једном тексту предлагао да би свака филмска агенција требала да има „естету-стручњака, неку врсту драматурга који би одабирао филмове и који би водио рачуна шта се дешава по светским центрима да би се најбоља светска остварења давала и код нас“ (в. 1923а: 1082). Драматург би још, како пише, „морао да назначи фабрику, трупу, годину производње, главне глумце, како би се спречило ширење имитатора“. Дакле, дао је практично решење за оно што је у другим текстовима поставио као проблем, и то врло оствариво, јер, према његовој беспрекорној упућености, те на основу тога процени: „У Београду има таман толико способних да буду драматурзи колико и агенција, свега четири, пет, и они би заједничким договором одређивали филмски укус, програм, рад и развој“ (Исто). Тако би београдска публика имала изграђен укус, као што има европска и америчка.

Ипак, до 1933. године, а од 1920, домаћу кинематографију, према текстовима Бошка Токина, чини однос према кинематографији као трговини а не уметности, што резултира лошом продукцијом, која производи лоше репертоаре, и коначно, лоше филмове.

О тим питањима објективно и отворено је извештавао, чак и онда када је обелодањивање информација било на штету његовог посла и репутације. Тако су му власници биоскопа често замерали, и укидали повластице какве поседује један од најважнијих филмских критичара, јер је писао како купују филмове које стигну, без икаквог реда, што онда, разуме се, утиче и на укус публике, до којег му је, као филмофилу, итекако стало (в. 1920а: 3, 1920б: 3). Чак и филмови из земаља у којима је

кинематографија била на завидном нивоу, у Београд су стизали они најлошији, јер су их власници биоскопа куповали „не у Паризу где су главна заступништва за Европу, него негде у Бечу или Пешти“ (в. 1922а: 794).

У многобројним текстовима, више од једне деценије, Токин је врло транспарентно писао како је „оно што се даје у Београду најлошији продукт кинематографски“, како „пре свега треба приказивати америчке филмове а не рђаве француске и још горе немачке“, и како, у најбољем случају, „дирекција пронађе неки осредњи филм“ (в. 1920в: 3, 1920г: 3, 1920д: 3). Поред тога, а у вези са тим, указивао је и на друге проблеме. Због тога што се у биоскопима приказују филмови „због јела и пића“, публика, заправо, и посећује биоскопе. Дакле, нико, укључујући јавност и штампу, не схвата кинематографију као уметност (в. 1923а: 1082). Занимљиво је да, у једном тексту, пише како се нови филмови најпре дају у унутрашњости, а онда у Београду, о чему заправо пише због, како каже, публике, да би јој објаснио, јер је најважније да се она „информише и научи“ (в. 1924б: 6). У јединственим приликама, када хвали оно што је приказивано, куди неактуелност тога, јер су, у тим случајевима, филмови стари и по више година (в. 1924в: 4). Исто тако, када позитивно оцењује пораст биоскопа у престоници, сматра да су тек један, или можда два, према ономе што приказују, квалитетна (в. 1933а: 7).

Продукција није била лоша само када је у питању био увоз дела страних кинематографија, него и када је у питању развој домаће кинематографије. Токинова критика упућивала је на то како је наша земља погодна за развијање филмске уметности, што примећују чак и други, али не и „ми“ (в. 1926а: 4). Не само да се нису искоришћавали природни ресурси, него се није ни стварало оно што је неопходно за развитак кинематографије – велики капитал и велике звезде (в. 1926б: 14).

Тако се, и у овом сегменту, истичу критеријуми Токина као критичара, а то су свестраност и информисаност, објективност, актуелност, као и уметнички и дидактички циљеви његовог рада.

У текстовима о европској кинематографији, такође није био благонаклон. Иако су „тежили да изразе идеју и концепцију“, било је свега неколико добрих примера у европској кинематографији уопште (в. 1925а: 4).

Француске филмове понекад је издвајао као „ретке добре“, а такви су „пуни покрета“ (в. 1920е: 3, 1920д: 3). Ипак, они немају „оног основног динамизма и урођено осећање покрета“ (в. 1924г: 4).

Немци, пак, сижеима дају примат, односно, „стало им је да конструишу модерно и солидно“ (в. 1924д: 6). И поред тога, производе тек понеке добре филмове (в. 1922б: 16).

Поред ових, водећих европских кинематографија, Токин је извештавао и о стању у оним мање развијеним, какве су, у првој половини двадесетог века, биле скандинавске, или источно-европске кинематографије.

Америчким кинематографским продукцима, у овим текстовима, како је и за очекивати, давало се највише примата. И поред тога, истицале су се негативне карактеристике. Оне су се најпре односиле на индустријализацију која се одражавала на уметност. Холивуд је врло брзо освојио „стар систем“, што је имало утицаје на све оне елементе који доприносе седмој уметности – „идеје, емоције, душевни или интелектуални доживљај, дубину, снагу израза и ритма“ (в. 1926б: 5). Чак и неколико година пре тога, „стар систем“ је већ учинио америчке филмове „униформне, махиналне који личе помало на фазон одела“ (в. 1922в: 1204). То значи да су сижеи често лоши, па и „пуни неке веселе

романтике“ (в. 1920ж: 3, 1922а: 792, 1922в: 1205, 1924б: 6). Оптимизам се банализује, па и поред новца, идеја и осталог што поседују, немају целину (в. 1925а: 4).

Међутим, америчка кинематографија је, поред таквих остварења, према текстовима Бошка Токина, давала изванредне филмове, које су таквима чинили најпре глумци (в. 1920в: 3, 1920г: 3). „Глумци су дали душу сижеу, стварали су школе, сваки велики глумац има свој жанр, тај жанр је стварао школу а разни глумци, жанрови, школе, давали су живот, покретност, динамичност, омогућивши победу америчког филма“ (1922а: 794). Услед тога, било је и оних америчких филмова, у Токиновој критици оцењених најбољим оценама, пуних покрета и елана (в. 1920д: 3, 1922а: 793, 1922б: 16). Такви су изражавали јединство и стил (1922а: 794).

Према овоме се закључује како се, у првој половини прошлог века, „код нас“ у филм није улагало јер се филм, још тада, сматрао лаком забавом а не уметношћу. Опет, Французи, на пример, улагали су у своју кинематографију али нису имали природно урођен динамизам и покрет, као Американци, који су, према Токину, најбољи представници управо оних особености које су биле најважније за квалитетне кинематографске продукте.

### 2.2.2. Критика филмских праваца и стилова

О појединачним правцима и стиливима Бошко Токин није оставио много текстова, мада тада, дакле у првој половини двадесетог века, о томе и није могло бити много писано. Ипак, писао је о оним специфичностима, у вези са правцима и стиливима, које су у потпуности одговарале његовој поетици.

Године 1952. пише о такозваним експерименталним филмовима, који су, заправо, „филмови без камере“. Ради се о томе да се они „цртају“, те да су синтеза боје и звука, што је „чиста уметност“ (в. 1952а: 5).

У њима је битан сиже филма, баш као што је битан и при стварању експресионистичких филмова. С тим што експресионистички над експерименталним предњаче, јер се њима показује како је „човек центар свих ствари, показује се његова дубина и важност тоталитета емоције“ (в. 1952б: 3).

Ипак, према Токиновим речима, такве тенденције више не постоје, сем можда управо у експерименталним филмовима, те једино још они могу, тих педесетих година прошлог века, као што су експресионистички тридесетих могли, да испуне оне захтеве које је пред „тотално дело“ Токин стављао.

### 2.2.3. Критика филмских уметника

Како је Бошко Токин сматрао, што је у претходном показано, режисери и глумци имали су често и највеће улоге при стварању онаквих филмских дела, каква је сматрао да су најбоља. Стога је неретко посвећивао и целе чланке студијама тих личности.

Када је реч само о глумцима, писао је о Лују Жувеу, јер је „психологичан“, о Хансу Мозеру и његовој комици, Грети Гарбо, која је „само фотогенична а то није довољно за конструктивно остварење“, за разлику од Ните Налди, фаталне жене и глумице (в. 1951а: 7, 1943а: 10, 1938а: 191, 1924ђ: 6). Када је реч о режисерима и глумцима, писао је о Ериху фон Штрохајму (в. 1951б: 7).

Од домаћих кинематографских уметника, текст је посветио једино Славку Воркапићу, који је, још и данас, један од свега неколико уметника са ових простора који су се прославили у Холивуду. Пре него што се тамо отиснуо, био је Токинов пријатељ, због чега у тексту о њему доноси све етапе развоја Воркапићеве личности, што је, према Токину, разлог његовог успеха. Како каже, Воркапић је „морао да води живот у складу са својим идејама“, а веровао је да једино у Америци може да оствари то што хоће, јер се тамо „рађа нови класицизам“ (в. 1928а: 452).

О другим, иностраним режисерима такође је писао са аспекта постизања јединства, целине, иако, у овим случајевима, то постизање односило се на њихова дела, а не на личне животе. Према томе издваја „поједине режисере, Грифита пре свега, па онда де Мила, Рекс Инграма у Америци, Љубича, Буковецког, Ланга у Немачкој, Ганса у Француској, Сјестрема у Шведској и Кертеса у Аустрији, који са својим монументалним



филмовима реализују, компоују значајна дела, симфоније црног и белог, светлости и покрета, снажне и ритмичке визије, оркестрације свих елемената“ (в. 1924е: 6).

О неким од њих писао је и посебно, као на пример о Абелу Гансу, „најбољем француском режисеру“, са којим је био истомошљеник у томе да „једино филм од свих уметности може најбоље да испољи срце човеково“ (в. 1924ж: 19). Исто тако, осећа се „као да пише у његово име“ када пише да „најбоље делује оно што се види, симултаност у филму музике и светлости“ (в. 1924ж: 20).

Ернест Љубич такође је био целовит, јер „у сваком његовом делу ћете наћи идеју, садржај, конструкцију, да о прецизној режији или виртуозном оркестрирању ритмова широких маса и не говоримо“ (в. 1924з: 6). Поред тога, први је „европеизовао амерички филм“ (в. 1938б: 151). Поред Љубича, један од најбољих немачких режисера јесте Џо Мај, такође због „тежње ка целини“ (в. 1924д: 6).

Ипак, амерички режисери су на врху листе оних који, дакле, имају потенцијала да остваре јединство. Један од њих је Сесил де Мил, који је, пре свега, са Грифитом и Томасом Инсом, „пионир модерног филма“ (в. 1924и: 6). Али, његови филмови одударају од осталих америчких филмова „јер је акција у њима смишљенија, мање динамична, али конструктивнија“ (в. Исто). Он је, према Токину, поборник идејних филмова, тежња му је да изрази јединство, да постигне „једну укусну хармонију“ (в. Исто).

Не само као режисер, већ и као филмски уметник уопште, над свим осталим филмским уметницима, у текстовима, али и у животу Бошка Токина, био је Чарли Чаплин. Његове филмове видео је као важне реализације „креативне кинематографске фазе”, његову комику као изразе „вечите истине“, а уметника је сматрао извршним због начина на који је синтетизовао филмске елементе (в. 1920з: 3). То Чаплиново умеће приметио је још

у својим почетним анализама: „Разне елементе скупивши и средивши Шарло је стварао, конструисао“ (1922в: 1205). У каснијим радовима, због те способности, Токин га је називао извршним режисером. Међу свим филмским остварењима, Токин је издвојио Чаплинов *Циркус*, због тога што је ту врсно компоновао сјајну игру, изразе лица, кретње. Због својственог начина на који је низ елемената уклопио, Токин је истакао режисера Чарли Чаплина међу свим осталим.<sup>28</sup>

И у овим текстовима може се приметити упућеност и свестраност Бошка Токина као филмског критичара, и таква врста суда, која је, поред тога што је доследна његовом целокупном делу и раду, у готово свим случајевима, актуелна још и данас.

---

<sup>28</sup> О односу Бошка Токина према Чарлију Чаплину може се прочитати у раду Иване Миљак „Чарли Чаплин у делу Бошка Токина“, у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, књ. 61, св. 2 (2013): 469-485.

#### 2.2.4. Критика појединачних филмских остварења

У оквиру критичких текстова, у којима је анализирао дела седме уметности, нашла се и по нека општа одредница, којом се одређује шта је добар филм.<sup>29</sup> Па сваки такав, поред онога што је Токин о томе изрекао у чисто теоријским текстовима, „искључује фразу, театралност, банално и делује као природа, као чињеница, као живот, и утицај његов је очевидан“ (в. 1923а: 1081). Ипак, како је и до сада било, оно што је писао у критичким текстовима није у потпуности удаљено од тога што је у теоријским текстовима писао. Искључити фразу и театралност значи бити потпуно искрен и оригиналан. Деловати као природа, као чињеница, као живот, значи испољити потпуну унутрашњост човека, чије је онда деловање, односно утицај, хуманистички. А то су, према Бошку Токину, како се већ показало, теоријски приципи за тотално уметничко дело.

Будући да је био свеобухватан критичар, писао је и о оним елементима које је сматрао непотребним, а који су ипак од велике важности у развојним етапама кинематографије. Најдрастичнији такав пример у Токиновим текстовима јесте тон филм, против кога је написао неколико теоријских расправа, а онда их је у критичким текстовима и потврдио. Иако је *Сан летње ноћи*, по њему, најоствареније дело тон филма, и иако и сам режисер каже како не би било могуће такво остварење да није тон филма, Токин је још увек сматрао, 1936. године, да „тон филм само штети позоришту и да никад неће моћи да достигне то што једна представа може“ (в. 1936: 12).

---

<sup>29</sup> Овде ће се анализирати репрезентативни такви текстови. У библиографији се, пак, могу пронаћи подаци о свим текстовима.

Опет, према теоријским, а и другим критичким текстовима, један од критеријума по којима је судио појединачна филмска остварења, очекивано, јесу и глумци. Па су тако, у неким филмовима, они подједнако допринели колико и режисер на пример, или су пак сами носиоци целог дела, и то, само у неким, због фотоженика који су поседовали, односно због тога што су „фотографски и психолошки лепи“ (в. 1921: 3, 1920а: 2, 1920б: 3).

Поред тога, и сиже је, разуме се, битан. Стога је, у критикама, често износио садржаје који су завређивали. Заправо, године 1924, у рубрици „Филмска недеља“, у листу *Београдске новости*, која је била једна од многих Токинових филмских рубрика, редовно је писао такозване кратке критике, чија је улога превасходно преношење информација, у којима би онда критиковао на основу изнесеног садржаја. И пре тога је понекад, готово још од самих почетака писања, дакле још од објављивања у *Прогресу*, износио само садржај, не образлажући га нарочито, док је негде коментарисао како је, на пример, филм по садржају наиван, као што је у критици о домаћем филму *Трагедија српске деце* (в. 1920в: 3, 1921а: 32). Ипак, домаћи филмови могу имати и оригиналан и духовит сиже, као што је случај са филмом *Дорћолска посла* (в. 1944а: 5). Међутим, у случају са филмовима који су носиоци његових идеја, какав је, на пример, Кертесов *Млади Медардо*, био је покаткад прецизнији: „Млади Медардо симболизирани је тип младих егзалтираних људи, који у бурним временима желе нешто да ураде. То су компликовани људи, меланхолични и борбени, страсни и потучени, пуни идеала, жељни акције и често осуђени на ћутање и неактивност“ (1924а: 6). Али некад и сажетији и суштаственији: „Човек је мера свих ствари и треба да служи народу, а не цару“ (1944б: 11).

Како је покрет један од суштинских елемената седме уметности, како је Токин писао у теоријским текстовима, она дела која га не изражавају, према нашем критичару, нису вредна. Тако за филм *Монте Христ* пише како „комад нема смисла за покрет, јер да је имао, филм би могао бити одличан“ (в. 1920г: 3). С друге стране, у неким филмовима све је у покрету, и то „уме да нас покреће, одушеви“ (в. 1920д: 3).

Суштински елементи, не сваког дела седме уметности, већ, према Токину, само оног које је тотално, јесу, заправо, експресионистички елементи. Такав је, на пример, Љубичев *Сумурум*, затим *Доктор Калигари*, јер је „његова дубина и уметност захватила целу публику“, а то је неминовно дејство тоталног дела (1920ђ: 3, 1921б: 15). „Продрли су“ још и Фриц Ланг у филму *Уморна смрт*, Грифит у *Улици снова*, Ганс у *Точку*, Лербије у *Дон Жуану* и *Фаусту*; продрли су конструкцијом, синтезом, стилизацијом (в. 1923: 19). Замера им једино одвише апстрактног јер филм већ „у својој суштини има нешто апстрактног“ (в. Исто).

Дакле, ради се о стилу, али који сам по себи није довољан. Јер ако други елементи изостају, изостаје и „јача унутрашња повезаност, каузалност која би још сугестивније утицала“, а без које су ефекти филма више спољни (в. 1924б: 4).

Такође, елеменат који у експресионистичком, а онда и у тоталном делу не сме да изостане јесте хуманистички смисао, као што изражава *Секвоја* (в. 1936: 18).

Међутим, најостваренији су елементи у филмовима, поред Чарлија Чаплина, у филмовима Фрица Ланга, још увек познатог немачког експресионисте, који је *Нибелунзима* створио „први сасвим и у свему уметнички филм, монументално дело“, а онда је то исто поновио и у *Шпијунима* (в. 1925: 3, 1928: 142).

И у овим текстовима, не само да сазнајемо која су то појединачна кинематографска остварења која су за нашег филмског критичара била вредна, него сазнајемо и то да је све оно што је теоријским текстовима о филму пропагирао, заправо применио у критичким текстовима, те на основу тога процењивао вредност дела седме уметности.

\*\*\*

Значај критичких текстова Бошка Токина о филмској уметности примећује се не само у контексту историје кинематографске критике уопште, него и у контексту пищевог целокупног рада.

Токин је, дакле, не само књижевна дела, већ и дела седме уметности вредновао према начелима које је поставио у теоријским радовима. Међутим, с обзиром на то да је у теоријским текстовима сматрао како се вредности за које се залагао у кинематографији остварују *a priori*, очекивало би се да су у барем неким остварењима седме уметности она у потпуности остварена, односно, да су барем нека кинематографска дела „тотална“. Она то, како показују његови критички текстови, ипак, нису.

\*\*\*

Као књижевни и филмски критичар, Бошко Токин спада, како је показано, у ред најзначајнијих авангардиста на пољу обе уметности.

У том реду његова специфичност огледа се у томе што је подједнако критички деловао у књижевној и у кинематографској уметности. Након анализе тог деловања

закључује се да је Токин од дела обе уметности захтевао остваривање оних елемената које је изнео у теоријским текстовима као елементе на којима уметничко, књижевно и кинематографско, дело мора бити грађено.

Значајно је што анализа овог дела његовог стваралаштва, дакле критика, показује како дела седме уметности, према Токину, не остварују те елементе у потпуности, иако су, према природи седме уметности, у могућности чак и пре него књижевна. С друге стране, нека књижевна дела су врло близу остваривања „тоталног“ уметничког дела, каква су најпре дела оних писаца који су, у своја књижевна дела, интерполирали кинематографске елементе.

### 3. ПРОЗНИ И ПОЕТСКИ РАД

Када је реч о књижевном раду у авангардном периоду, често се, пре свега, „наглашава тенденција нарушавања жанровске аутономности и чистоте – до које се у доба реалистичке књижевности, сматра се, држало“ (в. Јовић 1994: 5). То онда значи да је авангарду обележила не само експанзија различитих жанрова, него да су се ти жанрови међусобно преплитали.

Уметнички опус Бошка Токина такође је обележен различитим жанровима, као и њиховим преплитањем. У оквиру сваког од њих, дакле у оквиру есеја, путописа и дијалога, репортажа, песама, сценарија, прича и романа, расправљаће се о карактеристикама тих жанрова у доба авангарде, затим ће се исте показати на Токиновим примерима, а онда ће се одредити њихове специфичности.

Најважнија специфичност и у овом делу опуса нашег писца, јесте, не само жанровско преплитање, већ, разуме се, преплитање књижевности и филма.

Питање о вези између књижевности и кинематографије, као и *vice versa*, постављено је, према неким студијама, још, готово, од почетака седме уметности, односно од појаве прве екранизације филма *Фауст и Маргарита* Жоржа Мелијеса 1897. године (в. Буренина-Петрова). Данас, када је – због утицаја ове две уметности једне на другу – одгонетање о тој вези потребније него икада, питања се само усложњавају.

На самом почетку расправе о тој комплексној вези, важној како за уметност уопште, тако, нарочито, за књижевност 20, па и 21. века, потребно је, разуме се, осврнути се на оне, најважније, који су се том везом бавили. У томе се, најпре, мора направити разлика, какву је направио један од најзначајнијих теоретичара у области



кинематографског језика, Кристијан Мез, између „оних који проучавају филм и оних који проучавају језик кинематографски“ (в. 1975: 30).

Они који проучавају филм, у додиру са књижевношћу, баве се, најчешће, питањима екранизације, односно адаптације, и то не само књижевног дела у филмско, како је било на почетку ових истраживања, већ и адаптације филмског дела у књижевно, каквих има данас. Тим питањима овде се неће посветити пажња.

Они који проучавају филмски, односно кинематографски језик, баве се језиком те уметности, али не и књижевне, те драгоцене одговори које семиологичари Мез, Ролан Барт, Умберто Еко и други дају, важни су само за неки део ове расправе. О тим аспектима и ауторима који се њима баве, на овим просторима писао је, један од најзначајнијих домаћих филмолога, Душан Стојановић у књизи *Филм као превазилажење језика*.

Кинематографски језик са аспеката књижевног дела, јесте аспект са којег се полази у овом делу, а о томе, и када се писало, уопштавало се, па се до прецизних одговора још увек није дошло. Ипак, о томе су одређеније писали Хрвоје Турковић и Бранко Белан, а нарочито Анте Петерлић, који, између осталог, врло јасно одређује, очигледне али незаобилазне, разлике ове две уметности (в. 1974; 1968; 1968).

Према Петерлићу, „разлике су у 'основним материјалима', књижевност је умјетност речи а филм умјетност призора из стварности, а одатле произилазе све остале разлике“ (в. 1968: 238). Онда, ако се разликују основни материјали, „морају се нужно разликовати и технике и облици и читаве структуре, колико год у првом тренутку дјеловали као слични или истовјетни“ (в. Исто).

Пошто је тако, поставља се питање – на који начин треба посматрати „технике и облике и читаве структуре“ једне, кинематографске, уметности унутар друге, књижевне, уметности.

„Технике, облици и структуре“ кинематографске уметности овде се посматрају унутар књижевног дела на тај начин што се посматрају, заправо, њихови еквиваленти. Односно, посматрају се они елементи „који имају једнако дејство“, „који имају исто значење“ у кинематографском делу.

### 3.1. Есеји

Студије о есеју, нарочито о авангардном, малобројне су, чак и у интернационалном контексту – познате су оне Вирџиније Вулф, Лукача, Адорна, као и Сретена Марића. Разлог је, како се у литератури сматра, „неодређена“ и „неухватљива“ природа тог жанра (в. Раичевић 2005: 5). Ипак, у приликама, као што је ова, у којима изучавање есеја није примаран циљ, одредница из *Речника књижевних термина* (1985) тачно одређује критеријуме по којима се есеј, у овом раду, издваја од других, мање или више сличних, жанрова. Према томе, то је краћи прозни напис у коме се излажу лични утисци и погледи на неко питање живота, морала, науке или уметности, при чему се позива на властито или општељудско искуство, настојећи да се реторичким или поетским средствима приближе читаоцу (в. 1985: 186). „Правим есејистима“, на истом месту, називају се, пре свих, А. Г. Матош и И. Секулић, а уз њих „могу се истаћи“ С. Винавер, Т. Ујевић, М. Крлежа (в. Исто: 188).

Тиме се указује како су писци управо из периода авангарде знатно допринели есеју као жанру, а познато је да се 19. и 20. век у литератури наводе као векови у којима је овај жанр итекако значајан. И поред тога, данас изостаје студија у којој се изучава, ако није одвише рећи – авангардни есеј. Ипак, овде се морају споменути *Есеји Милоша Црњанског* Горане Раичевић, као и есеји, најпре, Станислава Винавера, онда и Радета Драинца и Драгише Васића, које је приредио Гојко Тешић.

Према свему томе закључује се како, за разлику од, на пример, поезије и прозе, есеј у периоду авангарде није претрпео велике промене. Стога се „авангардни есеј“ одређује, као такав, најпре према хронолошком критеријуму, али и, сасвим сигурно, према

тематском. Међутим, то не значи да су тематски оквири *differentia specifica* есеја у односу на остале жанрове – авангардни писци, у есејима, писали су, дакле, о ономе што их је окупирано уопште, односно о ономе о чему су писали и у другим жанровима.

Тако је Бошко Токин писао о општим карактеристикама савременог доба, али и о појединостима, те о концепту „генија“ и, разуме се, о филму.

У есејистичком тексту под називом „У атмосфери чудеса“, писац наводи „miracles“ на свим пољима, у то доба „рушења и стварања“ – летење, живе слике, окултни феномени, четврта димензија у извесним филозофским теоријама, деловање радијума, „изми“ и уметност Кандинског, Ајнштајнова теорија, Ниче, политичке и социјалне консеквенце свега тога (в. 1921а: 2- 3). При томе објективно износи чињенице у вези са сваким од наведених феномена, више се задржавајући код оних којима је, исто тако, више наклоњен.

Ипак, властита уверења извиру, премда, у овом тексту, тек по негде. Тако, Токин сматра да „уметност иде пре свега“, па да се теорија релативитета, чији су резултати видни у свим сегментима, „у нашим животима уопште“, најпре појавила у уметности – „уметност је изразила динамику и музику космоса“ (в. 1921а: 3). А у вези са Бергсоновом теоријом о садашњости, према којој, заправо, садашњости нема, Токин сматра да је њено фиксирање, ипак, могуће помоћу кинематографије.

Како су промене у авангардној уметности, као што је познато, консеквентне променама у науци, тако их Токин и поставља, стављајући уметност, на челу са кинематографијом, унеколико, испред науке.

Задатак који, на крају овог есеја, писац поставља себи и осталим авангардистима, јесте да описану атмосферу чудеса „осете и изразе“, да „певају и кличу“, а „путеви којима

ће ићи, настаће сами“ (в. Исто). Како је Токин, али и остали из генерације „младих“, веровао, овде истиче – „ми припремамо велику будућност“ (в. Исто). Исто тако, мислио је да, нарочито под окриљем зенитизма под којим је овај текст написан – „онај и онај народ, земља, који буде схватио данашњу атмосферу, њену квинтесенцију, који буде видео узајамне везе, које ће за њега постати елеменат за једну нову науку руковођења са људима, тај ће постати господар света и његов спасиоц“ (в. Исто).

Есејистичке је природе и „Еуритмија“ – иако је већ у поднаслову жанровски одређена као трагикомедија, односно као њен увод – где писац, такође, мисли о савременом добу, премда на другачији начин него што је то радио у претходном тексту. (Жанровско комешање, овде на очиглед присутно, у потпуности је авангардно, као и пишчева посвета текста Растку Петровићу.)

Зенитистички став који се у „Атмосфери чедеса“ промаља, овде је, готово, основни мотив, са (не)знатном изменом – овде је антизенитистички. Наиме, издат је у загребачкој *Критици*, у броју 11-12 у којем се огласила група авангардиста, иступника из мицићевског часописа, о којој је било речи у оквиру програмског зенитистичког дела. Како је, жанровски, овај текст усмерен према драмском, сукоб је неминован, па је овде основни управо тај, између Токина, Винавера, Растка и других на једној страни, и Мицића на другој.<sup>30</sup> „Еуритмија“ је тако, више него претходни текст, субјективна и, уз то, поетизована.

---

<sup>30</sup> То се експлицитно показује у следећем: „Презиремо оне који би хтели да 'прави' живот појединих постане прави живот свих“, као и у наредном: „Пронађена формула проглашава се правом формулом, формулом за вечност. То је фасада. Само то. Ја знам, јер ја сам покушао да живим, једном, тим животом. Личили смо понекад на кипове. То је било смешно...“ (1921б: 414).

Сукоб између две групе, заправо је познати сукоб између 'стarih' и 'нових', између „изолованих групица којима је више до прошлости него до данашњости“ и оних који су „носиоци и изрази“ времена, „заједно са духом и тежњама и са жељом да проширују хоризонте, који заједно са законом корачања газе и остављају за собом све што је несавремено“ (в. 1921б: 414).

Данашњица, коју такви стварају – „можда је пијана, можда луда, можда и збуњена услед вртоглавих проналазака, можда само јури некуд. Можда, али једно је сигурно, иде, покреће се. Све је у покрету. Руши, гази, коси, оставља, гради, пење се. Доба је у знаку покрета, пламена, прелажења. Равнотеже нема још. Пролазимо кроз неки пургаторијум кроз који иду и из кога могу да излазе само енергије“ (Исто).

Исте године, још у једном тексту, такође есејистичком, савременост одређује појмовима – Колорада, Океана, кафана, Чарлија Чаплина, експреса, кокота, да би године 1924, уплив свега тога, и сличног, у београдску свакодневицу, описао у тексту „Американизација“, али са другачијим ставом према свему томе, него што је имао у зенитној години југословенске авангарде. Тако Токин, обраћајући се госпођама, госпођицама и господи, „браћи београдским ноћним луталицама и дневним луталицама који троше себе тражећи смисао свему ономе што се дешава у Београду“, међу које убраја и себе, почиње: „Јер и ако се опијамо често од саме помисли на то да смо још живи у овој џунгли, јер и ако нас носи бујица, и ако свакодневно бивамо инстинктом искуснији, и ако за све нисмо криви, право је да размишљамо и проговоримо по коју паметну реч“ (1924а: 11). Ту, на самом почетку, писац користи сасвим лични тон, као и неке форме „узвишеног стила“, пригодног за, на пример, беседе, па тако, опет, жанровски, на известан начин, експериментише. И не само то. Такав стил писца чини дистанцираним од времена о којем

пише, чини га пре „хронологом“ него учесником, какав се приказао, и какав је заиста био, у претходним текстовима.

Међутим, и даље сматра да су они, као генерација, дужни да „конструишу“, а на путу за то им стоје „дневна уживања“. Народ, односно „расу“ како каже, сматра несумњиво интелигентном, али површном, слабог карактера, „емоционално не много дубоком, доста неспособном за грандиозна осећања“, којој „мозак и сексус више раде него срце“ (в. Исто).

Време је такво да „сваки дан доноси нешто ново што анулира јучерашње, научено“, те „оно што данас научимо сутра нам није потребно“. Зато је београдски живот „грозан ако се хоће, поучан, борбен, кинематографски симултан у сваком случају, и фотоженик“.

Токин, и овим текстом, потврђује своја непогрешива запажања, заснована на интуитивном сазнању, која су, и овај пут, актуелна. Данашње околности, очигледно, продукт су ондашњих, што намеће још већу одговорност за проучавање овог периода, и овог писца.

Исто доказује есеј „Трагедија великана“, из 1928. године, у којем је писац у потпуности дистанциран, али још увек личан. Данашњица, односно тадашњица, према том Токиновом есеју, постала је хаотична, „можда интересантнија од живота ранијих генерација али и површнија“. С тим у вези, „данашњи човек (бизнисмен, политичар, радник, војник, интелектуалац, па и хохштаплер) иако ужива, иако мисли да је моћан или срећан, осећа да му нешто недостаје, да нема душе, да још нешто треба...Сит и засићен, он је ипак гладан и жедан. Чегга? Не зна!“ (в. 1928а: 196). Трагедију, не само великана, 20, али и 21. века, чини се, још потврђује следеће: „Сва та маса која ужива и која се грчи у исто

време, толико поносна на своју технику и усавршени комфор, која мисли да је човек скоро свемогућ, не може себи да помогне, да се уздигне онамо камо би хтела и желела“ (Исто).

Тиме резигниран, писац се, исте године, пита како ће се звати данашње доба, у истоименом тексту. Пошто су се о томе питали и многи инострани аутори, наводи њихове предлоге – дилетатизам, инфлација, глобализам, машинизам, мондијализам, конфузионизам и тако даље. О имену за тај период, у науци, расправљало се још много година потом, а како ни једно, ипак, није искоришћено, можда би се за ово, савремено доба, могло употребити.

Овако сагледни текстови Бошка Токина значајан су преглед ондашњег времена, колико и пишчева критика „И криза и болест и све остало“, из 1927. године, за коју Гојко Тешић каже да је прва која се тиме бави, од свих оних потоњих које су написали други значајни авангардисти. Тако су ови текстови од велике важности, како за проучавање дела самог писца, тако и за проучавање најбурнијег књижевног периода.

Поред времена као општег феномена, који су, дакле, обрађивали и други авангардни писци, али и Токин у другим жанровима, нашег писца, у есејима, окупирали су и други проблеми.

Проблем „генија“ у складу је са периодом у којем је о томе расправљао, због, разуме се, филозофа на чијим је поставкама авангарда израсла. Тако Токин, у есеју „Сунце и геније. Човек- Сунце“, каже: „Генијални човек – или надчовек – јесте онај који је свестан свог сунчаног порекла: Сунца“ (в. 1921в: 2).<sup>31</sup> Међутим, у даљем тексту, генија и надгенија, ипак разликује. Не објашњавајући критеријуме, наводи, најпре, надгеније:

---

<sup>31</sup> Према пишком пост скриптуму након овог текста, есеј је фрагмент „Генеалогije аристократизма и Зенита“, за шта је прва скица написана на француском, 1918. у Монте Карлу (в. 1921в: 3).



Заратустра први, Прометеј, Луцифер и Заратустра – Ниче, а затим геније: Орфеј, Леонардо, Микеланђело, Гете, Бетовен, Витман и разни изумитељи.

По чему су они, заправо, блиски са Сунцем? По томе што су „центар и почетак свега“, што „дају живот целом свету“, „никад не изумиру“, имају „динамику, енергетику, жар, плам, моћ еманације и животодања.“

Утицаји индијске филозофије очите су у ставовима, према којима „Сунце и геније једнако сјају, свима – индиферентно“, али и у оном, можда радикалнијем, према којем у сваком човеку има предиспозиција да постане Сунце. Ипак, предиспозиције се губе услед „ратних психичких, физичких, климатских, историјских и других непознатих разлога који дегенеришу“. У такозваној *new age* науци, која се великим делом темељи на источњачким филозофијама, уткана су управо оваква размишљања. Ово није једино место где је видна оваква паралела, када је реч о целокупном делу Бошка Токина, а, свакако, и када је реч о другим авангардистима и авангардним начелима уопште.

Однос генија према онима који то нису, такође окупира нашег писца. Нарочито због тога што, чак и они који живе „у близини генија“, „не апсорбују“, јер се „деформирају у даљем међусобном контакту са другима“ (в. 1921в: 2). Често је, како Токин сматра, потребно да се геније удаљи, можда чак и да нестане на физичком нивоу, да би, путем астралног, остали „могли прихватити нешто од супстанције“ (в. Исто).

Године 1928, у већ поменутом есеју „Трагедија великана“, Токин, резигниран и над овим проблемом, пита се, да ли међу њима уопште има генија. И ако их има, одговара, трагични су, јер су „разапети“, јер – „они су на раскрсници схватања која намеће друштво и концепција које диктирају њихово 'ја'“ (в. 1928а: 197). Даље расправљајући о томе, дакле о односу генија и „масе“, пише како би, по њему, тај однос требао да функционише, и то

са космичког становишта, иако је, хронолошки, далеко од исто таквог експресионизма: „У космичком поретку нигде нема да се некакве звезде умешају у покрете сунаца, нити има игде да звезде које добијају светлост, живот и све од сунца, центра, утичу на рад и ток тога центра“ (1928а: 196).

Најзад, генија поистовећује са уметником: „Уметнички живот видљиви је израз оног божанства који је у њему. То је стил, то је оличена виша хармонија“ (1921а: 197).

Пишчева наклоњеност технологији, и овде је, унеколико, видљива. Иако је, сматра Токин, илузорно веровати да се геније може приближити људству, можда је то, ипак, могуће помоћу технике. А вечити проблеми генија, актуелни све док они постоје (Токин предвиђа могућност настанка доба када генији неће више бити потребни. Такво предвиђање истовремено говори о ондашњем и садашњем времену.) јесу однос према жени и однос према андроиду (Андроид се, дакако, не схвата као оперативни систем који, данас, већина, свакодневно употребљава, већ као човек-робот. Питање је има ли разлике између њих.)

У наредном се крије коначан суд о прошлом и садашњем, о времену и технологији, о уметнику и генију: „Геније изражава себе и кроз себе, помоћу себе, све то, дакле и друге људе. Живи животом и оном унутрашњом потребом којом је живео геније пре 100, 1000 или више година. И ако се вози аеропланом, и ако пуши цигарете, и ако посећује плаже, он је исто што и Микеланђело који се није купао, или Платон који је имао академију, или Ниче који је шетао сам по брдима“ (Исто).

Према досадашњим есејима, поставља се питање, између осталих, да ли је Токин генерацију којој је припадао сматрао „генијалном“? Јер задаци које је пред њих, односно пред себе, постављао, готово су исти задаци које генији, према њему, имају. А вера у њих,

односно у себе, као у прекретнике, преобразитеље, позната је и показана овим и другим примерима. Ако је тако, а чини се да јесте, колико су такви мишљење и вера потрајали? Не задуго. У години 1921, и настали су и угасили се. Тако је Токинова страст, у контексту и овог проблема, обрнуто градивна.

Есеј „Комета Понс-Винек (Pons-Winnecke), земља и зенит“ нема везе са досадашњим темама, али само наизглед. Суштинских ипак има, а исказ – „Већина људи не дозвољава да може бити стварања новог, да га може бити ван Земље, а још мање то да ми будемо жртва у томе стварању“ – између осталих, то и доказује (1921г: 9). У контексту раскола, који је испунио многе странице периодика двадесетих година, већина, на коју писац алудира у претходном исказу, заправо су „стари“, они који су у том расколу стајали насупрот „младих“, односно авангардиста. Упркос тој већини, „ново“ је створено. А стварање „ван Земље“, уз „жртву“, у вези је са пишчевим схватањем стварања као уметничког чина, али и стварања уопште – оно је, дакле стварање, у извесном смислу, ван ствараоца, и што је више „ван“, и што је жртва већа, оно је суштаственије.

Исто тако, питање које писац поставља – Може ли зар један пургар дозволити помисао да ће он пропасти због неког 'интерпланетарног анархисте'? – сада већ јасно указује на кога се односе дати називи.

Тако су Токинове идеје о времену, о стварању (па тако и, индиректно, о генију и, насупрот њему, о маси), о различитим књижевним струјама, уткане у есеј о комети која је, према прогнозама разних астронома, могла да уништи Земљу 26. јуна те 1921. године. Због тога што је реч о стварном догађају, овај есеј је у додиру са репортажом, а због тога што је реч о комети, примећује се како космичко-филозофски аспект писца окупира и у овом жанру. (Исти аспект близак је и другим значајним авангардистима.) Квазинауке, које

расправљају о овим и сличним питањима, популарисане су у авангардном периоду, дакле у периоду промена и преврата, који је, судећи, опет, према савременом добу, за такве науке плодно тло.

Како је, привидно, примарно питање овог есеја – да ли би било добро да свет пропадне, остаје још да се одговори: „Не желимо да свет пропадне. Не зато што мислимо да је он најбољи, како је то Лајбниц мислио, нити зато што би га нарочито ценили, него једино зато што мислимо да је он још увек материјал за градњу, јер мислимо да се још може покушати“ (1921г: 10). Овим се, још једном, указује на оптимизам Бошка Токина, који је том јачином исијавао једино године у којој је овај текст настао, а који је био усмерен на сопствене подухвате, и на подухвате осталих авангардних уметника.

Пре него што се укаже на есејистичке приказе пишчеве највеће пасије, дакле филма, мора се поменути текст, такође есејистички, о још једној Токиновој пасији, о спорту.<sup>32</sup> То, дакако, није некакав пренос или слично (мада би многи признати уметници сматрали да је овде, где се расправља о уметности, место где се и на такав начин може расправљати о спорту), већ есеј о филозофији спорта. „Манифестацију животне радости и енергије“ човек осети, сем у уметности (а према писцу, од свих, најпре у седмој, у филму) још и у спорту. „Морал је спорта сачињен од снаге, духа, узимајући ствари онакве какве су, то је дакле победа интелигенције – или би тако морало бити – то је осећање мере, хиерархије, аристократског карактера дисциплине“ (1926: 72). Спортиста је, онда, уметник, то јест онај који „све учини јасним, који проблем сведе на израз“.

---

<sup>32</sup> Текстови Бошка Токина о фудбалу, а према увидима професора и ментора при изради ове дисертације, Гојка Тешића, и о коњским тркама, многобројни су, с тим што су, из рада, свакако изостављени.

Иста ствар је, унеколико, са филмом – „његова је моћ у изражавању идеја и осећања“, сматра Токин у есеју у којем се бави филозофијом, овог пута, филма, односно „филмозофијом“ или „филмологијом“, како предлаже назив за науку о филму.

До сада се, из пишчевих текстова, много тога сазнало о филму, а из наредних, есејистичких, сазнаје се, понајвише, о рецепијентима филма, то јест о прихваћености филма код нас и у свету. Чим постоји потреба да се конституише наука, „естетика, етика и филозофија филма“, те 1924. године, седма уметност је, најзад, изашла из примарног стадијума – филм се више не посматра као средство за забаву, већ као уметност.

Оно што је у овом тексту другачије од досадашњих, поред осталог, јесте то што прихваћеност филма међу људима, писац илуструје занимљивим причама из живота других.<sup>33</sup> Тако се репортажа опет меша „у посао“ есеја, који је, због тога, још више авангардни.

Исто тако, у причу, овог пута, не из личног, већ из јавног живота, инкорпорирана је Токинова, а експресионистичка, идеја о свеопштем братству. Односно, ту идеју, за коју се залагао и у програмским текстовима о књижевности, филм остварује интернационалношћу. Пишући о томе како је један енглески научник устао против филма јер, по њему, руши ауторитет Белаца над Црнцима, Токин каже како ће пре бити да филм руши империјализам Белих, „јер виде из филма да су Бели исто онако људи као Црни“.<sup>34</sup> Тако филм руши предрасуде и „уништава вештачке разлике између људи“, те ствара

---

<sup>33</sup> На пример, Токин преноси како се једна Американка вратила са студија по Африци и Аустралији, те како је констатовала да и најзаосталија племена воле филм. „Он им је не само приступачан него утиче на њих и под утицајем филма они мењају идеје“ (1924б: 41).

<sup>34</sup> О Токиновој вези са политиком у овом раду није било места, будући да није утицала на његово дело у мери у којој јесте код неких других авангардиста.

братство, „уколико већ братства између људи може да буде“; „уколико је то могуће, филм ће остварити утопију мира и братства“.

Као неприкосновени борац за филм, Токин и овде понавља колико је битно у Београду приказати онај квалитет који се приказује у свету, те да у том систему „треба разумевања и уметности, а не само тежње да се са рђавим филмовима зарађује новац“.

Шта је он на том пољу урадио, пише, есејистички, у два наредна текста. Заправо, ови есеји су извесна рекапитулација, објективна најпре због тога што су настали услед подугачке временске дистанце. Те 1943. године, под називом „Борило се, али се није уморило“, Токин сведочи о сопственом пропагирању седме уметности, још од времена када је већина, пред тим, измицала. Како и сам каже, његов приступ био је систематски и документован, онакав какав је, у својим текстовима, захтевао и од других синеаста. Остајући веран таквом начину доказивања, у овом есеју доноси исечке оних новинских чланака – чиме аутоцитатност постаје још једна особеност авангардног есеја – у којима је указивао на предности светске, а на мане домаће кинематографије, у циљу угледања, те побољшања.

Поред (без)бројних чланака, основао је, као што је познато, први београдски Клуб Филмофила, а према сценарију Бране Ћосића, који је у том Клубу изабран на расписаном конкурс, заједно са Драганом Алексићем, режирао је филм *Буди бог с нама! или Качаци у Топчидеру*, о чему пише у истоименом тексту. Иако текст из 1943. завршава мишљу: „Упркос свему, остајем оптимист. Верујем да ћемо, најзад, остварити тај толико очекивани српски филм“, према садашњим околностима у кинематографији, данас би се, вероватно, уместо те, нашла мисао из другог једног текста, из 1938. године, која гласи: „С мртве тачке нисмо кренули“.

Као што се, у одредници с почетка, каже, есеј стално лебди између три разне области, то јест између књижевности, новинарства и науке, приближавајући се каткад репортажи, каткад цртици, и још неким другим жанровима (в. 1985). Управо се таква природа текста препознаје у есејистици Бошка Токина. Жанровска хетерогеност, као што је речено и као што ће се у даљем показати, апсолутно је авангардна, онолико колико су и теме о којима се, унутар ових текстова, расправљало. Дакле, новине у свим пољима, на почетку прошлог века, као и егзистенцијални проблеми, те проблеми бивствовања, узурпирале су нашег писца, а нарочито проблеми на књижевном пољу (сукоб генерација, проблем стваралаштва и генија) и на пољу кинематографије.

Есеји Бошка Токина могу се груписати према категорији личног насупрот објективног казивања, при чему је, разуме се, временска дистанца одиграла своју улогу. Упркос томе, енергија и воља када је филм у питању, ни у овом сегменту рада није утихнула.

До сада, ова есејистика није изучавана, премда су се, неки од ових текстова, нарочито они објављени у часопису *Зенит*, као и текст „Еуритмија“, помињали. За то су заслужни истраживачи чија се имена и студије, у истом контексту, помињу и на другим местима у овој дисертацији.

И поред тога, овим се показало колико авангардни есеј може бити значајан за изучавање, не само поетике неког писца, већ и за поетику епохе, те за појединачне проблеме у тим оквирима. Нарочито је значај, још једном, у актуелности, односно у вези свега тога са свим овим савременим.

### 3.2. Путописи и дијалози

У поређењу са студијама о есеју, студије о путописима су многобројније, нарочито када је реч о авангардном путопису. Питање које се поставља на самом почетку, слично оном на почетку претходног параграфа, јесте – да ли се било који путопис уопште може назвати „авангардним“, а ако може, који су критеријуми за то.

Ако се пође од саме грађе, а одакле би се, него одатле, требало поћи, запажа се како су се међуратни писци умногоме изражавали у том жанру. Осим тога, у литератури се сматра: „Свест о путописном жанру је била у међуратном периоду израженија него у другим раздобљима српске књижевности“, или, „У литератури је оцењено да је путописни жанр у европским књижевностима доживео врхунац између два светска рата. Овај суд свакако важи и у случају српске књижевности“ (Гвозден 2005: 45, 2011: 6). Ако је тако, онда је, неминовно, успостављена некаква поетика тога жанра, која, барем по нечему, одудара од поетика тога жанра у другим књижевним епохама.

И поред тога, истраживач који се бавио, између осталог, поготово путописом у међуратном периоду, Владимир Гвозден, пише како „путописи настају у време бујања авангардних поетика, али њима својствени видови писања нису подложни већим интервенцијама“, те да тако „путопис не може бити авангардан, већ то могу само поједини његови аспекти“ (в. 2011: 260). Међутим, у другом раду, иако издатом неколико година пре претходно наведеног, Гвозден даје врло тачне карактеристике међуратног путописа. Према томе, путник, у међуратном периоду, себе посматра као једног од кључних тумача света и историје, због чега, он, обично поседује мудрост или филозофски дух, али наслеђује, ипак, понешто и од туристе, иако се критички односи према туризму. Затим,



„путописце из овог периода веома чврсто повезује и отпор према савремености и бекство у прошлост“. Онда их, такође, повезује пут у Италију, који је, код свих њих, неизбежан. Даље, пише Гвозден, „чини се да је очувана свест да је путопис увек помало извештај, увек помало дидактично средство, увек писање о другима“, али, њихова проза, дакле проза међуратних путописаца, није просто дескриптивна, то је уједно „и откривалачко писање, откривање себе и дугих“ (в. 2005: 45).

Па тако – пошто ове карактеристике нису, разуме се, једине карактеристике путописа међуратног периода, а, и поред тога, многобројне су – не би се много погрешило, чини се, уколико би се онај путопис који дато поседује, назвао – авангардним путописом.

Сигурно би се са кредибилитетом овог назива сложила и Јаћимовић Слађана, која се у неколико студија бавила тим проблемом, премда је тек рад новијег датума добио назив „Поетика авангардног путописа“. У том раду, ауторка посебно истиче жанровску поливалентност књижевног облика о којем је реч.

Особеност о којој оба истраживача пишу, а која се тиче и путописа уопште и, посебно, авангардног путописа, јесте извесни бинаризам, који Гвозден, иначе истраживач који, опет, о томе студиозније пише, означава напросто бројевима. Дакле, реч је о постојању путописа 1 и путописа 2.

О чему се заправо ради?

Полазећи од путописа, односно од разговора о путописима Јована Дучића, Гвозден налази како Дучић прави разлику између „записа о кратком, успутном боравку неког писца у страниј земљи који садржи плитке информације о ефемерним стварима свакидашњице“ и „писања о страним земљама које је производ широке филолошке културе писца који је у некој земљи дуго боравио и изнео дубоке увиде о 'генију' једне

расе“ (в. 2005: 43). При томе би путопис 1 био „успутан путопис који садржи плитке опсервације“, док би путопис 2 био „окренут дубинама културног и литерарног искуства“ (в. Исто). Први је, тако, публицистички, то јест путопис-фељтон, а други је књижевни путопис, те је такав, као други, „дело филозофске синтезе и поетске моћи да разликује и синтетизује“, „спој је знања и осећања, емоција и интелекта, има функцију сазнања, али истовремено доноси искуство ствараоца, неминовно носећи печат његове личности“ (в. Исто).

Исто примећује и Јаћимовић, а илуструје, доследно авангардном, препирком Марка Цара, који заступа потпуно миметички приступ када је реч о путопису као жанру, и Милоша Црњанског, код кога је „претварање из спољашњег у унутрашње много наглашеније“ (в. 2012: 7).

У, премда невеликом, путописном опусу Бошка Токина, не само да се налазе важне, поменуте, жанровске карактеристике, које се чак, из тог опуса, допуњују, него се налазе и путописи 1 и путописи 2.

Под називом „Бугарске епизоде балканског филма“, Токин је, током тридесетих година, као дописник из Бугарске, детаљно извештавао о свему ономе што треба знати приликом упознавања стране земље. То су, дакле, информације, често и веома исцрпни (новинарски) спискови, о, најпре, књижевном и уопште уметничком миљеу, затим о архитектури, религији и сектама, онда о свему ономе што чини свакодневни живот становника, о ресторанима, кафанама, биоскопима, разуме се, и тако даље.

Али, међу тим феноменима налазе се и они за које се не би ни помислило да могу да допринесу општем утиску о страном.<sup>35</sup> Тако, на пример, у једном од тих текстова, Токин пише о бугарским посмртним листама, које, поред тога што су оригиналан увид једног путописца у одређени национ, тек у (нај)новије време представљају посебан жанр на пољу истраживања, чак и књижевности. Поред тога, неки од ових путописних текстова интердисциплинарни су, односно допуњени су графиком самог писца, чиме се авангардност и оригиналност још једном истиче.

Доследност се испољава у поређењу стране земље, у овом случају Бугарске, са земљом одакле аутор потиче, придајући предност, готово увек, својој земљи. Рекло би се да такви судови нису последица Токиновог национализма, јер је национализам, код Токина, увек, ипак, интернационализам. Такви судови последица су објективног увида који се, у текстовима, показује.

Објективност, услед патриотизма, показује се и у тексту у којем је писац путописац у својој земљи, дакле у, условно речено, „аутопутопису“. Проводећи неког Американца који је дошао да снима филм о јужној Србији, Токин запажа све оне мане, због којих је земља туристички одбојна, али и све оне благодати, којих, већина њених становника, није ни свесна. Сличност са савременом свешћу опет је неизбежна.

Насупрот, овим, туристичким погледима, Токинови путописи о Италији су путописни дискурси, који су – за разлику од обичног, свакодневног, наивног – необични, изузетни, искусни. И сам писац био је свестан разлике две врсте путописа: „Описати Рим,

---

<sup>35</sup> „Страно“ је један од термина имагологије, са чијег се аспекта путопис најчешће изучава.

поједине моменте то је посао археолога, историчара, монографа. Осетити моћно, en bloc, синтетично то је дело уметника“ (1921a: 3).

Као и већина осталих значајних авангардиста, Токин је (путо)писао о Италији, при томе, пишући о много чему другом. И тиме је поставио себе међу најзначајније авангардне путописце јер, када је реч о авангардном путопису „читаоцу је јасно да је реч о стварним земљама, о реалним просторима и конкретним људима, али, истовремено, и није реч о њима. Стварносно у овим путописима нема превагу – писац не тежи документарности и пуком бележењу виђеног, већ унутарњем и уметничком доживљају стварности“ (Јаћимовић 2000: 237).

Чак је и најстарији пример из међуратног периода, како Гвозден тврди, пример путописа о Италији (Марко Цар је о Италији писао још с краја 19. века, али су, 1920. године, његови путописи о Риму и Напуљу објављени у виду књиге) (в. 2005: 44). Затим следе, али и претходе, многи други, толико њих да су предмет студије Олге Ступаревић под називом *Српски путопис о Италији*.

Шта је за наше писце представљала Италија?

Ступаревић пише да је путопис о Италији у српској књижевности „ходочашће југу, култури, уметности, које је одувек трајало у нашој књижевности, песничко или путничко, али увек део исте 'медитеранске инспирације“ (в. 1976: 104). Гвозден, пак, о томе пише тако што посматра однос према прошлости, па сматра да је „утицај италијанске уметности на европске у прошлости био пресудан, тако да се њено оживљавање разумева као повратак коренима“ (в. 2005: 298). У Токиновим путописима о Италији експлицитан је пишећев однос према прошлости, али, ипак, и овде је важније оно што је имплицитно.

Наиме, Гвозден, бавећи се, дакле, међуратним путописом, сматра да је та врста путовања ка „дубинама времена“, заправо, ходочашће које у себи садржи преображај (в. 2011: 298). Управо је преображај присутан и иницијалан за Токинов путопис „Рим/ Купола светог Петра“, који почиње следећим: „Час узвишења: моја душа и душа Рима сјединиле су се. Наше су душе лебделе изнад простора“ (1921а: 3).<sup>36</sup> Тако је тај пут „естетско ходочашће“ које се остварује „кроз мистику сусрета са уметношћу, стварајући илузију напуштања конкретности простора и времена“ (в. 2011: 298). Преображај као најважнији утисак, поред тога што је иницијалан, он је и коначан: „У мени: припремање за нов живот, наставак узвишења. Груди су се шириле и чело. Ја сам нарастао“ (1921а: 4). Овај Токинов путопис приповеда о искуству преображаја субјекта које проистиче из дихотомије обичног и необичног, па је тако пишечк преображај „производ превазилажења уобичајене путничке културе и остваривања путникових субјективних, необичних жеља и очекивања у сусрету са крајоликом и са људима“ (в. Гвозден 2011: 193).

Међутим, субјективност путописа, како Ступаревић истиче, осликава и физиономију писца. Тако се кроз ове путописе, разуме се, уочавају наклоности, те кретање поетичких ставова.

Шта онда Токин види у Риму? Полет – „динамички и заносни израз психо-физиолошког-астралног састава који носе моје име“ (в. 1921: 3). Затим елан – „линије, скокови, заноси, који изражавају моју персоналност“, синтезу, „симфонију монументалности и космичности, динамичности“ (в. 1921: 4). Дакле оне особености које

---

<sup>36</sup> На концу текста „Рим/Купола Светог Петра“ стоји: „Написано 15. и 16. јуна 1920 у Риму, као фрагмент једног романа који ће се писати онолико дуго колико аутор буде желео“ (1921а: 4).

су основа његове поетике, односно које је, као основне, захтевао у ваљаним уметничким делима. Али не само то.

Токин је, опет не једини еминентни авангардиста, који је Италију посматрао кроз Микеланђела. *Купола светог Петра*, дело овог уметника, према Токину, центар је Рима ка коме „гравитира све“ (в. Исто). Микеланђело је то дело учинио таквим јер је „изашао из свега, космоса, и реализујући себе сједињавао се поново са космосом (в. Исто). Овде је уткан пишчев космички поглед на процес стварања који је, у наредном путопису, одређен као „процес суптилизације“, то јест као „улазак уметника у себе и космос“ (в. 1921б: 372). Само највећа дела делују као природне појаве, сматра Токин, а да ли ће дело бити такво, зависи, дакле, од суптилизације, од тога „колико је уметник ушао у себе и космос, колико је у предмету и предмет у њему, од тога у коликој су мери он и предмет једно“ (в. Исто).

„Суптилизација била би особина којом уметник уме да изрази, да извади битно из тога јединства Особину помоћу које дотакавши се најдубљег и најфинијег његовог 'ја' најбитније његове субстанце и субстанце космоса, он 'откида' од себе. 'Откидањем' од себе он додаје делу тј. уноси у дело. Вадећи тако из себе он уноси то у платно, камен итд. Он у том процесу депонује себе у једну другу ствар (платно, мрамор, хартија итд.). Он врши један напор. Јер субтилизација је је један напор, ако свако рађање. Често се дешава да при том 'екстазирању' уметник депонује друго од оног што је хтео. Дешава се то независно од његове воље, из елементарности и импулзивним избијањем ствара, или боље ствара се из њега. Али ако оно што се хоће, што хоће напоље и оно што он хоће иду уједно тј. се допуњују истодобно онда настаје стил. И онда су та дела изрази квинтесенција. Репрезентативне квинтесенције. Инкарнација из индивидуалног и генералног. То су та ретка дела класична“ (Исто).

У првом „књижевном“ путопису, Токин се поистовећује са предметом опажања, па Рим и себе доживљава као два детерминизма – мотора, чијим се контактом добија „нов смисао, очараност, узвишеност“, дакле све оно што претходи преображењу. Поред тога, Рим је, за Токина, музеј, синтеза „фонтана, палача, споменика, башти, кућа, цркви, рушевина“, па, у извесном смислу, тим путовањем, писац досеже идеал савршеног музеја или „приватне збирке“, како Гвозден примећује код неких других авангардних писаца (в. 2011: 298).

О музејима у Италији, заправо о писању о музејима, премда оним „уобичајеним“ а не оваквим каквим их Токин (по)сматра, Црњански се противи јер „свођење путописа на рекламе музеја удаљује овај жанр од књижевности и приближава га пукој практичној применљивој путној литератури и водичима за туристе“ (према Јаћимовић 2000: 239). То потврђује како је доста писаца западало у исти проблем (Црњански је због тога мислио да је, од свих, једино Стендал достојан да пише о Италији), али не и Токин.

Његов оригинални поглед на уметничке институције те врсте, наставља се и у другом путопису, у којем пише о галерији портрета Уфици (Uffizi). Након набрајања оних портрета који су вредни, путописац се, опет, задржава, наравно, код Микеланђела и, овог пута, код Леонарда. Посматра их и тумачи као „два начина, често антипода, испитивања и проналажења човека и његових веза са космосом“. Код Микеланђела „пада у очи рука која је откидала од космоса“, а код Леонарда „фиксирају очи интелегентне“ (в. 1921б: 372). Микеланђело је „ближи нама јер је патио“, док су Леонарда „несреће мимоилазиле“ (в. Исто). Тако су ови великани, за нашег писца, „два начина 'објашњења' и израза“ (в. 1921б: 373).

Као што је пред *Куполом* доживео преображење, тако је пред *Страшним судом* Токин доживео неку врсту катарзе, извршио је у себи неки „страшни суд“, односно, како каже, појавила се жеља да уништимо и код себе и код других оно што не ваља“ (в. Исто).

Тако путописац постаје и критичар, те даје (страшни) суд о тадашњем стваралаштву, при којем се бележи „свака и најмања сензација, најмање опажање, најмањи титрај“ (в. Исто). Тако у уметности, тадашњој, према Токину, има „хиљаду добрих ствари, али скоро све фрагменат“ (в. Исто). Овде се ишчитава пишчева тежња ка целовитости, тоталности, на којој је инсистирао и у програмским текстовима.

Поред тога, ишчитава се пишчев однос према прошлости. Како Гвозден пише, „нема сумње да је бекство у неодређено време прошлости део отклона од баналног, што сведочи о жељи да се произведе утисак трагања за оним што је битно и најдубље“ (в. 2011: 309). Али, и поред тога, како је у претходном показано, „путописце из овог периода веома чврсто повезује и отпор према савремености и бекство у прошлост“ (в. Гвозден 2005: 45). Зато Токин каже да „највише греше они који мисле да су нам велики из прошлости непотребни“, што, дакако, не значи да све вреди из прошлости, „има много што би требало полупати по музејима“ (в. 1921б: 373).

Свим овим, путописи Бошка Токина завређују место међу значајним српским путописима. Дакле, у њима се уочава наклоност ка туризму, али и филозофски дух. Затим, због извесног отпора према савремености, бежи се у прошлост. Спољашне ствари се транспонују у унутрашњи уметнички свет путописца, и тиме се изазива преображај, који путовање чини ходочашћем. Поред тих главних особености авангардног путописа, драгоцене су оне особености Токинових путописа које их, међу осталима, чине посебнијим, а то су, најпре, оригиналан увид у „страно“, интердисциплинарност,



објективно аутопутописање, а, нарочито, пишчеве поетичке одреднице, које се, и у овом жанру, срећу – полет, елан, синтеза, космички поглед на стварање, тежња ка целовитом уметничком делу.

Без обзира на све ово, аутори се нису бавили Токином као путописцем. Гвозден је, у поменутој студији, уврстио, како и сам каже, „позната и мање позната имена књижевног поретка“, затим разне лекаре, архитекте, учитеље, занатлије и друге који су писали о путовањима. Ступаревић опет каже како је намера да „што потпуније и прегледније обухвати све путописно што је о Италији написано у српској књижевности и публицистици од краја осамнаестог до друге половине двадесетог века“ (в. 2011: 9, 1976: 104). А Токин је, тако, у још једном сегменту, неправедно заборављен.

И поред тога, разуме се, поменуте студије су итекако корисне у проучавању овог проблема, па се на њих поново враћа, да би се одговорило на још једно питање, које се у једној од њих, у студији Владимира Гвоздена, поставља – зашто у путопису има мало међуличних сусрета? (в. 2011: 289).

Сусрети у путописима Бошка Токина посебно привлаче пажњу. Наиме, наш писац Рим доживљава, поред осталог, као живо биће, које „оживи у контакту са живућима“. Зато он са са душом Рима говори „телеграфијом без жица“ (в. 1921: 3). О разговору између Микеланђела, Леонарда и њега, у претходном, већ је писано. Али разговори у наредна два, до сада непоменута путописа, још су нарочитији.

Заправо, ти путописи су већ у наслову одређени као дијалози, као „Дијалог I“ и Дијалог II“. Међутим, нису то ни, према Флакеру, разговори, нити конверзација, нити дискусија, мада би могли бити диспути, јер у њима долазе до изражаја пишчеви погледи и филозофски ставови (в. 1986: 356). Ипак, то су путописни дијалози.

И Гвозден и Јаћимовић истакли су могућност жанровског колебања у путописима, па први аутор каже како је „присуство елемената из других дискурса све израженије“, а други како су „многи путописи тешко одредљиви“, односно да су „у складу са авангардном разградњом класичних књижевних врста због уплива елемената других жанрова“ (в. 2005: 44; 2012: 8).

Токин је путописни жанр поколебао тиме што је „мисао отворио за друге“, па је „истакао супротност међу личностима и довео их у ситуацију да у игри идеја и осећања откривају, с једне стране, свој карактер, а с друге да развијају радњу“ (в. РКТ 1985: 122). Само ће се на тренутак, ови дијалози повезати са Платоновим, по томе што су „мисао и процес мишљења повезани са свакодневним животом“ (в. РКТ 1985: 123).

У првом дијалогу писац је овог пута у Паризу, на тргу Конкорд, испред *Обелиска*.<sup>37</sup> Одмах је одређено да ће бити речи о оном унутрашњем, никако спољашњем, које се открива, не само контактом, него, опет, разговором. „Обелиск прича. Казује своју тајну. Своје тајне. Јер већ дуго чека некога да са њим разговара“ (1921в: 7). Као што су то, у претходном, Микеланђело и Леонардо, тако, овде, *Обелиск* „открива тајну везу између људи, ствари и космоса“ (в. Исто). Као што је, у претходном, Леонардо посматрача посматрао, тако је, овде, *Обелиск* посматрача разумео, али, тек онда, када је посматрач разумео њега.

---

<sup>37</sup> „Написано 25. августа 1919. у Паризу на француском. Оног дана када је Обелиск био окружен топовима победника“, забележено је на крају овог текста (1921в: 7). У *Зениту* је објављен на француском, превела га је Љубица Ж. Лалић, а други, написан исте године, превела је Ивана Ж. Лалић.

Нема само у Риму онога за чим писац трага у уметничким делима – за људским полетом – већ и у Паризу. Овакав спољашњо-унутрашњи увид стиче се са космичког аспекта, који је овде и материјално репрезентован, кроз звезде, сведоке овог дијалога.

Други дијалог, још више је драмски због тога што, не само да открива унутрашња збивања личности, те тако и карактер протагониста радње, већ их преводи у драмску динамику. Токин је опет у Паризу, овог пута на изложби. Пре свега осталог, критички се односи према онима који долазе „само ради присуства“, дакле према туризму (в. 1921г: 9). Затим се, оком камере, кроз субјективни кадар, пребацује испред свог портрета који је осликао Славко Воркапић.

Дијалог почиње. Портретисани је „сувише у маси“, па није достојан портрета, премда су „обојица залутали“ (в. Исто). Онда портрет проговара, тражи од портретисаног да се понаша, као он, „на висини“. Тако се „дубоко Ја склања пред површним Ја“ (в. Исто).

Камера одједном мења темпо и ужурбано одлази. Кроз пет кратких кадрова, сценаристички описаних, Портретисани, са места где се, на класични начин, уметност приказује, одлази у метро, на место где се такође уметност приказује, али на авангардни начин. Тек су се тамо Портретисани и Портрет заиста срели и разумели. Дислокацијом Портрета, ова секвенца постаје надреалистичка. И овде се, дакле, десило преображење, које је могуће у контакту са уметношћу, јер је „уметничко дело веће од човека и поседује душу коју човек нема увек“ (в. 1921г: 10). Тако је Токин, као и у претходним путописима, доводио своје сабеседнике и себе до истине.

О овим дијалозима писала је Видосава Голубовић, премда их повезујући са ониме што је Токин, пре него што је њих писао, мислио и осећао, док је овде становиште да се до њиховог потпуног открића долази тек поређењем са оним доцнијим радом. Због таквог

приступа, могуће, Голубовић тврди како ови текстови не одражавају пишчево књижевно интересовање за експресионизам. Они то ипак одражавају, што се види у аспектима за које се писац залагао у програмским текстовима, чисто експресионистичким, и оним базираним на експресионизму.

Остаје још само да се каже, према Дучићевој мисли о путопису, да је Токин у Рим и Париз отишао спреман да све уочи, прими, разликује, пореди, осети и заволи или омрзне. Није описивао градове него визије, ни народе него расне геније, ни уметничка дела него уметничке могућности, ни култове него њине утицаје, ни догађаје него више мотиве, ни историју народа него историју душе (в. Гвозден 2005: 43). Као и код других значајних авангардних путописаца, према Гвозденовој речи, његова путописна проза није просто дескриптивна, већ је уједно и откривалачка – то је откривање себе и других.

### 3.3. Репортаже

На путу између научних и уметничких облика, стоји још један, могло би се рећи публицистички жанр, у ком се изражавао наш писац – репортажа. Могло би се рећи публицистички јер се, овим жанром, „публицистички приказују реални догађаји, којим се дочарава атмосфера и представљају се најбитнији моменти неког збивања“, како пише у *Речнику* (в. 1985: 650). Ипак, пошто се у репортажи користе књижевна средства, својим уметничким квалитетима може се приближити литератури, те тако настати, такозвана, уметничка рапортажа.

Репортажа је у периоду авангарде почесто настајала из пера познатих писаца, али се то не тумачи само као уплив из модерне ере масовних медија – премда је публицистички израз тада, више него икад, био заступљен међу књижевницима – већ као уплив документарног у фикционално, што је једна од карактеристика авангардне прозе уопште.<sup>38</sup>

Како је Бошко Токин представник и публицистичког и опште авангардног приповедања, у његовом опусу налазе се у потпуности новинарске репортаже, затим се налазе оне у којима приказује реалне догађаје, али у које имплементира своја поетичка, односно уметничка начела, и, напослетку (или на почетку), налазе се оне, у потпуности уметничке репортаже.

У првима, које се тичу посве прозаичних догађаја, влада иронија као наративна фигура, па се, на пример, долазак лета, иако опште радосан догађај, описује као

---

<sup>38</sup> О томе, унеколико, расправља Виктор Жмегач под насловом „О неким темељитим категоријама нове књижевности“ (в. Шкреб, Стамаћ 1986: 520).

иритантан. Исто тако, некакав политички митинг на југу Србије, поред тога што је новинарски описан, украшен је пишчевим освртом на возове којима се дотле мора доћи – „они су такве олупине да би неки Американац који воли егзотичне ствари купио један такав и показивао као реткост у 20. веку“ (в. 1923а: 2). Ово није једина Токинова репортажа у којој Американце ставља у дати контекст, због чега је писац доследан поставкама у теоријском раду.

Исти, критички став према свом народу показује у двама репортажама у којима описује дочек Нове године. Иако је и то још један од догађаја који изазива опште весеље, Токину је, 1922. и 1923. године, послужио да истакне неке од националних особености – љубав према весељу, односно према јелу, пићу и тучи.<sup>39</sup>

За разлику од претходних, у наредним репортажама реалан догађај само је повод за истицање пишчевог става о неком другом, општем, проблему. Под називом „Хоће ли Европа пропасти или неће“, Токин позива стручњаке да му одговоре хоће ли бити смак света. Јасно је да се ту заправо ради о пропасти Европе, коју су тада авангардисти прижељкивали – пропаст, дакле, Европе која их је изневерила. Иако ће се „у случају катастрофе спасити аеропланом који ће летети док се катастрофа не сврши“, писац се, ипак, пита, где ће се онда обрести они, који „иначе раде за будућност ове земље“ (в. 1922в: 3). Набрајајући реалне узроке пропасти, попут вулкана и других природних непогода, Токин пише о нечем сасвим другом, још насловом наговештеном, о чему имплицитно даје свој суд, односно суд већине авангардиста.

---

<sup>39</sup> Занимљиво је са овим репортажама упоредити радио-драму Станислава Винавера „Дочек српске Нове године“, где су догађаји врло слично описани.

Опет о пропасти услед вулкана и земљотреса пише у још једној репортажи, користећи виц више него у претходној. У овом случају не пропада цео свет, нити Европа, већ кафе „Москва“ „уточиште свих наших боема“, што значи да се ради о пропасти авангардиста. Главни актер ове приче јесте Тин Ујевић, који је био на челу оних што су, услед земљотреса, изјурили напоље. Као и свака добра репортажа, и ова садржи изјаве, и то Ујевићеве, по којима се „земљотреси не косе са његовим принципима“, а тај је био „протест и праведни гнев Буде зато што је ухапшен Ганди“ (в. 1922г: 3). Узбуна је била и на другим местима, како писац описује, с тим што су „једино неке жене биле сасвим мирне, јер нису биле свесне опасности“ (в. Исто). Према другој изјави, овог пута, изјави стручњака, већа опасност прети сада него од удара комете Понс-Винке, чиме писац алудира на свој чланак објављен у часопису *Зенит*, јер „ова пропаст долази из земље, од баратања са унутрашњим стварима“ (в. Исто).

Док о својој земљи и нацији, у репортажама, пише тако што куди, о Американцима, опет, пише похвално. Наиме, у Балтимору су се први сетили да подигну споменик Адаму, и тако су престигли Европу. О Адаму, затим, расправља и са аспекта драме Имре Медача *Човекова трагедија*, па се тако жанр репортаже меша са критиком. Ипак, суштина је у следећем: „The first man in the world може да буде само Американац“ (в. 1922д: 3).

Уколико се посматрају према публицистичким критеријумима, ове репортаже се одликују актуелношћу теме, информативношћу, сажетошћу, занимљивошћу и духовитошћу писања. Уколико се посматрају према уметничким критеријумима, сем наведених, који уједно могу бити и критеријуми за уметничко приповедање, ове

репортаже одликује метафорично, односно алегоријско казивање, у потпуности обојено иронијом.

И у овом жанру Токин је писао о опште авангардним темама, као што су пропаст Европе, пропаст југословенског национа и пропаст авангардног правца. Поред тога, писао је о ономе што га је окупирао и у другим сегментима његовог рада, а то је, у овом жанру, разлика између Европљана и Американаца, при чему је, из познатих разлога у теоријском раду, био наклоњен потоњима.



### 3.4. Поезија

Када је реч о авангардној поезији, разуђености међу покретима су итекакве, па тако Радован Вучковић пише како је могуће говорити о „типовима песничких авангарди“, а не о једној јединственој, чак и у оквирима истих изама (в. 2011б: 341). Ипак, за све њих, сигурно још увек, и након пола века проучавања, важи одредница коју је још Богдан Поповић написао у *Антологији*: „Најзад поколебаност, узнемиреност, иронија, сумња, песимизам (уз афимацију живота), фамилијарност, нешто анархије, сувише отворене личне исповести, у стилу неправилном и мутном, често сплетеном, у облику разлабављеном: 'сецесија' и декадентизам, али са клицама обнове у себи“ (према Вучковић 2011б: 29).

И поред тих општих начела, међу оним разуђеностима, постоје, разуме се, истости, мада можда не онако јасно подељене – не само међу правцима, него и међу националним књижевностима – као што јесу када је реч о неким другим књижевним родовима и врстама. Те истости осликавају се и у песмама Бошка Токина, мада их има тек неколико, издатих 1920. године у *Прогресу* и 1923. у *Хипносу*.

Космичко песништво присутно је у лирским опусима предратних и поратних авангардних књижевника, а актуелизовано је још у песништву Димитрија Митриновића, за чијег се наследника Токин експлицитно изјаснио. У првој песми нашег писца, под називом „Моје јаје“, присуствујемо, заправо, откривању космичког аспекта са кога се, даље, сагледа свет и све, о онда се одатле и ствара, поезија у овом случају. При том открићу песник узвикује:

„Нек нам срца нису од природе ужа, све је тек облик“.

Тај узвик је крик, али, будући да је експресионистички, не означава тескобу и страх, већ спас:

„И ја најзад видех зелене гранчице  
које су клицале обалу спасења,  
и тице“.

У другом делу песме, дакле након субјектовог открића, космички аспект, са метафоричног, прелази на основно значење:

„И станем на звезду  
и гледам  
онај доле свет,  
и занимљиву шару на везу неба“.

Субјект сада „лети“, са звезде на звезду, и „смеша се“, а како и не би после таквог открића. Оно је, за песника, налик Колумбовом, па тог откриваоца и апострофира, не само насловом, већ и у првом стиху.

Тако је за Токина, али и за друге авангардисте, космос тоталитет, „у коме се збирају све мисаоне и емотивне тензије субјективног бића“ (в. Вучковић 2011б: 47). У систему космичке симболике, звезде и Сунце, о којима се не пева само у овој песми,

немају романтичарско значење, нити су „знамења сломљеног света чији делови плутају у пространству“, као што су код неких других авангардиста; звезде и Сунце су субјектоне оазе, симболи јединства (в. Исто).

Други један песник, за чијег се наследника Токин, и овог пута, (није) изјаснио, јесте Милан Ђурчин. Песма „На балу“, објављена у *Хипносу* 1923, не само да носи исти назив као Ђурчинова, него одмах испод тог наслова пише: „Није посвећено Милану Ђурчину“.<sup>40</sup> Она то дакако јесте, и тиме што се, и на овом балу, карикира озбиљност, нарочито на тему љубави, која се не представља као апсолутна и духовна, већ као овоземаљска и површна. Атмосферу у којој се све „љуља, љуља, љуља“ прекида жена „сва у црно, црно“:

„Али наједном на чарапи прсну рупа,

бела, румена, дрска.

И та рупа опет наниза сва срца на конач“.

Поред ове песме, у *Хипносу* је објављено још Токинових, условно речено, љубавних песама, у којима се то осећање или банализује, као у претходној, или се своди на еротско.

---

<sup>40</sup> Још једну посвету Токин је упутио „рабу господњем Онифрију Рајковичу, поклоннику седамнаестог века, и првом југословенском експресионисти, који је на гори Пет Хлебова, у земљи јудејској видео Нил из неба узвирући“. Посвете су иначе биле карактеристичне у овом периоду, али посвете једних авангардиста другима.

Тако под насловом „Велика Британија Хотел и Ресторан“, песнички субјект „најзад разуме“ да „не воли њу него њене ципеле“. Али зашто? Зато што „ноћи бесане проводи“ у ослушкивању њихових удара о под ходника. Онда се, могуће, племенито осећање претвара у зверско<sup>41</sup>:

„Жено са сплетом змија у очима  
и паклом у коси,  
ако сутра за ручком седнеш преко пута мене,  
убићу те  
кунем се  
крвљу коју си озеленила“.

Заправо, у питању је познат авангардистчки контраст идеалне и баналне љубави, при којем се сневана драга наједном унизује и „обичава“.

Непозната дама, тајанствено биће, карактеристични су и код песничких претходника, али су стављани у другачији амбијент. О таквој, неоствареној, љубави Токин пева и под насловом „Ресторант дансант“, што је назив места на којем га је „мађарска јеврејка“ хипнотисала „као што змија хипнотише жабу“, јер је „имала очи као два јеленка“.

---

<sup>41</sup> У више Токинових песама уочава се обрт на крају, што је један од елемената сижеа који жанровски асоцира на кратку причу. Ово је још један допринос међужанровском преплитању, типичном за период авангарде.

Готово са гађењем, опеван је чин, наводно, крунисања љубави: она је ишла поред њега, приближавали су се фијакерима, а њему је изгледало као да су „коњи мртви а фијакери живи“.

„Кад ми је после наслонила главу на раме,  
ја сам се сетио „Хермана и Доротее“,  
и било ми је одвратно“ (Исто).

Према Вучковићу, „демистификација љубавног чина постаје саставни део провале материје и навале демонских сила које испуњавају празнину ишчезлог идеалног бића“ (в. 2011б: 42). Због истог се песници авангарде исцрпљују у еротском, идући све до стварања слика еротских баханалија, премда Токин није ишао дотле.

„Симфонија врелог“ врхунац је његовог песничког еротизма, па тако „са дојке њене капљу сустале страсти“. Ипак, до унижавања долази и ту:

„И све жене, без ума, свлаче улицама  
последња одела...  
И моје очи  
разапете на безброј блештећих удова  
изгарају и цуре  
и на врелом камену умиру у пари“.

Онда се космички аспект преплиће са еротским, па

„И мој поглед

као и ваш

види мутан на свакој звезди једну голу жену“.

А са тог аспекта, дакле космичког, као врхунског, не може се унижавати:

„О како су лепе

безбројне беле прекрштене ноге“.

У свим овим песмама, ноћ је константна хронолошка одредница, у мраку је станиште ових песничких слика, али и поред тога, колористички план је доследно експресионистички, што је једна од новина младог нараштаја. У Токиновим песмама честе боје су, поред дакле црне, црвена и зелена. Тако, на пример „булке црвене црвене као страст језика њеног“, док се заљубљени „куне крвљу“ коју је драга „озеленела“.

И звучна експресија је авангардистичка: често се чује крик, а онда се песник још тиме и поиграва, па римује са „рик“, „облик“, и „слик“.

Мотиви новог, модерног доба, utkани су у поезију првих деценија прошлог века, а код Токина су се нашли, када је лирика у питању, у „Конструктивној песми“. Тако се са космичког прелази на „аероплан“, са којег се уочава промена тих истих деценија:

„Штрче у небо греде, скеле,

новоградња.

Два аероплана круже.

Јутрос их је било десет

изнад

града

Београда.

Свеж ваздух, јака плућа

динамичка надахнућа“.

Промена се уочава и у уметности, разуме се, па је песник постао „градитељ“, а у сусрету са „инжињером“ и „конструктером“, важним чиниоцима модерног доба, „линије се пресецају, перспективе се укрштавају, љуљају, тетурају“. Тако се у песми уочава почетна ситуација, главни актери, опис догађаја и промена која је уследила.

Још више је приповедна песма „Циркус“, чији је сиже, готово у потпуности, филмичан. Радња и актери су везани за циркус, што није неуобичајен топос авангардног стваралаштва. Неуобичајено је што сваки део песме, који би се тешко могао назвати строфом, почиње годином, у којој се радња у датом делу одиграва. Временски распон је од 1912. до 1999. године, а у том времену, утопистички, Амазонка је остала млада, док је клоун два пута умро, црнац је постао и поп и песник и нобеловац, а коњ је постао кобасица.

Филмски, односно сценаристички начин писања, у овом случају, поезије, карактеристичан, од свих авангардисте, нарочито за нашег писца, још више је изражен у четири „Кинематографске песме“. У првој се, још једном, када се сагледа цео лирски опус нашег писца, апострофира Америка, овог пута са три филмска уметника, тада Токину

омиљена – Чарли Чаплин, Дуглас, Рио Цим.<sup>42</sup> Они су „акумулација снаге“, „три победе“. Њихови југословенски пандани, представљени у другој кинематографској песми, јесу Сташа, Краша, Тоша, Дада, Тин, Мима, Растко, Пера, Хипнос, Стоп, односно наши најзначајнији авангардисти, чија је душа тада била „моноплан“.<sup>43</sup> „Весела динамика“ коју они стварају јесте уметност, у трећој песми описана појмовима „аероплан, пењање, кинематограф, покрет“. Та, модерна уметност, садржи, како четврта песма каже, „у једном цртежу хиљаду линија“, „у једном аероплану сто могућности“, „у једном филму милион покрета“.

Овим делом опуса, који су, опет, приметили Радован Вучковић, Гојко Тешић и Радомир Константиновић, још једном се потврђује теза да Бошко Токин припада првој линији авангардиста, при чему изузетно доприноси кинематографским писањем.

---

<sup>42</sup> Даглас Фербанкс (Douglas Fairbanks) био је познати амерички глумац, сценариста и продуцент. Рио Цим, како су у Француској звали Вилијама С. Харта (William Surrey Hart), био је једна од кључних фигура немог филма двадесетих година прошлог века.

<sup>43</sup> То су: Станислав Винавер, Станислав Краков, Тодор Манојловић, Драган Алексић, Тин Ујевић, Милош Црњански, Растко Петровић, Петар Палавичини, Раде Драинац.



### 3.5. Сценарио

Иако није једини авангардиста који се изразио у жанру сценарија, мада их је било тек неколико, Бошко Токин је једини који је још 1922. године написао сценарио за звучни филм, иако је, у светској кинематографији, тек 1927. године, снимљен први звучни филм, а у српској кинематографији, 1941. То, између осталог, значи да Токинов сценарио, издат најпре у *Трибуни*, а онда 1926. у *Филму*, никада није реализован.

Варијанте овог текста, прва под називом „Сирена: кинематографска трагикомедија”, друга као „Хипнотисана сирена”, имају неколицину разлика, које упућују на чињеницу да је каснији текст више прилагођен филмском изразу.

Тако је, за разлику од првог, подељен (и обележен) на пет чинова, имена ликова су графички издвојена од текста, топоними такође, дидаскалије су у заградама, и, што се чини најинтересантије, у другом тексту писац је употребио флешбек, у оквиру којег се динамично смењују слике различитих хронотопа, онако како и данас можемо да видимо на биоскопским платнима.

Са драматуршке тачке гледишта, овај сценарио има све оне готово обавезне елементе, дакле експозицију односно почетну ситуацију, заплет, кулминацију, расплет, а карактери се мењају кроз акцију. Пишчеве напомене су прецизне, а понекад задиру и у режисерске, то јест продуцентске послове, као на пример у следећем: „Овај део филма могли би да изводе Италијани (односи се на весеље које је уприличено, прим. И.М), а све остало Американски кинематографски глумци“ (1922а: 2). Ово, како је сад већ сасвим јасно, има везе са пишчевим схватањима Америке, америчке кинематографије и америчких уметника и глумаца уопште.

Са аспекта наратива, Токинова трагикомедија, како је у поднаслову жанровски прецизирано, садржи авангарде елементе. Догађа се на неком непознатом острву, на Индијском океану, „тамо где су чувена острва Борнео, Суматра, Целебес и Јава“ (в. Исто, 1926:7). Главни лик је сирена, дакле жена, бар унеколико, и то, што није карактеристично у Токиновом прозном и поетском опусу, позитивно окарактерисана – привлачна, магнетична, тајанствена, која пева „надземаљску музику“. Уз то, њени идеали, представљени кроз сан, јесу љубав и „неизвесна будућност“. Остали ликови су баш онакви какви су и у осталим пишчевим делима, банализованих особина – лепи, млади, који гледају само интерес и профит.

Као такви, они су, јасно, супротстављени, али на такав начин да је сирена, заправо, заробљена. Јунак је капетан, који, иако ожењен, напушта своју драгу и одлази код сирене, јер је очаран њеном песмом. Сада се идеали распршују, јунак се убија јер открива како је сирена заправо жена, у одећу сирене, коју су гусари тако начинили не би ли лакше пљачкали бродове.

Тако је писац жену представио као „дивну“ а онда разоткрио да је то заправо превара. Херојски, односно романтични поступак завршио се смрћу онога који у „ствари“ верује, а гусари су једино остали неповређени, сем што им је „посао“ пропао, али и то им није велик проблем, јер мењају „терен операције“. Материјални свет је и овде, науштрб смисаоног, преовладао, што ће се, такође, показати и у причама Бошка Токина.

### 3.6. Приче

Као што је до сада могло да се запази, у периоду авангарде, приче, односно приповетке или новеле нису били једини, код неких писаца чак ни најучесталији, краћи прозни жанр у којем су се писци изражавали; напротив, било је разних жанрова, разноврснијих него у било ком другом периоду.<sup>44</sup> Ипак, као да се, и поред тога, о том жанру можда и највише до сада у науци расправљало, а ако не највише, онда као да се о њему најраније почело расправљати.

У *Прози српске авангарде* Радована Вучковића, литература, страна и домаћа, о том проблему исцрпно је анализирана, након чега се утврђују опште карактеристике авангардне прозе, а онда и појединачне, у оквирима писаца на српско-хрватском говорном подручју. Поред ове и других Вучковићевих студија, Гојко Тешић овом пољу доприноси, не само теоријски, већ и објављивањем, из разних разлога, потиснуте авангардне прозе у *Антологији српске авангардне приповетке* и у антологији цензурисаних приповедака *Утуљена баштина*. Бојана Стојановић Пантовић, у литератури наведеним студијама, бави се истом тематиком, премда је проширује на примерима словеначких писаца. Ове студије су темељи, неизбежни при писању о краткој прози било ког авангардног, мада не само авангардног, писца.

Поред ових истраживача, разуме се, и други су писали о овом проблему, па тако Михајло Пантић, још ни не називајући прве деценије прошлог века авангардом него

---

<sup>44</sup> У студијама се употребљавају различити термини за жанр приче, а Бојана Стојановић Пантовић у *Српском експресионизму* и у *Морфологији експресионистичке прозе* пише о разлици међу неким од њих, као и Марко Недић у раду *Могућности класификације међуратне српске приповетке*.

модернизмом, за модернистичко приповедање, које се односи на српску и хрватску приповетку, пише да је – „контрадикторно, па чак и диспаратно: тражи превредновање свих вредности, негира традицију и јасну друштвену функцију уметности, апсолутизује новум, фаворизује хаос и поремећену равнотежу света, али истовремено тражи космичку вертикалу, као да жели да обнови светост (хероичност) егзистенције мимо трансцендентне истанце“ (1999: 332).

Модернизација прозног дискурса, према Тешићу, запажа се како на тематско-садржинском, тако и на формалном плану, што, конкретније, значи да је наративна структура обележена бројним иновацијама: „мешањем жанрова, разарањем фабулативног тока класичне приче, испољавањем интермедијалне стваралачке позиције унутар прозних текстова, поетизацијом прозе, жанровском неодређеношћу као поетичком доминантом“ (2009: 318).

Међутим, међу том модернизацијом, како Тешић дефинише, а како се види и на први поглед, уочавају се два „паралелна развојна тока“ – онај који не значи апсолутно изневеравање традиције, и онај који традиционалне моделе књижевне праксе у потпуности разара.<sup>45</sup>

Нарочито овде, нас занима овај други развојни ток, који је у прози испољио „тоталну негацију класичног модела наратије, разарајући и форму, и значење, и фабулу, и жанр, и поступак у целини“ (Тешић 2009: 319).

Ти развојни токови наметнули су и класификације краћих прозних облика прве половине 20. века. Још је 1983. године Марко Недић о томе писао, премда више

---

<sup>45</sup> Још једна приповедна групација фигурира у то време, али она у потпуности припада традицији, те је изван модернистичких и авангардних пројеката.

полемишући о класификацији као феномену уопште. А онда 1989, не само у антологији из те године, већ и у раду „Контекст за читање модернистичке и авангардне приповетке двадесетих година“, Гојко Тешић даје „нацрт за могућу типологију приповетке треће деценије“, који се усталичио 2009. године, у студији *Српска књижевна авангарда 1902-1934*.

Тако су се, у теорији авангардне приповетке, образовала два типолошка блока, такође модернистички и авангардни, премда се и у њима образују групе према „дистинктивном парадоксу модернизам/авангарда“ (в. Тешић 2009: 327).

У другом типолошком блоку, који Тешић назива „Авангарда – разарање приче“, на рушевинама традиционалних концепата гради се „фрагментарно, колажирањем, филмском техником, поништавањем класичног сужеа, жанровским преплитањем, интертекстуалним релацијама, цитатношћу, документарном грађом“ (в. Тешић 2009: 331). Том блоку, мада посебној групи, припада, према Тешићу, Бошко Токин. Ипак, има и оних примера међу причама нашег писца, који показују пре модернизам него авангардизам, како на наративној тако и на тематско-садржинској равни, нарочито у поређењу са другим, потпуно авангардним, причама.

Тако у причи „Београдски квартет“ композиција готово да је класична, у односу на авангардну разуме се, али су новине на тематском нивоу. Наиме, иронизује се пријатељство и љубав, па се свезнајући приповедач готово приклања површним односима. Главни јунак, заправо, у модерном дискурсу пре антијунак, ставља кафански живот испред брачног, који на крају прихвата из рачуна. Сукоб оца и сина, готово опште место авангардне прозе, овде је присутан, али ипак није нарочито развијен.

„Путовање низ дунав“, међутим, исприповедано је кроз сан, што је модернистички, будући да се, тако, дистанцира од реалног, иако је то благи облик дистанце, наспрам других којима су модерни били склони. Атмосфера је исто тако магловита, јер се лађа, топос првог дела приче, тромо вуче, док се радници на њој топе под Сунцем. Више пута се, у овој причи, потенцира на спором темпу, што је, ипак, атипично за авангардни проседе. Насупрот томе, типски, и то експресионистички, стоји топос другог дела приче – затворени простор кафане и бордела. И овде су се „сцене драмски оживеле у истовремености експресије ликова, гласова, узвика, псовки, оживотворио се сценични спектакл у причи и померена је гротескна атмосфера“ (в. Вучковић 2011в: 45). У наговештеним еротским баханалијама, такође је неговештено прекорачење морала, јер је један од учесника калуђер, наизглед невин. Гротескност се појачава када се два главна лика, пасивни лађар и проститутка, венчавају, али тако што се, замењујући гардеробу, и уз шминку, прерушавају. То је ипак наговештај хермафродитизма, који Токин још више разрађује у другој причи о којој ће бити речи.

Исте године објављена је прича „После смрти Дон Жуана“, где атмосфера није толико експресионистички узаврела, при чему се пародира љубав, на формално, готово традиционалан начин. Ипак, као и у претходној, и овде се приказује из перспективе сна, али тим поступком овде није уобличена цела прича. Главни лик је женски и позитивно је конотиран, мада и овде ипак само наизглед. Дона Сол чува кућу Дон Жуана, храм љубави, величајући га као љубавника иако никада није осетила чари његове љубави. Али, када се појавио неко ко је млад и леп попут познатог љубавника, одлучује да прекрши завет. Не само имплицитно, већ и експлицитно писац, по ко зна који пут, пише како „ви жене

мислите да је љубав свемоћна, а она то није, ви жене мислите тако јер осим љубави ништа друго не можете тако моћно да осетите“ (в. 1932б: 14).

Такав поглед, на штету чулне спознаје, у овој причи, представља брат Дон Жуана, алхемичар, који, у неколико ситуација, брани своју псеудонауку.

Псеудонаучници проговарају у још неким Токиновим причама, а таквој плејади ликова доприноси и „Тодор Рајковић јуриста, син Василија Рајковића трговца са житом и свињама на велико, члана градског сената у Темишвару, праунук Онофрија Рајковића, сапутника во времја оно, Јеротија Рачанина, аутора славеносерпске књиге „Пут к граду Јерусалиму“, који се, опет модернистички, налази у велеграду, у Паризу, и, опет, у кафанама, чије власнице имају изражене сексуалне жеље (в. 1929: 6). Јунак је и овде антијунак – пасиван је, инертан, без иницијативе, води паразитски живот на рачун оца, женскоарош који по сваку цену хоће да буде у кругу интелектуалаца и уметника. У овој причи занимљиво је Токиново поигравање временом, јер, иако прича носи наслов „Предсказање из 1848.“, у њу су инкорпорирани догађаји из пишевог времена, чак директно везани за њега, и то тако што их саопштава Мадам Роз која прориче будућност. Тако сазнајемо доста тога о актуелним политичким и социјалним догађањима, али и о догађањима у животу писаца и других уметника, на пример Црњанског, Кашанина, Драгана Алексића и других, па, између осталог и то, да је „Токин написао комедију 'Господин Надежда' (Шта је то?)“, као и о његовим размирицама са сином (в. Исто).<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Токин је, према аутобиографској белешки коју је Гојко Тешић први пут штампао у *Књижевној речи* 1992. године, написао комедију под овим називом. Поред тога, у три писма помиње ову драму: најпре у писму Марку Малетину 11. 6. 1928. пише да је заузет пробама за своју комедију *Систем Воронов (Господин Надежда)*, затим 4. 7. да је комедију повукао из Народног позоришта и да је предао Оперети, где ће

Тиме, како се чини, аутоцитатност добија још једну функцију, што је апсолутно авангардно.

О догађањима у књижевном животу нарочито, читамо у Токиновој причи „Аласка“. Наиме, Никола Томашевац, „аутор најбољих филмова у Југославији“, одличан је „познавалац изама“, па о њима говори у дијалогу са пријатељима, трговцем и послаником (в. 1922а: 16).<sup>47</sup> Место разговора је, наравно, кафана. Тако, према „познаваоцу изама“, који је очито сам писац, постоје зенитизам, суматраизам и хипнизам, луцидно проглашавајући крај зенитизма: „Мицић се убио 1925. г., пошто је претходно убио Хрватског Змаја и сву његову браћу“ (Исто). Онда их исмева, све дакле изме, односно интезитет њиховог појављивања – „у просеку два на сваку годину“, наводећи некакав „зверизам, па звездизам, па пертурбационизам, па опет надзвездизам итд.“, да би закључио, готово програмски, како су изми потребни „да заталасају, да изазову борбу“, те да „права литература није у измима“, већ да је „у стилу“, који, „кристализован и савршен“, долази после борбе (в. Исто). Најзад, графички су истакнута места: „Стил је детерминанта личности и динамичности.[...] Сваки је стил резултанта и кондензација.[...] Почетак и савршенство. Алфа и омега нераздвојно: Алфа-Омега“ (Исто).

---

премијера бити 16-18 тог месеца, онда брату од стрица, Милану Токину, 12. 7. исте године пише како је премијера следећег петка, и коначно 21. 8. да се *Надежда* не враћа на јесен јер је та оперетска трупа недисциплинована (в. Архивска грађа). У истраживачкој фази ове докторске дисертације, комад је тражен у београдским, новосадским и вршачким архивима, али није пронађен. Сумња се да је био у ковчегу са осталим списима, за који унука Бошка Токина, Виолета Кличковић, каже да је „нестао“ после смрти њене баке, последње супруге Бошка Токина. Било како било, комад би вероватно допринео, између осталог, првим хермафродитом као ликом у српској драми.

<sup>47</sup> Бојана Стојановић Пантовић у књизи *Српски експресионизам* примећује да се ради о „метатекстуалном, односно метапоетичком подстицају приповедања“ (в. 1998: 106).



Док Никола Томашевац о томе говори, његов пријатељ флертује са Аласком, за коју Томашевац тврди да је хермафродит, а пријатељ Веља Зефир у то не верује – обманут је. Аласка као лик, у ову причу је интерполирана како би се, на крају приче, са њом, упоредили сви они који су „у модерној видели само трансформације“, а нису видели и осетили „расно“ – то је уметност „узвишена, отмена, пуна полета, импулса, идејна, мужевна и динамична, истинска“ (в. Исто). Критика се и конкретизује, па пада на Цара и остале који су хтели „хермафродитизам да сугерирају“. Због тога, вероватно, Гојко Тешић ову причу назива манифестном, о сукобу старих и младих (в. 2009: 323).

Овом мешању жанрова, програма, критике, приче, као важној особини авангардне стваралачке праксе, доприноси још и пишчева интермедијална одредница на самом почетку, према којој је „Аласка“ „дијалог, филм и песма“.

Писац се и овде поиграва временом, па радњу смешта у 1940. а „Аласка, Зефир, и њима слични заостаци су неког прастарог филма из детињства кинематографије“ (в. 1922а: 19).

Међутим, једна друга прича, ако се тако уопште може назвати, још више је манифестативна, заправо наликује неком дадаистичком манифесту, иако су програмске одреднице унутар овог текста, као што су динамизам и аеропланизам, изречене у експресионистичким програмским и критичким текстовима нашег писца.<sup>48</sup> Под насловом

---

<sup>48</sup> Радован Вучковић је у прози српске авангарде идентификовао ауторе, међу којима је и Бошко Токин, који су „програмски били дистанцирани од дадаистичког покрета, али су у својим прозним делима одражавали иста расположења и стварали у духу исте апсурдистичке филозофије која се у пракси манифестовала у циничним и оштрим стилизацијама и симболизацијама утисака из непосредне животне реалности“ (в. 2011в: 174). Бојана Стојановић Пантовић у књизи из 1998. године такође помиње Токина у

„Унтерцигер Валта Хвитмана“, Токин се поиграва на семантичком нивоу, па тако износи тезу према којој „злонамерни противници Нове уметности негирају Хвитмана због унтерцигера“, а то је „као кад би се негирао Шекспир због вате коју је носио у ушима“ (в. 1922б: 77). Формулу нове уметности и овде понавља: „U.S.A.= Poe + Chaplin +Whitman“, само што јој сада додаје и унтерцигер. У дадаистички форматираним тексту, понављају се и зенитистичке одреднице – аристократизам, барбаризам, балканизам, а на крају долази „један велики долазизам и победизам који мора победити“ (в. 1922б: 79).

Волт Витман је дакле јунак, не само Токиновог теоријског дела, него и уметничког, па тако спада у групу оних авангардних писаца који пише о свету уметника, међу којима су и неке историјски познате личности. Не само да пише, већ су му неки од њих саговорници, и то у Београду.<sup>49</sup> Шетајући један дан, ни сам се не сећа тачно који, што је опет својеврсно поигравање са временом, писац среће Витмана, па крећу у заједничку шетњу Београдом, при којој велики песник заправо примећује о главном граду оно што је наш песник о њему мислио. То су уједно његове програмске одреднице (живота) и уметности те 1921. године – Београд има будућности више него остали градови у Европи, има „ширину, монументалност, слободу“, а „свака улица, сваки угао отвара нов хоризонт и неочекиване фрапантне линије и перспективе“ (в. 1921: 2). Као и улице којима су ходали, ова два уметника наставила су „даље, и увек само напред“ (в. Исто).

---

вези са „дадаистичким и зенитистичким прозним концептима“, али на истом месту не пише о причи о којој се овде пише у том контексту, него о причи „Аљаска“ (в. 1998: 106).

<sup>49</sup> Узгред, ово је једина прича у којој је престоница један од ликова, али зато заузима почасно место у Токиновом роману.

Исто тако, ликови у три приче (Радован Вучковић их назива скицама), објављене под насловом „Велики планови“, под којим је требала да изађе збирка приповедака, како наводи Тешић у збирци *Утуљена баштина*, наизглед су писцу познати саговорници, али, у овом случају, то нису светски познати уметници, већ „фикнгирани занесењаци, уметници и истраживачи, који маштовитим и лудим проналасцима желе да донесу спас човечанству“ (в. Вучковић 2011в: 181). Један од њих ће да „поправи Министарство финансија и нашу валуту“ тако што ће, уместо стручњака за то питање, једноставно отворити штампарију за прављење новца, други ће да направи обруч око земље, како би омогућио брже кретање, а трећи ће да направи канализацију целе земље (в. 1922в: 3, 1923: 1-10). Овакви ликови, од којих су неки и уметници, или се бар друже са таквима, у Паризу разуме се, заправо су представници толико њих неостварених, које је изродило модерно доба, каквима су се, често, осећали и сами авангардисти. Они причају (и пишу) о утопијама, које постају опште место авангарде и авангардне прозе.

Не само авангардни, већ у потпуности токиновски јесте крај сваке од ове три приче, па тако један од ликова умире, а писца теши једино „свакодневни развој авијатике“, док је Едвард, након што је израдио детаљни план канализације Европе, напустио Европу и „пацифистичку утопију“, те отишао тамо где су „борба, акција и покрет“ главни принципи: „постао је кинематографски глумац који ће једног дана конкурirati Шарлоу“ (в. Исто).

Квазиутопија карикира се и у причи „Маркс, Макроскоп, Мики“<sup>50</sup>, која је заправо научно-фантастична, неки од ликова су са Марса, а време догађања је између 1950. и 1969. године, мада се, како писац наводи, чак и 2025. говорило о тим догађањима. Заправо, она су блиска, не само времену у којем је писана ова прича, већ и данашњем, што је још једна у низу актуелности Токиновог дела. Ради се о спасењу Земље, коју представљају депеше, и, без обзира што се за то спасење ништа конкретно не ради, Др Макроскоп, вођа, поред тога што је „постао најмоћнији човек на земљи“ и што је „добрио све Нобелове награде“, постао је „доктор свих универзитета“ (в. 1926а: 7). Уз то, сасвим очекивано, постао је „богат и славан“. Депеше са Марса ствар добро процењују, па увиђају да су земљани „хоштаплери“ и да „стварају којекаква друштва“, па прекидају сваку везу са њима (в. 1926а: 8). Земљани, једва дочекавши неки повод, због тога почну да ратују између себе, што је добро дошло Марсовцима, јер им „кинематографи никад боље нису радили“ (в. Исто).

А сваки рат је исти, као што су и жене у Токиновој прози. У овој причи појављују се и два женска лика, премда споредна, наравно сасвим површна, односно, којима је, услед свега, стало једино до тога да изгледају млађе и да нађу богате љубавнике.

Тако је Токин „научно-фантастично“ представио рат који је преживео, како на политичком, тако и на уметничком нивоу. Још упечатљивији филмски жанр у који је обликовао причу, јесте трилер. Наиме, „Велики песник Триптикус“, заправо је осредњи уметник који по сваку цену хоће да дође до славе и богатства. Не подсмевајући се само таквима, којих је прегршт и у Токиновој прози, него и вредностима које владају модерним

---

<sup>50</sup> Иста прича, са неколицином измена, објављена је под насловом „Велика борба Марасприја и Зембораца“, у листу *Новости* 1929. године.

добом, свезнајући приповедач га жали што није ни леп, ни духовит, као на пример Тин, мисливши, наравно, на Тина Ујевића.<sup>51</sup> Овде је интересантна још једна, премда скривена алузија, овог пута на Маринетија. У размишљањима на који начин да се истакне, једна од опција је „спуштање падобраном са неког аероплана, а успут бацање летака у којима објављује да се 'опрашта поезије и да прихваћа стварност поезије живота' (в. 1931: 163).

Филмски темпо почиње заплетом, када, у исто тако филмском, односно у трилер маниру, Триптикуса киднапују у једној мрачној улици, док је застао да запали цигарету. При томе је из аутомобила, као у сваком акционом филму, искочило двоје снажних људи, од којих му је један запушио уста, док је други држао револвер. Темпо се, из сцене у сцену убрзава, па аутомобил дуго јури, да би наједанпут стао. Цео тај параграф, дакле од скретања у слепу улицу, до буђења у соби са спуштеним завесама, скројен је од сцена које су описане са по једном реченицом. При традиционалном приповедању, за то би се искористило неколико параграфа, а онда темпо, па и ритам, не би наликовали филмском. Тако нам је довољно да „видимо“ како се Триптикус „знојио од страха“, да би нам било јасно целокупно његово душевно стање (в. 1931: 165).

Убрзо постаје јасно да су га киднаповали јер су га заменили са директором познате корпорације, чиме Токин, опет, ставља у везу уметничко и комерцијално, иронизујући новонасталу ситуацију у друштву. Филмском техником приповедања, писац даље акцентује боље услове живота онога кога макар помешају са каквим бизнисменом. Убрзо следе кулминација и расплет, како другачије него уз помоћ детектива, а „Триптикус је

---

<sup>51</sup> На Тина Ујевића писац је алудирао и у роману *Теразије*, а неки авангардни писци сведочили су како су пријатељство прекинули због једне од алузија.

остатак свог живота провео у друштву лепих жена по светским плажама, режући купоне акција најрентабилнијих светских предузећа“ (в. 1931: 168).

Преваре у филмском руху се настављају. Бавећи се филмом, Токин је, вероватно, и много пре те 1926. године, када је прича објављена, схватио површност и суровост филмске индустрије. Тако је, у овом случају, филмска дива погинула у аероплану, али највећа је штета за предузеће јер је најављен филм са њом. Имала је она и љубавника, како иначе имају „Вамп“ жене, који је на сличан начин био погођен њеном смрћу – био је „привидно жалостан, спокојно је пушио цигарете и мислио на неке ситнице“ (в. 1926б: 5). Баш он, песник Трипикус, не Триптикус као у претходној, успео је да обмане, најпре филмску индустрију, а онда и филмску публику. Нашао је посве обичну жену, по изгледу налик на Мери, и обучио је да буде замена. На крају је чак директорима „открио“ да је пронашао ћерку славне глумице. Поред обмане, која одлично функционише и у том свету, писац је представио још неке његове карактеристике: завидност, мањак квалитета, добијање улога „преко везе“.

Обмани су склони, не само глумци, већ и режисери. Тако се један од њих „режисер над режисерима“, како носи наслов прича о њему, пријавио у хотел под лажним именом. И колико год је хотелско особље покушавало да открије његов прави идентитет, није успело. Знано се једино да је Американац. На готово визуелан начин, Токин представља типичну свакодневицу филмских, мада не само филмских, уметника – тромо се излежавају, испијају алкохол, пуше цигарете, гледају у једну тачку, и док читају, „мисле о стварим које немају везе са књигом“ (в. 1933). Без изражених заплета, ова прича више наликује на европске, него на америчке филмове, дакле, апсолутно је филмски исприповедана, као што су и претходне, у целини, или тек у знацима.

Све ове приче, до сада, нису биле познате, па се нису ни, у целини тумачиле, а о оним познатим, писано је у студијама Радована Вучковића и Гојка Тешића. Према досадашњем, нема сумње да су приче Бошка Токина у реду са причама најзначајнијих авангардиста. Преостаје само да им се, формално, нађе место.

При тумачењу експресионистичке прозе, Вилхелм Крул уочава њене основне тематске и језичке особености, те приказује тип виталистичко-утопистичке и тип активистичке друштвено-критичке експресионистичке прозе (према Вучковић 2011в: 17). У претходној анализи примећује се да су заступљена оба типа.

Исто тако, како је већ речено, према Гојку Тешићу, Токинове приче спадају у други типолошки блок, под називом „Авангарда – разарање приче“. Ипак, хронолошки гледано, Токинове прозе нису у истој мери радикалне, те почетком треће деценије прошлог века објављује приче које су ближе модернизму.

Уз то, Тешић још напомиње како се „по многим својствима у српској авангарди посебно издваја проза Станислава Винавера, Драгана Алексића и Бошка Токина“ (в. 2009: 333). Токин се разликује по филмској техници коју је у прози користио. Та техника запажа се на свим нивоима приче – у начину организовања, дакле жанровски и композицијски, у унутрашњој структури, као и тематски. По свему томе Бошко Токин је изразит авангардиста.

### 3.7. Романи(и)

Преобразба (матаморфоза) авангардног романа, у односу на роман који ни по чему не може тако да се назове, темељита је. Најпре, ради се о томе да су „готово сви романи српске авангарде по свом обиму, али и структурним одликама, заправо кратки романи“ (в. Петровић 2008: 116). И не само српске авангарде. Како, у вези са тим питањем, наводе и неки инострани аутори, „роману нису више потребна 'тешка сплеткарења са заплетом', безброј ликова и обиље непотребних речи већ сажетост ('глад за сажетошћу') и динамизам“ (в. Ферио 1988: 7). Ипак, овде се остаје у оквирима српске авангарде. Па и поред тога, дакле, и поред новонастале краткоће као одлике романа, „с правом се може тврдити да је кратки роман један од важних авангардних жанрова, односно кад је реч о српској авангарди, кратки роман је њен несумњиво водећи прозни жанр“ (в. Петровић 2008: 118).

Свакако, то није једина, а ни основна, карактеристика романа двадесетог столећа, односно оног романа који се паралелно развија са романима који, барем према дужини, више наликују на традиционалне романе. Али, у односу на те, са којима се дакле паралелно развија, дужина је, за почетак, довољна *differentia specifica*. Које су остале особине авангардног романа према којима се од других разликује?

Опет се осврћући на иностране ауторе, а овде са највише разлога, наводи се Алфред Деблин, који је о томе међу првима писао, при чему се, овог пута, мисли на његове теоријске радове. Тако Деблин, пишући о немачком преводу *Улиса*, поздравља нови вид епике: „У подручје књижевности продрло је кино, новине су ојачале, поставши најважнија, најраширенија врста тиска, крух свагдањи свих људи. Доживљаје данашњих



људи обиљежавају надаље улице, мијена уличних призора сваке секунде, мноштво натписа, аутомобилски промет. Јуначка геста, опћенито: важност изолираних радњи и појединаца очито је потиснута, све је више на сцени чинилаца попут државе, странака, економских збивања. Било је тога донекле и прије, али сада човјек заиста није већи од вала који га носи. У слици данашњице опажа се несувислост његових дјелатности, његова битка уопће, неутемељеност и немир. Склоност фабули и приповједним конструкцијама стога дјелује наивно“ (према Жмегач 1982: 185).

Управо је такав свет у романима Бошка Токина. Реч је најпре о роману *Теразије*, објављеном 1932. године код Геце Кона, али и о, готово потпуно непознатом, првом делу другог, а хронолошки првог романа нашег писца, под називом *Царство духова*, чији је први део објављен још 1920. године у листу *Прогрес*, у броју 143. У два претходна броја, овај роман, уредништво часописа најавило је као роман „једног од наших најбољих књижевника, чије ће се име објавити на крају романа“. Поред тога, написано је: „Роман је из нашег живота. Догађаји се развијају у главним градовима Југославије, Београду, Загребу, Сарајеву, и међу нашим светом у Италији и Ници. У роману играју улогу познате личности из нашег политичког и уметничког света. Роман ће привући највећу пажњу свих интелегентних читалаца“ (1920: 8). Број 143. био је последњи број листа *Прогрес*, а, колико је познато, Токин нигде другде није наставио тај роман да објављује.

Било како било, о ономе што Деблин истиче, роман сведочи и тим првим, јединим објављеним делом. Сем тога, у поднаслову је одређен као „роман у писмима и филмовима“, што је апсолутно авангардно, а и, према томе, у литератури, поред имена Давида С. Пијаде, и његовог романа *Страсти* из 1920. године, као „први кратки роман у писмима“, треба да стоји име Бошка Токина и његовог започетог романа. Тако би се

*Страсти* могле поредити пре са *Царством духова*, него са *Теразијама*, као што је у литератури случај (в. Панић 2009).

Још у том првом делу, алузије на, тада, савремене политичке и друштвене ситуације, посве су јасне – један од ликова лечи плућа „због Албаније“, Француска се онда помало исмева, а други лик води љубав са францускињом док Милеви шаље лажна љубавна обећања, затим, они верују да „ништа није дефинитивно“, а то је „вера“ двадесетог века, онда се расправља о Вилсону, о револуцији, па је шарлатан одређен као онај који „говори о стварима које не осећа“, а такви се „рађају“ нарочито у модерно доба – дакле, приказује се општа девастираност политичко-социјалних структура.

Особености модерног доба у *Теразијама*, многобројне су. Најпре, то су оне помоћу којих су осликани споредни ликови, па тако, један од женских ликова, Оливера, „чита разне француске модерне романе и посматра америчке филмове“ (в. 1932: 72). Затим, један од љубавних парова, Страхиња и Зора, „оно што инстинктом нису знали научили су из разних Камасутра која описује свих 99 начина сношаја“ (в. 1932: 96). А онда постоји низ алузија, које, поред тога што су значајне саме по себи, заправо су аутопоетички искази нашег писца. Као такви, они имају аутопоетичку функцију јер, према Зорану Милутиновићу, „поетички уређују, конципирају, легитимишу и вреднују уметничку праксу којој припадају“ (према Петровић 2008: 22).

Иако се у литератури аутопоетички искази у авангардним романима деле на експлицитне и имплицитне, аутопоетички искази у роману *Теразије* разликују се према томе да ли их изговара приповедач или главни лик романа, Ђорђе Ђурић, премда су обојица глас писца у сваком смислу. Врло условно, као при каквој оквирној композицији, приповедач на почетку и на крају говори о тадашњем Београду, о чему ће, у даљем тексту,

бити речи. Али и међу том тематиком, крију се пишчеви ставови о књижевности и уметности уопште. Тако пише како „није било једног правца, правца заједнице“, а у претходном се показало колико је Токин покушавао, и колико није успевао, да одржи сваки од авангардних праваца којима је припадао (в. 1932: 39). И поред тога, завршава оптимистички, јер – како се, опет, у претходном показало пишчево мишљење о синтези, показује се и овде – „Тајна међутим сваке културе је синтеза. Она је дубоко једноставна. Израз аристократских духова“ (Исто). А, како приповедач о Ђурићу каже: „Знао је да ако нема опште синтезе има синтезе појединца. И он се дотакао синтезе која се граничи са космичким истинама. Она синтеза која одгонета и тумачи. Свет и човека. Таква је синтеза изнад времена, изнад формула, она не познаје границе“ (1932: 151). То су, у неком смислу, метапоетички искази, јер, приповедач, који је писац сам, док говори о главном лику, говори о себи. Исти је случај и у следећем:

“Хајдмо изнад формула,

Пођимо са великим друговима...!”

Овај стих Волта Витмана био је израз и његовог душевног стања, његовог схватања. Када је немогуће бити 'пророк у својој земљи', када је тешко живети са својим временом, припадати својој генерацији, онда је боље и можда је то једино решење, поћи са 'великим друговима'. Ићи друмом великих другова. То ће рећи ослободити се свега временског.

Ђурић је био сав стваран, који је познавао као мало ко савременост, који је познавао сваки кутић вароши у којој је живео, тежио је надвременском. Духом се

ослободио и живео у будућности. Као један део пројекције будућности. Отуда се појавила и велика љубав према даљинама и широким хоризонтима“ (1932: 152).

Аутопоетички искази које је Ђорђе Ђурић изговарао, такође су искази који се срећу и у програмским и другим текстовима Бошка Токина. Тако су, како сам за себе каже, његови песнички елементи „динамика и елан“, он је „сам по својој природи, оличење динамизма“, али је жалио „што се не изграђује нови тип човека [...] Ђурић је тражио човека и генија“ (1932: 56, 86, 147). Исто тако, Ђурић је био „расан тип противу балканске примитивности, византизма, против патриотских тирада патентираних говорника, противу трабуњања о балканизацији Европе. На против Балкан би требао да се мало више европеизира“ (в. 1932: 148).

Поред тога, аутопоетички искази налазе се и у аутоцитатима. Наиме, писац у роман интерполира текст свог лика, Ђорђа Ђурића, под насловом „Искрена реч о београдској џунгли“, у којем се говори о синтези истока и запада, дакле као што се о томе говори у пишчевим програмским текстовима, затим о „кинематографски симултаном“ и „американизираном“ Београду, што су, такође, познате пишчеве одреднице (в. 1932: 57-61).

Нарочити су искази о „младој генерацији“, односно о авангардистима, разуме се, и о пишчевој великој пасији, о спорту. У тим исказима, Токин заправо њих критикује, као што је то радио на другим местима. Тако они „нису способни да допринесу афирмирању нове стварности“, јер су „свој најбољи део жртвовали свакидашњој стварности и стицању каријера, јер су живећи само за плитку реалност средине коју нису хтели мењати, огрубели за вибрације и нису били у стању да послушају звукове нових ритмова, да запливају новим таласима, да осете музику обновљене земље“ (в. 1932: 101). Насупрот

томе, Ђурић, односно Токин, нашао је смисао у спорту јер је „израз једног вишег ритма, хармонизована борба, манифестовање новог братства“ (в. 1932: 102).

Ликови на Токиновим Теразијама врло су слични онима у Токиновим прозама – опијени модерним временом и свиме што оно доноси, јуре за свакодневним сензацијама, воде површне и лажне животе, па су и у љубавним односима потпуно дисфункционални. Најавангарднији међу њима јесте Риста, син богатог и утицајног политичара, „типичан дегенерик са хомосексуалним нагонима“ (в. 1932: 27). Иако је, као такав, готово екскомунициран из породице, из Београда и није, јер је „видео да људи са његовим навикама и страстима има доста у Београду“ (в. 1932: 64). Међутим, онда га је писац ставио у типично авангардно окружење, у карневал, најпре га преобукавши у тотицу, у чему се забављао по Београду, а потом га и „разголитивши“ пред породицом. Иако су се изопачености криле и код осталих, јавну первертираност ипак нису могли да поднесу. Зато су га, наравно, послали у Париз на студије.

Његова сестра, Оливера, прототип је послератне београдске жене. Све своје неиспуњене жеље, настале честим одласцима у биоскопе, покушала је да компензује материјалним стварима или пропалим љубавним везама. Ипак, испунила је очекивања породице и удала се за посланика. Тако је могла да живи несрећна у Београду, а не у Паризу.

Потпуно неочекивано, за авангардну прозу уопште али и за Токинову прозу, на Теразијама фигурира позитиван женски лик, премда модерни. Зору је писац осликао тако да у себи садржи, сходно времену, сва та надања и страховања, али, за разлику од других, она их не скрива, па се не изобличавају дубоко унутар личности. Она их освешћује, испољава и задовољава. Једино се њен живот чини смисленим међу овом плејадом

несрећних ликова. Такви ипак преовлађују, па писац убија Зору још у тридесет осмој години живота. Због тога и њен љубавник постаје модерни трагични јунак, па је „ишао за новим доживљајима, тражио нове сензације знајући да их неће наћи, а једини спас нашао је у кокаину и морфиуму који га је тешио после тражења нових доживљаја, бледих сенки најлепших успомена“ (в. 1932: 128).

А међу свима њима, поменути Ђорђе Ђурић, тип је „велеградског човека“, према Зимелу, чије су „кључне особине“, како наводи Слободан Владушић, „неспособност реагирања на нове подражаје са енергијом која би им била примјерена“ (в. Владушић 2012: 22). Иако се Ђурић присећа периода када је био активан на свим пољима, а о тим тренуцима највише се говори у програмским текстовима нашег писца, у тренутку писања романа он је „остао усамљен“, „није био члан ни једног друштва, ниједне корпорације, ниједне организације“, био је „посматрач“, „најнепрактичнији грађанин града Београда“ (в. 1932: 88). Приповедач, писац и главни лик су људи „уздрхтале душе, медијуми који у новим односима имају двоструку функцију: да посматрају живот, да евентуално учествују у њему и да прикажу тај живот какав је у њиховој души и уму“ (в. Јовић 1994: 33).

Тако, уместо да буде главни актер овог романа, он се „повлачи у себе, изолује се“, „он више није супростављен другим јунацима, као код Балзака, него маси“ (в. Владушић 2012: 25). А главни актер постаје Београд.

Београд у овом авангардном роману „није више, као код Балзака, на пример, позадина по којој се крећу јунаци обдарени вољом, већ преузима на себе улогу јунака“ (в. Владушић 2012: 25). Заправо, како Владушић даље примећује, „он надилази јунака, јер јунак више није у стању да сагледа град као нешто познато, нешто што се може освојити и савладати“ (в. Исто). Када ово примећује, Владушић пише о градовима у романима

*Петроград* Андреја Белог, као и о Деблиновом роману *Берлин Александерплац*. Владушић пише о Мегалополисима.

Како су у *Теразијама* „грађани протерани из поља моћи“, они више не харају градом, него град хара њима, хара страницама Токиновог романа. У послератном Београду, „банке су преко ноћи постале огромна предузећа да би се једног дана распале као куле од карата.[...] Снобизам је узео великог маха, хохштаплери редовна појава, често скопчани пословима неких патентираних патриота. Идеала, принципа није било. Брзо се живело, брзо је неко избио на површину, а још брже нестајао. Све у покрету, у врењу, ужурбано и грозничаво. И луда трка за новим, сензационалним. Копирало се и пресађивало ново да се држи корак са Европом. Без обзира на стварне потребе“ (1932: 37).

Поред оваквих и сличних описа, Токин прецизно даје описе и пописе свега онога што се физички манифестовало у престоници тих двадесетих и тридесетих година прошлог века. Баш онако као што је, према Жмегачу, у свом роману то радио Деблин: „Приповједач нас води кроз тај Берлин године 1928, кроз крчме, робне куће, складишта, клаонице, скровишта криминалаца, чудећи се и сам непрестано, готово попут дјетета, бучним чудима статистике, наполе технике“ (1982: 188). О томе, у вези са Деблиновим романом, пише и Владушић: „Обухватање стварног није више посредовано метафором научника, већ новинара: у роман су инкорпорирани одломци из новина, док сама колажна техника подсећа на састављање новина: тај 'журналистички' тоталитет јесте гомила фрагмената састављених један до другог уз помоћ везника 'и'“ (2012: 41). Ипак, код Токина предњаче описи који показују суштину: „Београд је луда варош. У непрекидном покрету и непрестаном прилагођавању новим приликама. Тешко оном ко изгуби корак. Београд је борбен, страшан и леп, уточиште и џунгла, мајка и маћеха, кинематографски

симултан. Фотоженик. Живот интензиван, бујан, нехармоничан, људи неформирани“ (1932: 58). Према оваквим, и сличним бројним описима, као и према судбинама јунака у њему, Београд се у овом роману приказује „у облику машине која троши људе, а не као рам у који они уграђују своје животе“ (в. Владушић 2012: 337). У једном тренутку Ђурић каже да је он чак „савест Београда“, а онда и да је „одложио штампање 'Генеалогije Београда' на којој је годинама радио“ (в. 1932: 150). То дело, како каже, „дело нарочите историографије са својим шаренилом и привидним контрадикцијама, дубоким истинама и снажном логиком говорило је о смислу и судбини једне вароши“ (в. Исто). Као да су уместо тог дела штампане *Теразије*.

Тако у делима двадесетог века, слика града и у романима постаје другачија, постаје динамизована, фрагментарна, као да је представљена техником колажа. Што код Токина јесте и дословно – на првој страници романа направио је колаж са симболима Београда. Та промена, како Владушић примећује, „утиче и на промену перспективе из које се посматра град: поглед одгоре, који представља позицију контемплације, те поглед од доле, из које се град демонизује, уступају место позицији која град перципира из равни улице. Склоп улица тако производи утисак лавиринта, нечег непознатог, претећег, опасног“ (в. 2012: 25). Међутим, Токинов поглед јесте поглед од горе на почетку романа, али то није поглед контемплације, већ поглед из перспективе аероплана, да би се постепено спуштао међу нове улице, „непознате, претеће, опасне“.

Који су то онда филмски елементи у Токиновим *Теразијама*?

Поменута слика Београда на почетку романа описана је таквим реченицама које својом природом, структуром, као и међусобном повезаношћу, показују еквивалентност са кадровима, сценама и секвенцама – прецизне су, једноставне и често се смењују.



„Теразијама јуре аутомобили, аутобуси, трамваји. Теразијама креће се мноштво света. Младе жене. Нови капути, луксузне тоалете, најмодернији шешири. [...] Светлосне рекламе бљеште. Аутомобили јуре. [...] Код 'Москве' свира џаз“ (в. 1932: 5, 6).

У другом једном одломку, реченице су дуже, са више описа и психологизација које филм не допушта, али сваком од њих приказује се други угао, други кадар, па је тако добијени темпо карактеристичнији за филм:

„Корзом младићи су јурили неког Шарлоа, разне пијерое, циганке, цигане и једног мускетира. Једна група јурила је за једном 'швабицом' и 'дамом' у бунди. Риста је брзо спазио Рамону која се исто тако појавила као тотица, али се видело ипак да је то мушкарац. Фатима је имала на себи костим туркиње, добро је изгледао, штета што је био дугачак. Од некуд се појави и Маришка као руска сељанка и она је најбоље изгледала“ (в. 1932: 68).

Затим, Токин је, сем у сценарију, и у роману употребио флешбек. То је елеменат који је карактеристичнији за филмску уметност, а који је изворно, само оно сећање из прошлости које се приказује брзим смењивањем поједних слика.

„Зора је у хладној соби, код отвореног прозора, посматрала мамурне звезде, бескрајно небо над Београдом. Фантазмагорија успомена, доживљаја, пејсажа, лица, зграда, свиле, књига, цвећа, тоалета, опојних мириса, пољубаца, страсти, и увек лик Страхиње, загрљаја и неког несхватљивог осмеха“ (в. 1932: 122).

А онда, према стилу, овај филмски елеменат постаје надреалан.

„Уста која су се час кезила, час грчила од плача, повећавала и смањивала, уста која су звала и руке које су грлиле па онда одбијале, и опет грлиле“ (в. Исто).

Писац је дакако био свестан свог поступка па је додао, као да није довољно јасно: „Све то невероватном брзином, у једној филмској траци“ (в. Исто). „Филм“ се наставио, а крај тог одломка, писац је овако завршио: „Филм је био завршен“ (в. Исто).

Тако је код Токина изражена свест, не само о сопственој литерарности, што показује присуство бројних аутопоетичких рефлексија, него и о сопственој „филмичности“. Тако се илузија приче и фикционалност света дестабилизује, односно, стабилизује се у неком новом руху, у кинематографском у овом случају, као, уосталом, што је случај и са већином других, сада већ, традиционалних прозних поступака.

О том модерном, заправо авангардном роману, можда најбоље сведоче они који су се у том жанру и остварили, па тако Карл Ајнштајн и Алфред Деблин, према Бојани Стојановић Пантовић, „прави смисао не виде у дескрипцији појединих стања и ситуација, нити у развијању сложених сижеа, већ се његова пуноћа огледа у артикулацији кретања и динамике, интензитету осећања, визионарском доживљају реалности и пантеистичко-мистичном предавању бескрају“ (в. 1998: 108).

Према критици, Токинов роман није био позитивно оцењен, нарочито одмах након појављивања. Године када је изашао, Јован Поповић пише како „ликови нису психологизирани“ и како писац „није дао ритам Београда“ (в. 1932: 5). Ипак, било је и оних који су још тада наслутили суштинске елементе *Теразија*. На пример, у

*Илустрованом листу Недеља*, под иницијалима С.М.П, изашло је да књига „има обележје филмске илустрације београдског живота“, а да се преко неких детаља „прешло због филмског ритма па је роман добио природу филма или репортаже“ (в. 1932: 26). Те године још је само Бранимир Ћосић писао о Токиновом роману, затим 1961. Милан Богдановић, који је роман такође негативно оценио, онда Тодор Манојловић 1963. у неком интервјуу и Тин Ујевић 1965, а потом они савремени аутори који су писали о Токиновом делу уопште – Радован Вучковић и Гојко Тешић.

Ипак, роман *Теразије* треба да се оцењује и са аспеката књижевне теорије двадесетог века. Према наведеном, овај роман засигурно завређује место међу авангардним романима, засигурно су у њега интерполирани филмски елементи, а у којој мери је авангардни и филмски, могло би се доказати онда када би се упоредио са значајним остварењима авангардних и филмских, односно романа писаних „кино“ стилем. Према Јурију Лотману, „циљ уметности није да једноставно одслика овај или онај објекат, већ да га учioni носиоцем значења“, а према свему досадашњем, Токинове *Теразије* носиоци су суштинских значења модерног доба (в. 1976: 76).

\*\*\*

Тако се и у овом делу показује значај дела Бошка Токина у целокупном авангардном контексту. У контексту његове поетике, у свим жанровима препознаје се доследност, односно препознају се поетичке одреднице које су се препознале и у теоријском, то јест критичком раду.

И овде је нарочито значајна његова специфичност – интерполирање филмских елемената, наративно и/или тематско-садржински, у изражавању било којим жанром. Коначно, тим интерполирањима Бошко Токин тежио је остварењу „тоталног уметничког дела“.

## ЗАКЉУЧАК

Бошко Токин се убраја у ред значајних авангардних писаца, иако је често, нарочито у прошлом веку, из тог контекста изостављан. Његовим делом показује се најпре изузетна продуктивност, те су у његовом опусу покривена поља готово свих уметности. На пољу књижевности и кинематографије био је најпродуктивнији, али одмах затим његов критички, као и уметнички рад простире се на поља позоришне и ликовне уметности. Позоришном комаду, као и графикама и колажима, нажалост, изгубио се сваки траг.

Затим, од велике је важности целовитост Токиновог дела, која се огледа у томе што се, доследно, изражавао теоријски, критички и уметнички. А онда нарочито и актуелност његових постулата и судова, која чини већину текстова пишевог опуса савременим. Та актуелност огледа се на сваком пољу, па су тако судови о времену уопште, о духу двадесетог века, о уметности, непогрешиви и данас још важећи. Стога су и теоријски захтеви били у складу са тим, па би се и данас исти могли ставити пред било ког уметника, јер, изузев у појединим примерима, они још увек нису испуњени. То онда значи да, поред тога што су били експресионистички, занитистички или футуристички, били су универзални, и тиме су остварили један од постулата, према којем дело преко посебног треба да изрази опште. Када је о кинематографији реч, не само да је био међу првима који је видео уметност тамо где велика већина није, него је, врло брзо, писао о оним феноменима на начин на који се о истим писало тек, и по неколико деценија касније. Неки од тих феномена и данас би се могли учинити ирелевантним и недовољно егзактним, али они су по среди кинематографије, те не може да их заобиђе. Токин је тога био свестан још у раној етапи седме уметности. У критичким текстовима издвајао је и величао уметнике

који су данас канонизовани, и у њиховим делима истицао је, похвално или не, оно што се и данас у критици тих дела истиче. У критичким текстовима о филму опет се налази на невероватне прогнозе, нарочито када је реч о развоју европског и америчког филма, као и о развоју позоришта у односу на филм. Прозни и поетски текстови актуелни су, не само садржински, него и структурално, док је сценаријем, као најочитијом књижевно-филмском формом, антиципирао развој кинематографије.

У оквиру сваког сегмента пишевог деловања показало се шта је опште авангардно, шта је оно што је авангардно али специфично за стваралаштво нашег писца, међутим, најважнији је доказ њему својственог авангардизма, према којем, дакле, не само да је пионир у многим сегментима и једне и друге уметности у доба авангарде, него је пионир у приступу према којем се ове две уметности комбинују.

Авангардизам Бошка Токина огледа се, тако, у „тежњи ка спреси“ књижевности и кинематографије, што подразумева грађење књижевних дела уз употребу кинематографских елемената.

Употреба кинематографских елемената у књижевним делима данас је присутна можда више него икада раније, а чини се да ће бити, никако мања, већ, све већа. Уколико се тежи комплетној анализи било ког савременог, па и модерног књижевно-уметничког дела, не би требало да се заобиђе такав приступ, који открива везу књижевне и кинематографске уметности. Сем тога, такав приступ може бити и једини у анализи тих дела. Ако се ова чињеница прихвати, морао би се прихватити и значај изучавања почетака авангарде, јер су ту корени те везе.

Као што је на почетку ове дисертације речено, та веза се, од почетака па до данас, најчешће, готово увек, огледа у „кино“ стилу, односно у стилу којим писци

имплементирају елементе којима се служи филм. Такође, писци који тим стилем пишу, неретко пишу по нешто и о том стилу, односно о тој, сада већ нераскидивој, вези. Међутим, Бошко Токин пише прве и врло важне теоријске текстове о, не само књижевним, већ и о кинематографским елементима, који су, како темељи изучавања о авангардној књижевности и кинематографији уопште, тако и база пишчеве поетике. Данас се у литератури о књижевној авангарди Токин наводи као један од првих авангардних писаца, који је у свом прозном и поетском опусу употребљавао филмске елементе, а у литератури о кинематографији као писац првих значајних теоријских и критичких радова о кинематографији. Ипак, та два пола пишчевог стваралаштва требало би истовремено посматрати, јер се тако откривају целовита значења и појединих аспеката.

Почетак преплитања књижевности и филма, са аспекта светске књижевности, доводи се у везу са експресионизмом. Али Бошко Токин је и у овоме јединствен. Док су дела светски најзначајнијих писаца „кино“ стилем, како и сами тврде, на извештан начин произашла из авангардних праваца, Токиново дело о кинематографији и о експресионизму јавило се симултано, дакле проистекло је из пишчеве најдубље унутрашњости, из бергсоновог унутрашњег кинематографа.

Према Токиновим теоријским текстовима, уметничко дело, било оно књижевно или филмско, мора да се темељи на динамизму, на „животној енергији и пламену“, који је југословенски иманентан, али ипак неостварен у двадесетом веку, у оној мери у којој су га, према писцу, остваривали амерички уметници.

Да би се тај динамизам испољио, уметник мора да поседује особину суптилизације, особину да продре до свог најдубљег „ја“, да узме или „откине“ од себе и

тај део себе да унесе у дело. Дело постаје продужетак уметника, који се са делом идентификује.

Предмет сваког дела тако мора да буде човек, односно „почетна тачка, средство и циљ“. Онда је циљ сваког дела и хуманистички, тежи „побољшању људства“, а то се постиже, не „материјалношћу догађаја“, што би представљало, на пример, било какве политичке подухвате, него побољшањем духа, „дизањем спиритуалног нивоа“, добротом и љубављу које онда морају бити идеје водиле. Таква уметност мора да буде доступна „маси“.

Уметничко дело мора да буде интернационално, синкретично, да изражава тежње времена преко којих изражава универзалне тежње, да ствара нове емоције преко којих се стварају оне универзалне. Уметничко дело мора да изникне из заједничке базе али да изрази индивидуални таленат.

Ове одреднице представљале би некакав општи манифест Бошка Токина, који се темељи на теоријским текстовима о књижевности и о филму, међу којима, ипак има разлике.

Наиме, док се у књижевно-теоријским текстовима овакви постулати захтевају од књижевног дела, у теоријским текстовима о филму они се славе, као да су већ остварени.

О чему се ту заправо ради?

Токин је, у годинама када је писао ове текстове, веровао како је кинематографска уметност у предности над књижевном уметношћу, када је у питању остварење начела која је пред уметничко дело писац стављао.

Најпре, први и главни разлог за то је покрет који је основ у кинематографији, па тако филм, више него дело било које уметности, износи акцију, енергетику и



динамичност. Због тога што користи технику, односно симултанитет више елемената одједном, филм још више, према писцу, може да осети човека, да га изнесе из света непознатог. И то путем слика, дакле није више потребно да ми себи сами представљамо, него нам кинематограф ставља пред очи. Тако добијамо слику свега онога што се дешава у нама, добијамо видљивом скривену људску душу. Пошто оно што видимо јаче утиче од онога што читамо или чујемо, филм ће, како је Токин сматрао, успети у потпуности да оствари хуманистичке циљеве. Мисао или емоција изражена филмом врло је приступачна, свуда допире, припада целом свету, па се тако интернационалност врло лако остварује. Међутим, и поред ових *a priori* остваривих елемената, Токин је још тада, почетком треће деценије прошлог века, сматрао да је приликом стварања дела седме уметности, више него игде потребан рад, интуитиван и заснован на искуству.

Режисери, као централне личности у филмском изразу, према Токину, нису остваривали ту целовитост коју је од дела захтевао. Неки су, мање или више, остваривали по један или више елемената, али јединство свих елемената, према пишчевим критичким текстовима о филму, није постигнуто. Врло слични ставови налазе се у књижевно-критичким радовима, дакле остварења датих уметничких елемената, заправо критеријума, у неким делима су већа, у неким мања, с тим што је писац предност над готово свим писцима видео у делима оног писца, који је, поред остварења осталих елемената, асимиловао уметност кинематографије.

Као што је у литератури познато, експресионисти су од уметничког дела захтевали „тотално дело“, које би требало да буде израз интегралне људске стварности. Оно што није било познато до сада, јесте да се „тотално дело“, према једном од наших најважнијих писаца програмског експресионизма, између осталог, Бошка Токина,

заснивало на његовом унутрашњем кинематографу, који је, као коначан израз, захтевао интерполацију филмских елемената у књижевно дело.

Овом докторском дисертацијом доприноси се откривању експеримената, који су суштински за авангарду. Експеримент Бошка Токина, сем тога што је јединствен у више аспеката, важан је не само у контексту пишчеве поетике, онда и авангарде уопште, него у контексту модерне и савремене књижевности која се, умногоме, наставља на овакав књижевно-кинематографски експеримент.

## БИБЛИОГРАФИЈА<sup>52</sup>

### ПРИМАРНА ГРАЂА

1918.

1. Sur le developpement de la poesie Yougaslave. *Antologie des poemes yougo-slaves contemporains*. Les Humbled, Traductions Ph. Lebesque & B. Tokine. Paris, Edition de la Revue litteraire des primaires, 1919, 3- 7.

1919.

2. Romain Rolland. Empedocle d' Agrigente (ou l'Age de la Haine). Colas Breugnon. *Гласник југословенске омладине*. III/6 (1919): 92- 93.

3. Изложба југословенских уметника у Паризу. *Пламен*. I/13 (1919): 24- 29.

4. Lettres yougo- slaves. *Revue de l' Epoque*. I/2 (1919): 94- 96.

1920.

5. Кинематографска хроника: „Монте Христо“ и “Жидекс“. *Прогрес*. I/102 (1920): 3.

6. Експресионистичка филозофија и уметност. *Прогрес*. I/103 (1920): 2- 3.

7. Кинематографска кроника I: Црвени кец. *Прогрес*. I/103 (1920): 3.

8. Скупљене песме В. Петковића Диса. Перо Слепчевић: О савременом васпитању народа. *Прогрес*. I/104 (1920): 3.

9. Кинематографске кроника II: Деми-Виергес. *Прогрес*. I/105 (1920): 3.

10. Књижевни преглед: К. Страјнић: Јосип Плечник, монографија са 82 репродукције. Загреб, издање Дјелап и Поповац 1920. *Прогрес*. I/105 (1920): 3.

---

<sup>52</sup> На овом списку налазе се текстови који су потписани пишчевим именом и презименом, иницијалима или псеудонимима – Бошко Токин, Б. Токин, Токин, Б.Т., БТ, Аристофан, Филмус. У библиографским јединицама дате су информације које су биле расположиве. У већини случајева оне су потпуне, иако се негде десило, мада ретко, да је уместо броја часописа дат само датум, или да су бројеви страница изостављени.

11. Француска „модерна“ пред Европом. *Прогрес*. I/106 (1920): 2- 3.
12. Кинематографска хроника: Рељефни биоскоп. Нови филмови. *Прогрес*. I/108 (1920): 3.
13. Експресионизам Југословена. *Прогрес*. I/109 (1920): 2- 3.
14. Кинематографска хроника: Сопственицима. *Прогрес*. I/111 (1920): 3.
15. Кинематографска хроника: Покретно сликарство. *Прогрес*. I/113 (1920): 3.
16. Анри Бергсон: О души и телу. *Прогрес*. I/113 (1920): 3.
17. Кинематографска хроника: Јунакиња са дивљег запада. Циркус и забавна места. *Прогрес*. I/114 (1920): 3.
18. Реч две о Шарлоу. *Прогрес*. I/117 (1920): 3.
19. „Активизам“ мађарске лирике. *Прогрес*. I/117 (1920): 2- 3.
20. Изложба г. С. Лазића. *Прогрес*. I/119 (1920): 3.
21. Покушај једне кинематографске естетике. *Прогрес*. I/120- 122 (1920): 2- 3.
22. Кинематографска хроника: Руже зла. Филм Гаумант. *Прогрес*. I/122 (1920): 3.
23. Уметнички преглед: Пластично вече г- це Свјетлове. *Прогрес*. I/123 (1920): 3.
24. Кинематографска хроника: Један предлог. *Прогрес*. I/124 (1920): 3.
25. Кинематографска хроника: Звезда са истока. *Прогрес*. I/126 (1920): 3.
26. Мештровићева изложба у Загребу. *Прогрес*. I/126 (1920): 3.
27. Уметнички преглед: Изложба женских радова и везова у другој београдској гимназији. *Прогрес*. I/127 (1920): 3.
28. U.S.A. Рое, Whitman, Chaplin. *Прогрес*. I/128 (1920): 2- 4.
29. Кинематограф: Диамант. Срџба. Бич божији. Бари вучији син. Реч две о секретару Касине. *Прогрес*. I/130, 131 (1920): 3.
30. Две нове књиге. Источни грех Љубомира Мицића. Зидане Скадра М. Королије. *Прогрес*. I/133 (1920): 3.
31. Кинематограф: Кинематографски клубови. Милле Бертхе Бову о кинематографу. Научни филмови. Црвени крст и биоскоп. Страшна казна. Биоскопи у вагонима. Пхотогеније. *Прогрес*. I/135 (1920): 3.
32. Једна значајна књига Августина Ујевића, песме „Лелек себра“. *Прогрес*. I/136 (1920): 2- 4.

33. „Страшни суд“. Слика Микеланђела у Сикстинској капели. *Прогрес*. I/137 (1920): 2.
34. Кинематограф: Сумурум . *Прогрес*. I/139 (1920): 3.
35. Кинематограф: Пхотогеније. *Прогрес*. I/140 (1920): 3.
36. Неколико књига у Француској. *Прогрес*. I/141 (1920): 3.
37. Кинематограф: Реч две о директорима и публици. *Прогрес*. I/143 (1920): 3.
38. Други број „Критике“. *Прогрес*. I/143 (1920): 7.
39. Изложба М. Миловановића. *Прогрес*. I/143 (1920): 7.
40. Царство духова: роман у писмима и у филмовима. *Прогрес*. I/143 (1920): 8.
41. „Нова Светлост“. *Покрет*. I/182 (1920): 3.
42. Изложба Петра Добровића и Луја Чачиновића. (У другој београдској гимназији). *Покрет*. I/183 (1920): 3.
43. L'ecole expressioniste yougoslave. *La Revue de l' Epoque*. II/ 12 (1920): 381- 383.
44. L'esthetique du cinema. *L'esprit nouveau*. I/1 (1920): 84- 89.
45. Futuristes et neprimitifs. *Action*. VII/ 4 (1920): 54- 57.

1921.

46. *Манифест зенитизма*. Зенит, 1921.
47. Европски песник Иван Гол. *Зенит*. II/1 (1921): 5- 6, 8.
48. Нове француске ревије. *Зенит*. II/1 (1921): 15.
49. Млади реакционари и нови дух. *Зенит*. II/3 (1921): 1- 4.
50. Стари реакционари и нови дух. *Зенит*. II/3 (1921): 11.
51. У атмосфери чудеса. *Зенит*. II/3 (1921): 2- 3.
52. Dialogue I. *Зенит*. I/3 (1921): 7.
53. Dialogue II. *Зенит*. I/4 (1921): 9- 10.
54. Mierendorff: Naette ich das kino. *Зенит*. I/4 (1921): 13- 14.
55. Кабинет др. Калигарија. *Зенит*. I/4 (1921): 15.
56. Рим / Купола светог Петра. *Зенит*. II/5 (1921): 3- 4.
57. Комета – Понс-Винке, Земља и Зенит. *Зенит*. V/5 (1921): 9- 10.
58. Канудо о Кинематографу. *Зенит*. VI/5 (1921): 13.

59. Сунце и геније. Човек-Сунце. *Зенит*. VII/6 (1921): 2- 3.
60. Ајнштајн. (Поводом књиге А. Московског). *Зенит*. VII/6 (1921): 11.
61. Ма и мађарски покрет активизма. *Зенит*. VII/6 (1921): 12.
62. Marcello Fabri: L' Inconnu sur les villes. *Зенит*. VII/6 (1921): 13.
63. Књижевност. *Трибуна*. II/ 205 (1921): 3.
64. Изложба В. Геца у Загребу. *Трибуна*. II/ 226 (1921): 3.
65. Кинематограф: Кинески филм, Дуглас и Мери Фербанкс. *Трибуна*. II/ 230 (1921): 3.
66. Романтичне душе. (О Ростану). *Трибуна*. II/ 236 (1921): 3.
67. Кинематограф: Чарли Шапленов чланак о филму. *Трибуна*. II/ 237 (1921): 3.
68. Кинематограф: Мистерије Њу-Јорка. *Трибуна*. II/ 240 (1921): 3.
69. Зенит, 3. *Трибуна*. II/ 240 (1921): 3.
70. Изложба Емануела Видовића. *Трибуна*. II/ 247 (1921): 3.
71. Премијера „Симоне“. *Трибуна*. II/ 249 (1921): 3.
72. Изложба Бијелић-Добровић-Миличић. *Трибуна*. II/ 252 (1921): 3.
73. Позориште, Поводом „Романтичних душа“. *Трибуна*. II/ 257 (1921): 2.
74. Валт Витман у Београду. *Трибуна*. II/ 258 (1921): 2- 3.
75. Народни непријатељ. *Трибуна*. II/ 271 (1921): 3.
76. Растко Петровић – Бурлеска господина Перуна Бога Грома. *Трибуна*. II/ 273 (1921): 3.
77. Нови часописи. „Путеви“ и „Ренесанса“. *Трибуна*. II/ 279 (1921): 3.
78. Изложба Ј. Кратине. *Трибуна*. II/ 288 (1921): 3.
79. А.Петефи. *Трибуна*. II/ 300 (1921): 3.
80. „Госпођица Малишевска“. *Трибуна*. II/ 301 (1921): 3.
81. Изложба Колесникова. *Трибуна*. II/ 303 (1921): 3.
82. Romain Rolland: Clerambault (Paris, Ollendorff 1921). *Светски преглед*. I/1 (1921): 19- 20. 83. Владимир Ћоровић, Покрети и дела. (Београд, Геца Кон, 1921). *Светски преглед*. 1 (1921): 19.
84. Како се раде филмови. Плате глумаца. Две нове књиге о кинематографу. *Светски преглед*. I/ 2- 3 (1921): 30.

85. Два добра филма: Цезарина, господарица света. Кабинет Др Калигарија. *Светски преглед*. I/ 3 (1921): 32.

86. Четири почетка нове поезије. Бодлер, Рембо, Витман, Ниче. *Светски преглед*. I/ 3 (1921): 12-14.

87. Неколико разлога успеха кинематографа. *Светски преглед*. I/ 4 (1921): 30.

88. Позориште у ваздуху. *Критика*. II/1 (1921): 61- 62.

89. Белешке из Рима и Фиренце. *Критика*. II/ 9- 10 (1921): 372- 373.

90. „Модри човјек“ од Станка Томашића. *Критика*. II/ 9- 10 (1921): 379.

91. Еуритмија. *Критика*. II/ 11-12 (1921): 414- 415.

92. Југословенска модерна и Станислав Винавер. *Критика*. II/ 11-12 (1921): 441- 442.

93. „Зенит“ и наша књижевност (раскид са зенитом). *Критика*. (1921): 452.

94. „Зенит, зенитисмус“. *Ма*. VI/7 (1921): 100.

95. Мој зенитизам. *Југословенска њива*. VII/34 (1921): 539- 541.

96. Писма Бошка Токина Љубомиру Мицићу. У: Голубовић, Видосава. Књижевни архив Љубомира Мицића. *Књижевна реч*. IX (1980): 152.

1922.

97. Сирена, „Кинематографска трагикомедија“. *Трибуна*. XI/ 5 (1922): 2- 3.

98. „Режија у филму“. *Трибуна*. XI/ 5 (1922): 3.

99. Нова година. Ноћашње веселје и туче. *Трибуна*. XI/ 11 (1922): 3.

100. Уметност. Концерт госпође Винавер. *Трибуна*. XI/ 13 (1922): 3.

101. Позориште. Елга и „балет“. *Трибуна*. XI/ 20 (1922): 20. Јосип Кулунџић: Лунар. *Трибуна*. II/ 22 (1922): 3.

102. Сибе Миличић: Књига вечности. *Трибуна*. II/ 27 (1922): 3.

103. Часопис „Путеви“. *Трибуна*. II/ 30 (1922): 3.

104. Милош Ђурић: Филозофија Панхуманизма. *Трибуна*. II/ 38 (1922): 3.

105. Изложба Ф. Кршинића. *Трибуна*. XI/ 53 (1922): 3.

106. Београдска хроника. *Трибуна*. XI/ 56 (1922): 3.

107. „Путеви“. Број 2. *Трибуна*. XI/ 57 (1922): 3.

108. Београдска хроника. Велики планови. *Трибуна*. XI/ 59 (1922): 3.
109. Позориште. Флорентински шешир. *Трибуна*. XI/ 61 (1922): 3.
110. Руси против Руса. Певач Зиновјев и другови. *Трибуна*. XI/ 63 (1922): 3.
111. Позориште. Певачице и певачи. *Трибуна*. XI/ 67 (1922): 3.
112. Позориште. Стриндбергов „Отац“. *Трибуна*. XI/ 68 (1922): 3.
113. Београдска хроника. Земљотрес, Москва и сензације. *Трибуна*. XI/ 69 (1922): 3.
- 3.
114. Уметност. Изложба Д. Јанковића. *Трибуна*. XI/ 73 (1922): 3.
115. Премијера „Фауста“. *Трибуна*. XI/ 73 (1922): 3.
116. Позориште. Војнарка. *Трибуна*. XI/ 74 (1922): 3.
117. „Хипнос“. *Трибуна*. IV/ 76 (1922): 3.
118. Позориште. Друга премијера „Фауста“. *Трибуна*. XI/ 80 (1922): 3.
119. Позориште. Нови. *Трибуна*. XI/ 81 (1922): 3.
120. Ултрасинема. Кинематограф у служби науке. *Трибуна*. XI/ 85 (1922): 3.
121. Француска скулптура. Предавање г. Габриела Мурера. *Трибуна*. XI/ 90 (1922): 3.
- 3.
122. Филмске занимљивости. Музика и филм. *Трибуна*. XI/ 93 (1922): 3.
123. Позориште. Присни пријатељ. *Трибуна*. XI/ 95 (1922): 3.
124. Од Епиктета до др. Васића. *Трибуна*. XI/ 96 (1922): 3.
125. Уметност. Јубиларно матине Војислава Илића-Млађег. Изложбе Николе Бешевића. *Трибуна*. XI/ 97 (1922): 3.
126. Ричард III. *Трибуна*. XI/ 100 (1922): 3.
127. Позориште. Веселе жене Виндзорске. *Трибуна*. XI/ 105 (1922): 3.
128. „Ново човечанство“. *Трибуна*. XI/ 108 (1922): 3.
129. Позориште. Отварање нове зграде. *Трибуна*. XI/ 125 (1922): 3.
130. Фелтон. Пета југословенска изложба. *Трибуна*. XI/ 128 (1922): 2.
131. Фелтон. Пета југословенска изложба. *Трибуна*. XI/ 130 (1922): 2.
132. Кинематограф. Жеки Коган, осмогодишњи глумац. Кинематографска катедра. *Трибуна*. XI/ 132 (1922): 3.
133. Позориште. Плодови просвете. *Трибуна*. XI/ 133 (1922): 3.



134. Позориште. Скандал у Мањежу. *Трибуна*. XI/ 136 (1922): 3.
135. Шумановић и Палавичини. *Трибуна*. XI/ 136 (1922): 2.
136. Филм испод воде. Поналазак браће Виљамсон. *Трибуна*. XI/ 138 (1922): 3.
137. Позориште. Деби и опроштај. *Трибуна*. XI/ 139 (1922): 3.
138. Жерар де Нервал претходник. *Трибуна*. XI/ 140 (1922): 3.
139. Позориште. ”Ломаче“ Августа Стриндберга. *Трибуна*. XI/ 142 (1922): 3.
140. Кинематограф. Шарлов имитатор. Глумци код председника. Синхронизам геста и речи. *Трибуна*. XI/ 159 (1922): 3.
141. Књижевност. Пјер Беноа. *Трибуна*. XI/ 167 (1922): 3.
142. Књижевност. Пар нас са Парнаса. *Трибуна*. XI/ 172 (1922): 3.
143. Позориште. У очи сезоне. *Трибуна*. XI/ 183 (1922): 3.
144. Смак света. Хоће ли Европа пропасти или неће? *Трибуна*. XI/ 185 (1922): 3.
145. Критика. Мисао. *Трибуна*. XI/ 186 (1922): 3.
146. Позориште. У очи премијере. *Трибуна*. XI/ 188 (1922): 3.
147. Позориште. Поводом „Годишњака“. *Трибуна*. XI/ 193 (1922): 3.
148. Новосадски „Пут“. „Зенит“. *Трибуна*. XI/ 195 (1922): 3.
149. Позориште. Прва представа. *Трибуна*. XI/ 198 (1922): 3.
150. Крвава вечера. Против ширења лажних вести. *Трибуна*. XI/ 206 (1922): 3.
151. Премијера. Хеда Габлер у Народном Позоришту. Мањеж. *Трибуна*. XI/ 209 (1922): 3.
152. Тајне кинеског кварта. *Трибуна*. XI/ 209 (1922): 3.
153. Премијере. *Трибуна*. XI/ 212 (1922): 3.
154. Премијере. *Трибуна*. XI/ 213 (1922): 3.
155. Књижевност и уметност. Изложба слика Вељка Станојевића. *Трибуна*. XI/ 214 (1922): 3.
156. Нови часопис „Ми“. Место „Путеви“, „Црвен круг“. *Трибуна*. XI/ 217 (1922): 3.
157. Премијере. Дагмар Ригерзен и Црвена Рукавица. *Трибуна*. XI/ 218 (1922): 3.
158. Премијере. Гњездо апаша и сенка смрти. *Трибуна*. XI/ 219 (1922): 3.
159. Концертно вече Руже Винавер. *Трибуна*. XI/ 219 (1922): 3.

160. Наш први филм. „Трагедија српске деце“. *Трибуна*. XI/ 220 (1922): 3.
161. Премијере. Кри Кри, Кабириа и Напад на воз. *Трибуна*. XI/ 221 (1922): 3.
162. Премијере и репризе. Златна марка, Изрезано лице и Кабириа. *Трибуна*. XI/ 224 (1922): 3.
163. Премијере и репризе. *Трибуна*. XI/ 225 (1922): 3.
164. Премијере и репризе. Изван закона. Маска са белм зубима. Летећа смрт. *Трибуна*. XI/ 227 (1922): 3.
165. Једна скандалозна представа. *Трибуна*. XI/ 227 (1922): 3.
166. Премијере и репризе. Жиг љубави. Робинзон Крусе. Маска са белим зубима. Крајцерова соната. *Трибуна*. XI/ 233 (1922): 3.
167. Премијере и репризе. Маска са белим зубима. Робинзон Крусе. Крајцерова соната. *Трибуна*. XI/ 235 (1922): 3.
168. Премијере и репризе. Девојке из Пикадили. Робинсон Крусе. Маска са белим зубима. *Трибуна*. XI/ 238 (1922): 3.
169. Премијере и репризе. Један песнички филм: уморна смрт. *Трибуна*. XI/ 254 (1922): 3.
170. Премијере и репризе. Теодора. *Трибуна*. XI/ 255 (1922): 3.
171. Премијере и репризе. „Пигмалион“ Бернера Шоа у Народном Позоришту. *Трибуна*. XI/ 256 (1922): 3.
172. Премијере и репризе. Монте Христо, Принцеца од Тоскане и Тедора. *Трибуна*. XI/ 258 (1922): 3.
173. Изложба Мила Милуновића и Сретена Стојановића. *Трибуна*. XI/ 258 (1922): 2.
174. Нов роман Станислава Кракова и један нов песник Божидар Ковачевић. *Трибуна*. XI/ 259 (1922): 3.
175. Премијере и репризе. Завист, Монте Христо, Седам година несреће. *Трибуна*. XI/ 260 (1922): 3.
176. Премијере и репризе. Индијски гробни споменик. *Трибуна*. XI/ 261 (1922): 3.
177. Шездесети рођендан Герхарта Хауптмана. *Трибуна*. XI/ 262 (1922): 3.

178. Премијере и репризе. Једна чудна представа „Фауста“. *Трибуна*. XI/ 263 (1922): 3.
179. Свенгали Хамилтон и остали артисти у „Касини“. *Трибуна*. XI/ 263 (1922): 3.
180. Премијере и репризе. Индијски гробни споменик. *Трибуна*. XI/ 266 (1922): 3.
181. Премијере и репризе. „У новој кожи“ комедија Етјена Реја. *Трибуна*. XI/ 269 (1922): 3.
182. Наполеон и Еклер Журнал. *Трибуна*. XI/ 269 (1922): 3.
183. Премијере и репризе. Стела Марис. *Трибуна*. XI/ 269 (1922): 3.
184. Премијере и репризе. Раудн, модри пламен (Биоскоп Гатер у Земуну). *Трибуна*. XI/ 273 (1922): 3.
185. Премијере и репризе. Р. У. Р. (Росумови универзални работници) Колективна драма Карела Чапека. *Трибуна*. XI/ 274 (1922): 3.
186. Премијере и репризе. Нов Програм „Вариете Касине“. *Трибуна*. XI/ 276 (1922): 3.
187. Нова пантологија Пеленгирике. Још један часопис „Ревии“. *Трибуна*. XI/ 281 (1922): 3.
188. Ренесанса Едгара Поа. *Трибуна*. XI/ 282 (1922): 3.
189. Премијере и репризе. Госпођа Попова као Мињон. *Трибуна*. XI/ 283 (1922): 3.
190. Премијере и репризе. Нови филмови последњих дана. *Трибуна*. XI/ 283 (1922): 3.
191. Стогодишњица Јаше Игњатовића. *Трибуна*. XI/ 284 (1922): 3.
192. Кинематограф. Криза немачке филмске индустрије. *Трибуна*. XI/ 285 (1922): 3.
193. Књижевност. Поводом једне награде. *Трибуна*. XI/ 286 (1922): 3.
194. „Ритмови“ Тодора Манојловића. *Трибуна*. XI/ 288 (1922): 2.
195. Адаму, првом човеку америчани подижу споменик. *Трибуна*. XI/ 288 (1922): 3.
196. Ових се дана прославља стогодишњица Александра Петефија. *Трибуна*. XI/ 288 (1922): 2.
197. Премијере и репризе. Аутентични Чарли Чаплинови филмови у Београду. *Трибуна*. XI/ 289 (1922): 3.

198. Премијере и репризе. Фараонова жена. *Трибуна*. XI/ 291 (1922): 3.
199. Премијере и репризе. Поводом „Фараонове жене“. *Трибуна*. XI/ 292 (1922): 3.
200. Премијере и репризе. „Уклети Холандез“ и господин власник биоскопа „Париза“. *Трибуна*. XI/ 293 (1922): 3.
201. Премијере и репризе. Гостовање г. Рајчева. *Трибуна*. XI/ 295 (1922): 3.
202. Премијере и репризе. Поводом нових филмова. *Трибуна*. XI/ 296 (1922): 3.
203. „Нове песме“ Густава Крклеца. *Трибуна*. XI/ 297 (1922): 3.
204. Премијере и репризе. „Мадан Дибари“ код „Касине“. *Трибуна*. XI/ 298 (1922): 3.
205. Један експресиониста: Ј. Кратина. *Критика*. II/ 2 (1922): 90.
206. Владимир Јанковић: „Нови“ (Поводом премијере у Београду). *Критика*. II/ 4 (1922): 188- 189.
207. Песник немоћи и без моћи. *Критика*. III/ 4 (1922): 188.
208. Пета Југословенска изложба. *Критика*. III/ 6 (1922): 281- 283.
209. Класификација америчких филмова. *Мисао*. IV/ 58 св. 1-2 (1922): 792- 794.
210. Чарли Чаплин. *Мисао*. IV/ 63- 64 св. 1-2 (1922): 1204- 1207.
211. Уметност могућности: Кинематограф. *Путеви*. I/ 2 (1922): 30.
212. Аласка. *Хипнос*. (1922).
213. Кинематографија. *Ут*. I/ 2 (1922): 16.
214. Унтерцигер Валта Хвитмана. У: Винавер, Станислав. *Нова пантологија пеленгирике*, Београд: Штампариија „Мироточиви“, 1922, 77- 79.

1923.

215. „Откроење“ Растка Петровића. *Трибуна*. XIV/ 1 (1923): 3. [Исто у *Будућност*. II/ 6 (1923): 284- 287.]
216. Размишљања поводом 1002 ноћи и две три речи о самој ноћи. *Трибуна*. XII/ 2 (1923): 2.
217. Премијере и репризе. „Тајна пустиње“ (код Касине.). *Трибуна*. I/ 2, 3 (1923): 3.

218. Премијере и репризе. Нов јануарски програм Вариатеа „Касине“. *Трибуна*. I/ 3, 4 (1923): 3.
219. Велики планови. Обруч око земље. Канализација земље. *Трибуна*. XII/ 5 (1923): 1.
220. Премијере и репризе. Летећи јахач, Сплетка и љубав. *Трибуна*. XII/ 8 (1923): 3.
221. Позоришни живот. Трка за ордењем - заслужни ветерани заорављени. *Трибуна*. XII/ 10 (1923): 1.
222. Триумфални пролаз „императора“ кроз београдску нову годину у 5 часова ујутру. *Трибуна*. XII/ 11 (1923): 3.
223. Педесетогодишњица српског народ. позоришта. „Наход“, трагедија у пет чинова и шест слика од Бранислава Нушића. *Трибуна*. XII/ 12 (1923): 2.
224. О приликама и неприликама у Војводини. Поводом „радикалових“ коментара једног чланка Г. Токина. *Трибуна*. XII/ 12 (1923): 3.
225. Премијере и репризе. Још једна шкандалозна представа „пајаца“. *Трибуна*. XII/ 16 (1923): 3.
226. Премијере и репризе. Филмови у епизодама, Виљем С. Харт и „Мароканска авантура“. *Трибуна*. XII/ 17 (1923): 3.
227. Премијере и репризе. Једна изванредна представа код „Касине“: Фети и Шарло. *Трибуна*. XII/ 19 (1923): 3.
228. „Свадебни лет“ Милана Беговића и „Кармен Вите“ Владимира Назора. *Трибуна*. XII/ 19 (1923): 2.
229. Најодушевљенији радикали. Свеж рудниччки ваздух, једнодушност народа и слаб саобраћај. *Трибуна*. XII/ 23 (1923): 2.
230. Из „Новије енглеске лирике“. Преводи Светислава Стефановића. *Трибуна*. XIV/ 25 (1923): 3.
231. Премијере и репризе. „Пламени кристал“ и остали филмови у епизодама. *Трибуна*. XIV/ 25 (1923): 3.
232. Премијере и репризе. Против епизодних филмова. *Трибуна*. XII/ 27 (1923): 3.
233. Поводом нових ревија: Озон. Ревии. Хипнос, итд!. *Трибуна*. XII/ 28 (1923): 3.

234. Кинематографија. Потреба систематског кинематографског програма. *Трибуна*. XII/ 29 (1923): 3.
235. Премијере и репризе. „Госпођица Јулија“ Стриндбергова драма у једном чину“. *Трибуна*. XII/ 32 (1923): 3.
236. Нови филмови у „битаскопу Таково“. *Трибуна*. XII/ 32 (1923): 3.
237. Још увек о епизодним филмовима и о једном добром филму који случајно није у епизодама. *Трибуна*. XII/ 33 (1923): 2.
238. Премијере и репризе. „Карлова тетка“ у „Мањежу“. *Трибуна*. XII/ 35 (1923): 3.
239. Премијере и репризе. „Атлантида“ (код Касине). *Трибуна*. XII/ 37 (1923): 2.
240. Премијере и репризе. Две три речи о недопуштној реклами, а поводом једног филма. *Трибуна*. XII/ 39 (1923): 3.
241. Кинематографија. Један интересантна америчка кинематографска статистика. *Трибуна*. XII/ 40 (1923): 2.
242. Премијере и репризе. „Атлантида“ други део. *Трибуна*. XII/ 41 (1923): 3.
243. Премијере и репризе. Коњовићева опера „Милошева женидба“ (вилин вео) први пут приказана у Београду, 27. фебруара. *Трибуна*. XII/ 43 (1923): 3.
244. Премијере и репризе. Један француски филм: Истина. *Трибуна*. XII/ 45 (1923): 3.
245. Премијере и репризе. Поводом неких Шарлових филмова. *Трибуна*. XII/ 47 (1923): 3.
246. Премијере и репризе. „Ан пе тидл-тидл“ и друге тачке новог програма варијатеа „Касине“. *Трибуна*. XII/ 48 (1923): 3.
247. Премијере и репризе. Содоме и гомора, филм Михајла Кертеса, код „Касине“. *Трибуна*. XII/ 50 (1923): 3.
248. Премијере и репризе. „Каријера Оси Освалде“. *Трибуна*. XII/ 52 (1923): 3.
249. Кинематографија. Тајне и трикови. *Трибуна*. XII/ 53 (1923): 3.
250. Књижевне и уметичке вести. *Трибуна*. XII/ 54 (1923): 2.
251. Премијере и репризе. Концертно веће госпође Сврдстрем. *Трибуна*. XII/ 57 (1923): 2.

252. Премијере и репризе. „Др. Мабузе“, филм модерне велике вароши. *Трибуна*. XII/ 65 (1923): 3.
253. Шекспирова „Богојављенска ноћ“. *Трибуна*. XII/ 67 (1923): 3.
254. Премијере и репризе. Шекспирова Д-р Мабузе (други и трећи део). *Трибуна*. XII/ 72 (1923): 3.
255. Премијере и репризе. Упропашћивање Бизеа на нашој позорници. Најгора представа ове сезоне била је Бизеов „Кармен“. *Трибуна*. XII/ 76 (1923): 3.
256. Проблем наше модерне драмске књижевности и краљевско српско народно позориште. *Трибуна*. XII/ 77 (1923): 3.
257. „Галеб“ А. Чехова. *Трибуна*. XII/ 81 (1923): 3.
258. Ибзенев „Розмерсхолм“. *Трибуна*. XII/ 86 (1923): 3.
259. Изложба Младена Јосића. *Трибуна*. XIV/ 90 (1923): 3.
260. Премијере и репризе. Драмски сопран у Београду. „Кармен у новој подели“. *Трибуна*. XII/ 97 (1923): 3.
261. Премијере и репризе. Вече пластичног балета. *Трибуна*. XII/ 100 (1923): 3.
262. Премијере и репризе. „Машкарата испод купља“ најновије дело Иве Војновића. *Трибуна*. XII/ 103 (1923): 3.
263. Једна новина у Београду. Терсе „српске круне“, „Паласа“, „Ројала“ и други новитети. *Трибуна*. XII/ 104 (1923): 3.
264. Премијере и репризе. „Сафо“. *Трибуна*. XII/ 109 (1923): 3.
265. Премијере и репризе. „Фаун“ и триумф г. Златковића. *Трибуна*. XII/ 111 (1923): 3.
266. Премијере и репризе. „Јеврејка“. *Трибуна*. XII/ 112 (1923): 2.
267. Премијере и репризе. „Сумњиво лице“ и „Светски рат“ Бранислава Нушића. *Трибуна*. XII/ 118 (1923): 3.
268. Уметност. Изложба ђака уметничке школе. *Трибуна*. XII/ 136 (1923): 3.
269. Премијере и репризе. „Најглавнија ствар“, некоме комедија, некоме драма, од Н. Јеврејина. *Трибуна*. XII/ 139 (1923): 3.
270. Премијере и репризе. Ашантка од В. Пежињског. *Трибуна*. XII/ 202 (1923): 3.

271. Филмска трибуна. Побољшање наших кинематографских прилика. *Трибуна*. XII/ 203 (1923): 5.
272. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 203 (1923): 5.
273. Филмска трибуна. Књижевници и филм. *Трибуна*. XII/ 209 (1923): 5.
274. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 209 (1923): 5.
275. Филмска трибуна. Неке идеје Епстена, Кануда и Ели Фора. *Трибуна*. XII/ 209 (1923): 5.
276. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 215 (1923): 5.
277. Премијере и репризе. „Промашени животи“ од Г. Ленормана. *Трибуна*. XII/ 220 (1923): 3.
278. Филмска трибуна. Портрети и биографије: Фати. *Трибуна*. XII/ 221 (1923): 5.
279. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 221 (1923): 5.
280. Филмска трибуна. Филм, акција и сугестија. *Трибуна*. XII/ 221 (1923): 5.
281. Премијере и репризе. Октобарски програми београдских варијетеа. *Трибуна*. XII/ 225 (1923): 3.
282. Изложба Петра Палавичинија. *Трибуна*. XIV/ 226 (1923): 2.
283. Премијере и репризе. „Злотвори“ од Арцибашева. *Трибуна*. XIV/ 226 (1923): 3.
284. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 227 (1923): 5.
285. Филмска трибуна. Филм, позориште и књижевност. *Трибуна*. XII/ 227 (1923): 3.
286. „Раскрсница“. *Трибуна*. XII/ 232 (1923): 3.
287. Књижевне и уметничке вести. *Трибуна*. XII/ 232 (1923): 3.
288. Филмска трибуна. Пластична креација покрета. *Трибуна*. XII/ 233 (1923): 5.



289. Једно актуелно питање. Проблем наших варијетеа. *Трибуна*. XII/ 237 (1923): 2.
290. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 239 (1923): 5.
291. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 245 (1923): 5.
292. Филмска трибуна. Михаел Кертес о америчком и европском филму. *Трибуна*. XII/ 245 (1923): 5.
293. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 251 (1923): 5.
294. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 256 (1923): 5.
295. Филмска трибуна. Филм руши ауторитет беле расе. *Трибуна*. XII/ 256 (1923): 5.
296. Филмска трибуна. Проблем домаћег филма. *Трибуна*. XII/ 256 (1923): 5.
297. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 263 (1923): 5.
298. Филмска трибуна. Ричото Канудо је умро. *Трибуна*. XII/ 263 (1923): 5.
299. Филмска трибуна. Животиње у филму. *Трибуна*. XII/ 263 (1923): 5.
300. Премијере и репризе. „Игра смрћу“, комедија Аркадија Аверченка. *Трибуна*. XII/ 267 (1923): 5.
301. Филмска трибуна. Критика филмова прошле недеље. *Трибуна*. XII/ 269 (1923): 5.
302. Драматургија филма. *Трибуна*. XII/ 269 (1923): 5.
303. Филм, позориште и књижевност. *Трибуна*. XIV/ 277 (1923): 5.
304. Филмска трибуна. Лукреција Борција-вихорова невеста-аризона-фатијеви сватови. *Трибуна*. XII/ 280 (1923): 5.
305. „Le cinque continents“. *Мисао*. XII/ 1 (1923): 716- 717.
306. Валтер Блем и филмологија. *Мисао*. XII/ 2 (1923): 1369- 1372.

307. Београд и кинематографија. *Мисао*. XII/ 5, 6 (1923): 1081- 1082.
308. Од Ибсена до Каисера. *Глума*. конгресни број (1923): 17- 18.
309. Вечита актуелност великих - Поводом Шекспирове премијере на покретној позорници. *Глума*. 14 (1923): 8.
310. Извод из Манифеста зенитизма. *Зенит*. III/ 24 (1923): 5.
311. Филмска хроника. *Београдске новости*. I/ 18 (1923): 5.
312. Будућност уметничког филма. *Cotoedia*. I/ 5 (1923): 19- 20.
313. Србско-Хрватска поезија. *Јутарње новости*. I/ 18 (1923): Прилог.
314. Београдско писмо. Потреба консолидације младих. *Савременик*. (1923): 181-182.
315. Циркус. *Хипнос*. (1923).

1924.

316. „Филмологија или Филмозофија“. *Београдске новости*. II/ 48 (1924): 6.
317. Михајло Кергес: Млади Медордо. *Београдске новости*. II/ 61 (1924): 6.
318. Нита Налди. *Београдске новости*. II/ 61 (1924): 6.
319. Филмска недеља. *Београдске новости*. II/ 61 (1924): 6.
320. Земун- Београд. *Београдске новости*. II/ 63 (1924): 6.
321. „Арена живота“. *Београдске новости*. II/ 63 (1924): 6.
322. Сесил де Мил. *Београдске новости*. II/ 63 (1924): 6.
323. Џое Мај: трагедија љубави и париска грофица. *Београдске новости*. II/ 67 (1924): 6.
324. Пола Негри. *Београдске новости*. II/ 73 (1924): 6.
325. Е. Љубич: Пламен. *Београдске новости*. II/ 73 (1924): 6.
326. Жорж Мелфор Шеик. *Београдске новости*. II/ 79 (1924): 6.
327. Филмска недеља: Грифитове две сиротице. Млетачка куртизана. Модерни гусари. *Београдске новости*. II/ 79 (1924): 6.
328. Филмска недеља код Шарла и Куган. Жорж Мелфор Шеик. *Београдске новости*. II/ 84 (1924): 5.
329. Сесил де Мил: Државни тужилац. *Београдске новости*. II/ 84 (1924): 6.

330. Клуб филмофила. *Београдске новости*. II/ 84 (1924): 6.
331. „Американизација“. *Београдске новости*. II/ 84 (1924): 11.
332. Филмска недеља: трагедија љубави. Пут кроз Африку. Комични филмови. Клуб филмофила. Анкета. *Београдске новости*. II/ 90 (1924): 4.
333. Спорт: резултати недељних утакмица у нашој држави. *Београдске новости*. II/ 93 (1924): 4.
334. Филмска недеља: Нови амерички филмови. Трагедија љубави. Недозвољена реклама. Нове филмске критике. *Београдске новости*. II/ 96 (1924): 6.
335. Филмска недеља: Масалина. Ђиката. Бази. Плави дијамант. Дерби у Кентаиу. Један нов биоскоп у Београду. *Београдске новости*. II/ 102 (1924): 4.
336. Филмска недеља: Прошле недеље видели смо неколико добрих, али не и извнредних филмова. *Београдске новости*. II/ 108 (1924): 6.
337. Филмска недеља: Пигмалион и не успеле репризе. *Београдске новости*. II/ 126 (1924): 4.
338. Филмска недеља: Стари закон. Пламен живота. Жослен. Дон Рамиро. Земунски биоскопи. *Београдске новости*. II/ 126 (1924): 4.
339. Оливер Твист. *Београдске новости*. II/ 142 (1924): 11.
340. Ритам као главни фактор будућих филмова. Жорж Мелфор Шеик. *Београдске новости*. II/ 142 (1924): 10.
341. Јужна Србија виђена кроз филм. Жорж Мелфор Шеик. *Београдске новости*. II/ 157 (1924): 3.
342. Филмска недеља: Поплава на филму. Давид Коперфилд. Врућина и слаби филмови. *Београдске новости*. II/ 163 (1924): 4.
343. Филмска недеља: Нови филмови и репризе. Жена са два мужа. Две одличне комедије. Крај сезоне. *Београдске новости*. II/ 169 (1924): 5.
344. Први београдски филм: поводом ратних чланака о начем филму. *Београдске новости*. II/ 172 (1924): 3.
345. Филмске новости: Буди бог с нама или качаци у Топчидеру; Вести са свих страна, Ванредна скупштина клуба, Филмска панорама. *Београдске новости*. II/ 174 (1924): 4.

346. Спорт: Уругвај првенство света и Јужне Америке. *Београдске новости*. II/ 178 (1924): 4.
347. Филмска недеља: Успеле репризе. Добри и слаби филмови. Летњи одмор. *Београдске новости*. II/ 180 (1924): 6.
348. Филмска недеља: Неколико добрих реприза и један нови филм. Цуру Аоки, Љубич, Јанингс и Х. Кареј. *Београдске новости*. II/ 185 (1924): 4.
349. Филмска недеља: Добре репризе. Угодна изненађења. *Београдске новости*. II/ 190 (1924): 4.
350. Спорт: Шенфелд-Тушко умро је. *Београдске новости*. II/ 190 (1924): 4.
351. Спорт: После олимпијаде лако атлетичара. *Београдске новости*. II/ 206 (1924): 4.
352. Филмска недеља: репризе на све стране. *Београдске новости*. II/ 207 (1924): 4.
353. Филмска панорама: Леонардо да Винчи претходник филма. *Београдске новости*. II/ 213 (1924): 4.
354. Филмска недеља: Нови филмови, добре репризе. Ме Муреј и Присчила Дин. Као да није лето. *Београдске новости*. II/ 213 (1924): 4.
355. Филмска недеља: Ме Муреј и Присчила Дин. Која је боља. Остали неми филмови и репризе. *Београдске новости*. II/ 219 (1924): 4.
356. Филмска новост: Просечна филмска недеља. *Београдске новости*. II/ 225 (1924): 4.
357. Филмска недеља: Нови филмови и репризе. *Београдске новости*. II/ 231 (1924): 4.
358. Филм је музика светлости. *Comoedia*. 1 (1924): 19- 20.
359. Експресионистички филм. *Comoedia*. 2 (1924): 17- 19.
360. Деца као филмски глумци. *Comoedia*. 3 (1924): 16- 17.
361. Прва сезонска изложба београдских уметника. *Comoedia*. 6 (1924): 26- 27.
362. Теди, Нигер, Џими и комп. *Comoedia*. 4 (1924): 20- 21.
363. Нови филмови- Млади махараџа. *Comoedia*. 8 (1924): 3.
364. Када звери „глуме“. *Comoedia*. 13 (1924): 15.

365. Београдски клуб филмофила. *Comoedia*. 15 (1924): 21.
366. Филм у садашњици и будућности. *Comoedia*. 18 (1924): 18.
367. Филм клуба филмофила. *Comoedia*. 20 (1924): 18.
368. Филмски трикови. *Comoedia*. 20 (1924): 21.
369. Филм у свету. *Comoedia*. 20 (1924): 19- 20.
370. Прва београдске изложба карикатура. *Comoedia*. 21 (1924): 9- 10.
371. Амерички филм о нашој земљи. *Comoedia*. 21 (1924): 19.
372. Премијере и репризе. Ђаволов ученик од Бернара Шоа. *Comoedia*. 25 (1924):

3.

373. Стари и млади, „Лада“, „Група шесторице“ и независни излажу ове године заједно. *Трибуна*. XV/ 31 (1924): 1.
374. Филмофили и филмософи. *Трибуна*. XV/ 6 (1924): 4.
375. „О филмској критици код нас“. *Покрет*. 3 (1924): 5.

1925.

376. Покрећемо нови филмски тједник. *Филм I* / 1 (1925): 2.
377. Кино снова и поезије. *Филм I* / 2 (1925): 9.
378. Филмска организација. *Филм I* / 3 (1925): 9.
379. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 3 (1925): 9.
380. Наше филмске прилике. *Филм I* / 4 (1925): 2.
381. Проблем нашег филма. *Филм I* / 5 (1925): 2.
382. Тин Ујевић. Зенит. *Филм I* / 5 (1925): 9.
383. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 6 (1925): 9- 10.
384. Нови американски филмови. *Реч* 263 (1925): 3.
385. Нови филмови. *Реч* 232 (1925): 3.
386. Преимућство технике у филму. *Реч* 235 (1925): 3.
387. После најважнијег датума филма. *Реч* 257 (1925): 3.
388. Грбоња. *Comoedia*. 8 (1925/26): 27- 30.
389. Филм и животиње. *Comoedia*. 12 (1925/26): 27.
390. Филм: Пет дана у Паризу. *Comoedia*. 16 (1925/26): 27- 30.

391. Отворење „Балкан Палаце Кина“. *Comœdia*. 34 (1925/26): 27- 30.

1926.

392. Хипнотисана сирена. *Филм I* / 2- 3 (1926): 10- 11.

393. „Наша земља и филм“. *Филм I* / 4 (1926): 2.

394. Филозофија филма. *Филм I* / 4 (1926): 2.

395. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 4 (1926): 8- 10.

396. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 5 (1926): 8.

397. Тражи се лепа жена Мару. *Филм I* / 6 (1926): 5- 8.

398. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 7 (1926): 11- 12.

399. Нешто о Зениту. *Филм I* / 7 (1926): 8- 9.

400. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 7 (1926): 8.

401. Тешкоће домаћег филма. *Филм I* / 8 (1926): 2.

402. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 8 (1926): 2.

403. Марс, Макроскоп, Мики. *Филм I* / 9 (1926): 7- 9.

404. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 9 (1926): 9- 10.

405. Критика нових филмова. *Филм I* / 10 (1926): 2- 4.

406. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 10 (1926): 10- 11.

407. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 10- 11 (1926): 3.

408. Нешто о листу и себи. *Филм I* / 11 (1926): 7.

409. Чаплин као Хамлет. *Филм I* / 12 (1926): 6.

410. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 12 (1926): 10- 11.

411. Космички жонглери КА месарића. *Филм I* / 13 (1926): 10- 11.

412. Велики режисери великих филмова. *Филм I* / 14- 15 (1926): 10- 11.

413. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 14- 15 (1926): 14- 16.

414. Рефлектор догађаја. *Филм I* / 14- 15 (1926): 14- 16.

415. „После Валентинове смрти...“ *Савремени преглед*. I/1 (1926): 5.

416. Да ли је Светислав Петровић Србин? *Савремени преглед*. I/1 (1926): 5.

417. Рене Клар: Адамс. *Савремени преглед*. I/1 (1926): 5.

418. Весела удовица и Потемкин. *Савремени преглед*. I/2 (1926): 5.

419. Нема ничег новог. *Савремени преглед*. I/3 (1926): 5.
420. Инвазија европљана у Холивуду. *Савремени преглед*. I/4 (1926): 5.
421. Ослобођени филм. *Наша епоха*. I/2 (1926): 1- 2.
422. Ведрине тела и духа. *Наша епоха*. I/3 (1926): 71- 74.
423. Филмске новости: „Шеиков син“: најновији филм Р. Валентина. *Comoedia*. 39 (1924): 30.

1927.

424. Две значајне уметничке изложбе у Новом Саду. *Летопис Матице српске*. IV/314/1 (1927): 106- 110.
425. Естетика филма. *Летопис Матице српске*. IV/312/1 (1927): 270- 275.
426. Филм као уметност. *Летопис Матице српске*. I-III/311/1-2 (1927): 95- 97.
427. Криза књиге. *Летопис Матице српске*. IV/312/2-3 (1927): 407.
428. Наша филмска уметност. *Летопис Матице српске*. IV/314/2-3 (1927): 124- 125.
429. Развитак филмске уметности. *Летопис Матице српске*. IV/311/3 (1927): 349- 354.
430. Најпрече потребе. *Филмска ревија*. I/ 2 (1927): 2.
431. О биоскопским улазницама. *Филмска ревија*. I/ 4 (1927): 3- 4.
432. Стална финансијска контрола у биоскопима. *Филмска ревија*. I/ 5 (1927): 6- 7.
433. И криза и болест и све остало. *Савремени преглед*. I/6 (1927): 3.
434. Паулина старке о новим филмовима; Биоскоп за децу. *Новости децембар* (1927): 3.
435. Нови Сад покушава своју ренесансу. *Политички гласник*. III/ 74 (1927): 11.
436. Шеста југословенска уметничка изложба. *Реч*. IV /960 (1927): 2

1928.

437. Душан Николајевић-Волга Волга. *Летопис Матице српске*. V/315/1 (1928): 146- 147.

438. Једна нова филмска библиотека. *Летопис Матице српске*. V/315/1-2 (1928): 152- 153.
439. Послератна премијера Ростанова Сирана од Бержерака. *Летопис Матице српске*. V/315/2-3 (1928): 146- 147.
440. Путови Славка Воркапића. *Летопис Матице српске*. V/315/3 (1928): 452- 457.
441. Анте Ковач: Сентиментална путовања бога Марса. *Летопис Матице српске*. V/315/3 (1928): 480.
442. Риста Ратковић: Ћутања о књижевности. *Летопис Матице српске*. V/315/3 (1928): 480- 481.
443. Победа режисера у седмој уметности. *Летопис Матице српске*. V/316/1 (1928): 47- 52.
444. Почетак филмске сезоне у Београду. *Летопис Матице српске*. V/316/1 (1928): 47- 52.
445. Рад београдског народног позоришта у марту. *Летопис Матице српске*. V/316/2 (1928): 245- 249.
446. Совјетска Русија. *Летопис Матице српске*. V/316/2 (1928): 302- 304.
447. Мирабо. *Летопис Матице српске*. V/316/2 (1928): 312.
448. Душан С. Николајевић. *Летопис Матице српске*. V/316/2 (1928): 313- 314.
449. Савремени роман француски. *Летопис Матице српске*. V/316/2 (1928): 315.
450. Како ће се звати данашње доба. *Летопис Матице српске*. V/316/2 (1928): 318- 319.
451. О једној несуђеној филмској „звезди“. *Летопис Матице српске*. V/316/3 (1928): 459- 460.
452. За спас душе Тина Ујевића. *Летопис Матице српске*. V/316/3 (1928): 396- 404.
453. Нови филм Фрица Ланга. *Летопис Матице српске*. V/317/1 (1928): 142- 143.
454. Флобер. *Летопис Матице српске*. V/317/1 (1928): 158.
455. Рад београдског Народног Позоришта у мају. *Летопис Матице српске*. V/317/1 (1928): 140- 142.
456. Рад београдског народног позоришта у сезони 1927- 1928. *Летопис Матице српске*. V/317/2 (1928): 269- 273.



457. Југословенски ратни, књижевни у уметнички калеидоскоп. *Летопис Матице српске*. V/317/2 (1928): 234- 242.
458. Трагедија великана. *Летопис Матице српске*. V/317/2 (1928): 194- 198.
459. Црна Гора. Летопис Матице српске. *Летопис Матице српске*. V/318/2 (1928): 157.
460. Нови филмови. *Летопис Матице српске*. V/318/3 (1928): 420- 423.
461. Седам послератних година наше књижевности. *Летопис Матице српске*. V/318/3 (1928): 370- 382.
- [исто у: *Летопис Матице српске*. V/318/1 (1928): 111- 112.]
462. Купринова ноћ. *Новости*. 2325 (1928): 3.
463. Спорт: У очи најважније утакмице јесењег првенства. *Новости* 2359 (1928): 5.
464. Спорт: „БСК“ - „Југославија“ 2:0 (1:0). *Новости* 2362 (1928): 5.
465. Оригиналан фељтон „Новости“: Тражи се нова филмска звезда. *Новости* 2367 (1928): 7.
466. Спорт: Утакмице у корист Ј. Н С- а: Југославија: Јединство 4:0 и БСК- Соко 6: 1. *Новости* 2368 (1928): 5.
467. Оригиналан фељтон „Новости“: Тражи се нова филмска звезда (завршетак). *Новости* 2368 (1928): 7.
468. Спорт: Две репрезентације Београда. *Новости* 2371 (1928): 5.
469. Скице наших књижевника. Света Милутиновић. *Новости*. 2373 (1928): 3.
470. Спорт: Јучерашња изненађења: БУСК: Обилић 2:2 и БКС- Соко 4:0. *Новости* 2374 (1928): 5.
471. Спорт: Три интересантне утакмице. *Новости* 2379 (1928): 5.
472. Спорт: Југославија-Јединство 4: 1. *Новости* 2385 (1928): 5.
473. Спорт: Питање наших односа са мађарском. *Новости* 2386 (1928): 5.
474. Наши уметници: Пера Палавичини у своме дому. *Новости* 2390 (1928): 5.
475. Спорт: Изненађења на крају сезоне. *Новости* 2391 (1928): 5.
476. Спорт: Дводневно гостовање бечког Флорисдорфа. *Новости* 2398 (1928): 5.
477. Спорт: Флорисдорф Југославија. *Новости* 2398 (1928): 5.

478. Спортски преглед (стална спортска рубрика Холивуда): Југославија не учествује на Олимпијади. *Холивуд*. 9 (1928): 2.

479. За енглеско-југословенски филм: Прва интересовања. *Холивуд*. III (1928): 4.

480. Шта мислите о филму. *Холивуд*. 28. VI (1928): 7.

481. За споразумно доношење узанси. *Филмска ревија*. II/ 1 (1928): 4- 7.

482. Против обласне и градске таксе на кинематографе. *Филмска ревија*. II/ 1 (1928): 10.

1929.

483. Спорт: прворазредни београдски клубови у очи Божића. *Новости*. 2407 (1929): 5.

484. Велика борба Марасприја и Зембораца. *Новости*. 2408 (1929): 5.

485. Разне филмске вести. *Новости*. 2413 (1929): 5.

486. Спорт: Југославија освојила пехар Чика Даче. *Новости*. 2418 (1929): 5.

487. Спорт: У недељу почиње пролетња сезона: играју Југославија- Буск и Јединство- Обилић. *Новости*. 2422 (1929): 5.

488. У недељу почиње пролетња сезона: играју Југославија - Буск и Јединство - Обилић. *Новости*. 2422 (1929): 5.

489. Није изложба већ ПозориштеИзложба са малим луткама, великом лармом, протестима и враћањем новца. *Новости*. 2428 (1929): 2.

490. Нова историја наше књижевности (Д. Прохаска). *Новости*. 2425 (1929): 5.

491. Спорт: Двоцифрена победа Југославије и минимална победа Јединства. *Новости*. 2425 (1929): 5.

492. Спорт: Галерија фудбалских ветерана. *Новости*. 2427 (1929): 5.

493. Спорт: Шта че бити са Средњо- европским Купом. *Новости*. 2430 (1929): 5.

494. Спорт: Галерија наших ветерана, Данило Стојановић - Чика Дача. *Новости*. 2442 (1929): 5.

495. „Сеобе“ роман Милоша Црњанског. *Новости*. 2446 (1929): 5.

496. Књижевност: Црногорци о себи и животу. *Новости*. 2452 (1929): 5.

497. Књижевност: Малешево и Малешевци. *Новости*. 2458 (1929): 4.

498. Културно вече код Украјинаца. *Новости*. 2464 (1929): 4.
499. Спорт: Две три речи и супериорности средњоевропског фудбала и о нашем фудбалу. *Новости*. 2467 (1929): 5.
500. Предсказање из 1848 године. *Новости*. 2467 (1929): 5.
501. Спорт: Друго коло пролетњег првенства Б.С.К.- Јединство 5: 1, Соко- Буск 13: 0. *Новости*. 2468 (1929): 5.
502. Скице наших књижевника. Света Милутиновић. *Новости*. 2373 (1929): 3.
503. Спорт: Б.С.К. и Соко играју нерешено са 3:3 (1:1). *Новости*. 2474 (1929): 5.
504. Спорт: После трећег кола пролетњег првенства. *Новости*. 2475 (1929): 5.
505. Спорт: Четврто коло првенствених утакмица. *Новости*. 2478 (1929): 5.
506. Спорт: Четврто коло првенствених утакмица. *Новости*. 2481 (1929): 5.
507. Спорт: Досадашња биланса интернационалних сусрета. *Новости*. 2481 (1929): 5.
508. Изложба Стојана Аралице. *Новости*. 2482 (1929): 4.
509. Путеви уметничког филма. *Филмски алманах*. 100 (1929): 82- 88.

#### 1930.

510. Бугарске епизоде балканског филма: Варош црква, кооператива, посмртних листа, уличних бојева и чавки. *Време*. X/ 3214 (1930): 3.
511. Бугарске епизоде балканског филма. Бугарски пејзаж. Балкан-планна. Долина ружа. 512. Пловдив и остали градови. *Време*. X/ 3215 (1930): 5.
513. Бугарске епизоде балканског филма. Чрез спорта за родината. *Време*. X/ 3216 (1930): 4.
514. Нова бугарска књижевност и њени главни представници. *Време*. X/ 3217 (1930): 5.
515. Главне идеје, линије и личности, књижевности. *Летопис Матице српске*. V/324/2-3 (1930): 160- 167.
516. Бугарске ревије. *Летопис Матице српске*. V/324/1 (1930): 72- 75.
517. Бугарска дечја књижевност. *Летопис Матице српске*. V/325/1-2 (1930): 113- 117.

1931.

518. Шездесетогодишњица Антона Страшимирова. *Летопис Матице српске*. V/318/3 (1931): 287.

519. Поводом божићних бројева београдских дневних листова и неких других скорих публикација, полемика и апела. *Летопис Матице српске*. V/327/1-2 (1931): 90- 95.

520. Трећа пролећна изложба. *Летопис Матице српске*. V/328/3 (1931): 283- 285.

521. Збирка песама једне нове групе. („Јато“ ...). *Летопис Матице српске*. V/329/1-2 (1931): 149- 151.

522. Изложба словеначких уметника. *Летопис Матице српске*. V/329/1-2 (1931): 158- 159.

523. Књижевна и уметничка јесен у Бугарској. *Летопис Матице српске*. V/329/3 (1931): 229- 233.

524. Мићун М. Павићевић: Црногорци у причама и анекдотама. *Летопис Матице српске*. V/330/3 (1931): 277- 278.

525. Чика Андринае песме. *Летопис Матице српске*. V/330/3 (1931): 279- 280.

526. Најновија авантура Раде Драинца. *Летопис Матице српске*. V/330/3 (1931): 291.

527. Бугарска драма и филм. *Књижевне новине*. II/ 1 (1931): 1, 2.

528. Уметност у Бугарској. *Књижевне новине*. II/ 5 (1931): 3.

529. Две три речи о бугарском хумору. *Недеља*. I/ 211 (1931): 12.

530. Велики есник Триптикус. *Млада Босна IV* (1931).

1932.

531. Српске народне приповетке. Антологију приредио В.М.Јовановић. *Летопис Матице српске*. 331/1-3 (1932): 217- 218.

532. Политичке странке у Бугарској. *Слободна мисао*. XI/32 (1932): 1.

533. Књижевна Бугарска. *Слободна мисао*. XI/33 (1932): 1, 2.

534. П.С.Талетов: Београдска трилогија. *Летопис Матице српске*. 331/1-3 (1932): 214- 215.

535. „После смрти Дон Жуана“. *Илустровани лист недеља*. 168 (1932): 14- 15.

536. „Путовање низ Дунав“. *Илустровани лист недеља*. 283 (1932): 16- 17.  
*Теразије*. Београд: Геца Кон, 1932.

1933.

537. Нешто се ипак догађа у нашем филму. Филмске вести у два три реда.  
*Недељне илустрације*. IX/24 (1933): 26.

538. У очи нове филмске сезоне. *Недељне илустрације*. IX/37 (1933): 27.

539. Филмски алманах. *Недељне илустрације*. IX/38 (1933): 7.

540. Видели смо до сад доста филмова. *Недељне илустрације*. IX/43 (1933): 7.

541. Филмске вести. *Недељне илустрације*. IX/44 (1933): 14.

542. Умрла је Рене Адоре. *Недељне илустрације*. IX/44 (1933): 14.

543. Режиер над режисерима. *Време*. 1933. XIII/ 3957 (1933): 17.

544. Нова филмска сезона биће у знаку такмичења америчких, француских и немачких  
545. филмова. *Време*. 1933. XIII/ 3960 (1933): 17.

546. Тон филм је још увек у фази експериментисања. *Трговински гласник*. XLIV/31 (1933).

547. О социјалној књижевности. *Ваљци*. 5-6 (1933): 213- 215.

1934.

548. Да ли је филм француски, немачки или енглески изум. *Недеља*. XV/ 401 (1934): 8.

549. Београдски квартет. *Илустровани лист Недеља*. 379 (1934): 4.

1935.

550. Из наше спортске прошлости: Предратне спортске генерације. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 6- 7 (1935): 9.

551. Нешто за оне које филм привлачи. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 6- 7 (1935): 27- 29.

552. Улога шминке у филму. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 9 (1935): 17.

553. Филмска симфонија 1935. године. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 12 (1935): 20- 21.

554. О најбољим филмовима прошле сезоне. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 13 (1935): 17.

555. Спорт, игра и мода. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 14-15 (1935): 17.

556. Дуж Мораве и Ресаве. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 16 (1935): 18- 19.

557. Руке и гестови. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 16 (1935): 24- 25.

558. Из наше спортске прошлости: Један од легатора Академије седам уметности г. Аца  
559. Поповић био је пре 25 година наш најбољи лакоатлетичар. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 18- 19 (1935): 26- 27.

560. Из наше спортске прошлости: Чика Дача. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 20 (1935): 10- 11.

561. Назови идеје Милоша Црњанског. *Слободна мисао*. XIV: 19 (1935): 3.

562. Развој комичног филма. *Спортско-туристички Лоуд*. II/ 24 (1935): 14-15.

563. „Кратак преглед развоја савременог руског филма“. *Недеља*. 413 (1935): 16- 17.

564. „Занимљивости из филмског света“. *Недеља*. 429 (1935): 16- 17.

#### 1936.

565. Историја седме уметности. II део 1895- 1914. *Филм*. III/1 (1936): 21-25.

566. Сан летње ноћи. За и против реинхардта. *Филм*. III/1 (1936): 12, 15.

567. Мазурка, Сеџвоја и остали филмови. *Филм*. III/1 (1936): 18.

568. Пјер Лепрон. *Филм*. III/1 (1936): 228.

569. Чарли Чаплин. *Филм*. IV/2 (1936): 3- 6.

570. Чарли Чаплин, херој и филозоф. *Филм*. IV/2 (1936): 7.

571. Навала француских филмова и нова бујица гангстерских филмова. *Филмус Филм*. IV/2 (1936): 13- 15.

572. Шта нам говори филмска статистика. *Филм*, V 1936, II, бр. 3, стр. 5. бт. *Филм*. IV/3 (1936): 5.

573. Парада цртаних филмова. Мицкеу и компанија. *Филм*. IV/3 (1936): 7- 9.

574. Историја седме уметности. Глава друга. *Филм. IV/3 (1936): 2- 14.*

1938.

575. Остварење домаћег филма. *XX век.. I/ 1 (1938): 113-115.*

576. Цина Јоте: „Данас“, пјесме.; *XX век. I/ 1 (1938): 140- 141.*

577. Бугарска: Димо Казанов: Днешна Југославија. *XX век. I/ 1 (1938): 155.*

578. Јордан Јовков и Антоан Страшимиров. *XX век. I/ 6 (1938): 155- 156.*

579. В. С. Петковић: Плима и осека, роман. *XX век. I/ 2 (1938): 144- 144.*

580. Вилим Свечњак: За спас душе, графички радови 1934- 1937. Умјетничка библиотека, Загреб. *XX век. I/ 2 (1938): 146- 147.*

581. Трећа графичка изложба Југословенских уметника. *XX век. I/ 3 (1938): 146- 147.*

582. Две књиге Јосипа Павичића („Мементо“, издање Хрватске накладе илустровао К. Хегедушић; „Полетарци“, роман у властитом издању). *XX век. I/ 3 (1938): 149.*

583. Чехословачка: Ф.КС. Шалда. *XX век. I/ 3 (1938): 158.*

584. Двадесет друга изложба друштва српских уметника „Лада“ (Уметнички павиљон у Београду, 3- 12 април). *XX век. I/ 4 (1938): 149- 151.*

585. Ернест Љубич, чаробњак седме уметности. *XX век. I/ 4 (1938): 251-252.*

586. Јаков Секулић: Наше детињство, роман („Модерни хрватски писци“, издање Бинозе). *XX век. I/ 4 (1938): 152.*

587. Десета пролећна изложба југословенских уметника (Уметнички павиљон у Београду, 15 мај- 6 јуни). *XX век. I/ 5 (1938): 142- 142.*

588. Љубо Бабић: Под италским небом, из путне биљезнице (издање мале књижнице Матице Хрватске у Загребу, нова серија: коло ИИ, свезак 8). *XX век. I/ 5 (1938): 144- 145.*

589. Бранко Ћопић: Под грмечом, приповетке („Наша књига“, Геца Кон А.Д.). *XX век. I/ 5 (1938): 145- 146.*

590. Мато Ловрак: Непријатељ бр.1, роман за децу („Златна књига“, Геца Кон А.Д.). *XX век. I/ 5 (1938): 146- 147.*

591. Шпанија: Уз годишњицу смрти Рикарда Вердуга Ландиа. *XX век. I/ 5 (1938): 157- 158.*
592. Русија: Смрт Пантелејмона Романова, 1884- 1938. Стр. 158. Потпис Т. *XX век. I/ 5 (1938): 158.*
593. Миливоје Ристић: Очи (Савременик Српске књижевне задруге). *XX век. I/ 6 (1938): 148- 149.*
594. Божидар Ковачевић: Песме (Савременик Српске књижевне задруге). *XX век. I/ 6 (1938): 149- 150.*
595. Мијо Мирковић: Флациус (Знанствени радови „Хрватске накладе“, з.с.о.ј., књ 7- 8). *XX век. I/ 6 (1938): 150- 151.*
596. Зборник Хрватских сељака, II (Уредио одбор. Издао „дом Стјепана Радића“ књижница „Село говори“). *XX век. I/ 6 (1938): 152- 152.*
597. Михајло М. Живанчевић: Југославија и федерација. *XX век. I/ 6 (1938): 153.*
- Ђуро Виловић: Звоно је оплакало Дјевицу, роман (издање Биноза- „Модерни хрватски писци“). *XX век. I/ 6 (1938): 466- 467.*
598. Раде Драинац: Улис, песме (поетска серија библиотеке „Хипнос“). *XX век. I/ 8 (1938): 467- 468.*
599. А.Г.Матош: Дојмови (дјела, књ. Вл. Приредио др.а. Барац, књижевну оставштину сабрао М. Матош. Издала „Биноза“, накладни завод). *XX век. I/ 8 (1938): 151.*
600. Др. Никола Мирковић: Иво андрић, студија (издање С. Б. Цвијановића) Београд, 1938 (потпис Б.Т.). *XX век. I/ 8 (1938): 301.*
601. Мирослав Крлежа: На рубу памети, роман (Библиотека независних писаца, књ. И „Јубиларног издања дјела М. Крлеже). *XX век. I/ 9 (1938): 251- 302.*
602. Поезија С.С.Крањчевића (са уводом С. Пандуровића, издала Државна штампарија). *XX век. I/ 9 (1938): 303-304.*
603. Надежда Илић Тутуновић: кроз улице и душе, приповетке “Наша књига“, Геца Кон А. Д.). Београд, 1938. (потпис Б.) *XX век. I/ 9 (1938): 304- 305.*
604. Три књиге за децу (Д. Максимовић: Распеване приче; М. Ловрак: Вучјак; С. Цуцић: ИВБ напред!). *XX век. I/ 9 (1938): 305- 307.*



605. Филозофија Др. Милош Ђурић: Сократ и његово етичко учење (Геца Кон А.Д.) *XX век*. I/ 9 (1938): 309- 310.

606. Изложба сликарских радова браће Видмар (Јакопичев павиљон у Љубљани). *XX век*. I/ 9 (1938): 310- 312.

607. Протагонисти уметничког филма. Хари Бор. *Нова смена*. I/ 6 (1938): 381- 383.

608. Мона Лиза седме уметности. Грета Гарбо. *Нова смена*. I/ 3 (1938): 191- 192.

1940.

609. Историја седме уметности. Смисао историје филма. *Време*. XX/ 6505 (1940): 15.

610. Историја седме уметности. Од фотографије до филма. *Време*. XX/ 6512 (1940): 15.

611. Историја седме уметности .Жорж Мелиас „Жил Верн филма“. *Време*. XX/ 6519 (1940): 14.

612. Историја седме уметности Филм до светског рата. *Време*. XX/ 6526 (1940): 13.

613. Историја седме уметности Шта је Америка дала филму. *Време*. XX/ 6533 (1940): 11.

614. Историја седме уметности Рађање уметничког филма у Шведској. *Време*. XX/ 6540 (1940): 17.

615. Историја седме уметности Чарли Чаплин. *Време*. XX/ 6547 (1940): 18.

616. Историја седме уметности Уочи епохе звучног филма. *Време*. XX/ 6552 (1940): 18.

617. Историја седме уметности Велики режисери. *Време*. XX/ 6560 (1940): 9.

618. Историја седме уметности Руски филм. *Време*. XX/ 6564 (1940): 19.

619. Историја седме уметности Свет цртаног филма. *Време*. XX/ 6578 (1940): 18.

620. Историја седме уметности Остварење звучног филма. *Време*. XX/ 6571 (1940): 15.

621. Историја седме уметности Напори домаћег филма. *Време*. XX/ 6585 (1940): 15.

1941.

622. Двадесет година зенитизма. *Правда* XXI/ 13005 (1941): 13.

1943.

623. Седма сила седме уметности. *Филмске новости*. III/ 20 (1943): 3.

624. Наше филмско новинарство. Пре двадесет година. *Филмске новости*. III/ 22 (1943): 7.

625. Борило се ал се није уморило. *Филмске новости*. III/ 25 (1943): 7.

626. Буди Бог с нама! (Како је снимљен први српски филм). *Филмске новости*. III/ 23 (1943): 5.

1944.

627. Чудесна судбина српског филма. *Филмске новости*. IV/ 26 (1943): 6- 7.

628. Филмови које смо видели. *Филмске новости*. IV/ 28 (1943): 11.

629. Дорђолска посла. *Коло*. 117/ 51 (1944).

1951.

630. Песник цртаног филма. *Филм*. II/13 (1951): 7.

631. Луј Жуве. *Филм*. II/17 (1951): 6.

632. Ерих фон Штрохајм. *Филм*. II/17 (1951): 7.

633. Занимљивости из историје филмске штампе. *Филм*. II/18 (1951): 6.

634. Пре 26 година. Дворови у самоћи. *Филм*. II/19 (1951): 8.

635. Проблеми француског филма. *Филм*. II/20 (1951): 7.

1952.

636. Музеј Југословенске кинотеке. *Филм*. III/21 (1952): 3.

637. Филмске олимпијаде уместо фестивала. *Филм*. III/23 (1952): 3.

638. Филмологија нова наука. *Филм*. III/24 (1952): 6.

639. Ко је открио Холивуд. *Филм*. III/24 (1952): 7.

640. Филм је увек режисеров портрет. *Филм*. III/25 (1952): 5.

641. Музеј Југословенске кинотеке. *Филм*. III/25 (1952): 3.

642. Пре четрдесет година. *Филм*. III/25 (1952): 5.
643. Роберт Вине: „Кабинет доктора Калигарија“. Стари незаборављени филмови. *Филм*. III/26 (1952): 3.
644. Филм о Анаре Жиду. *Филм*. III/26 (1952): 7.
645. Фестивал или карневал у Кану. *Филм*. III/30 (1952): 7.
646. Француски режисери пред телевизиским апаратом. *Филм*. III/31 (1952): 7.
647. Марк Левен творац филма будућности. *Филм*. III/32 (1952): 5.
648. Рене Клер расправља сам са собом...филм машина снова и арсенал поезије. *Филм*. III/33 (1952): 5.
649. Заборављени филм Пеције Петровића. *Филм*. III/35 (1952): 3.
650. Јосип Хала- ветеран хрватских сниматеља. *Филм*. III/36 (1952): 5.
651. Стар систем, продуценти и публика. *Ф Филм*. III/38 (1952): 5.
652. Бископски програми 1910. *Филм*. III/40 (1952): 5.
653. Аутобиографија (24. XII 1952)У: Тешић, Гојко (Пр). „Бошко Токин – непознаница српске авангарде.“ *Књижевна реч: лист књижевне омладине Србије: лист за књижевност културу и друштвена питања*. 360 (1992): 11.

1953.

654. *Филмски лексикон*. Нови Сад: Братство Јединство, 1953.

1923.

1. Зоологија у филму. *Трибуна* 134 (1923): 8.

1924.

2. Жорж Мелфор Шеик. *Београдске новости*. II/ 79 (1924): 6.
3. Филмска панорама. *Београдске новости*. II/ 102 (1924): 6.
4. Поп Блашко Рајић против филма. *Београдске новости*. II/ 108 (1924): 6.
5. Пролеће се буди. *Београдске новости*. II/ 108 (1924): 6.
6. Клуб филмофила. *Београдске новости*. II/ 108 (1924): 6.
7. Нове методе америчког филма. *Београдске новости*. II/ 114 (1924): 6.
8. Дон Жуан и Фауст. *Београдске новости*. II/ 114 (1924): 6.
9. Клуб филмофила. *Београдске новости*. II/ 120 (1924): 4.
10. Ко је пронашао филм? *Београдске новости*. II/ 120 (1924): 4.
11. Носферату. *Београдске новости*. II/ 120 (1924): 4.
12. Клуб филмофила. *Београдске новости*. II/ 137 (1924): 4.
13. Филм у Русији. *Београдске новости*. II/ 137 (1924): 4.
14. Актуелни филмови. *Београдске новости*. II/ 137 (1924): 4.
15. Последњи интервју Луја Делика. *Београдске новости*. II/ 142 (1924): 10.
16. Нови немачки филмови. *Београдске новости*. II/ 142 (1924): 10.
17. Клуб филмофила примио је десет филмских либрета. *Београдске новости*. II/ 145 (1924): 5.
18. Новосадски клуб филмофила. *Београдске новости*. II/ 145 (1924): 5.
19. Филмска недеља. *Београдске новости*. II/ 145 (1924): 5.
20. Конкурс либрета. *Београдске новости*. II/ 151 (1924): 4.
21. Азбука сценаристе. *Београдске новости*. II/ 151 (1924): 4

---

<sup>53</sup> Овај списак чине текстови који се налазе у књизи „Бошко Токин, новинар и писац“ Марка Бабца, али за које се установило, током истраживања за ову докторску дисертацију, да нису потписани пишчевим именом и презименом, иницијалима ни псеудонимима.

22. Амерички филм о нашој земљи. *Београдске новости*. II/ 151 (1924): 4
23. Клуб филмофила. *Београдске новости*. II/ 163 (1924): 4
24. Први београдски филм. *Sotoedia*. 23 (1924).
25. Приходи америчких филмова. *Sotoedia*. 23 (1924).
26. Конкурс силуета. *Sotoedia*. 23 (1924).

1925.

27. Раумонд Грифитх. *Филм*. I/ 3 (1925): 9.
28. Љубав принцезе Александре. *Филм*. I/ 3 (1925): 9.
29. Опасан занат. *Реч*. 261 (1925): 3.
30. Филм. *Реч*. 347 (1925): 3.

1926.

31. Фотогение. *Филм* I/ 14- 15 (1926): 20.
32. „Кратка повест домаћег филма *Филм* I/ 14- 15 (1926): 10- 11.
33. Хоћете ли у филм. *Забавник*. IV

1927.

34. Нешто о несуђеним звездама. *Савремени преглед*. I/5 (1927): 5.
35. Нови филмски листови. *Савремени преглед*. I/5 (1927): 5.

1928.

36. Љубавни пар на филму. *Забавник*. 1 (1928).
37. Филм ствара рај. *Забавник*. 2 (1928).
38. Амерички старови и брак. *Забавник*. 2 (1928).
39. Оператер. *Забавник*. 3 (1928).
40. Филмски бракови. *Забавник*. 11 (1928).
41. Америчка венера и филм. *Забавник*. 16 (1928).
42. Ана Карењина. *Новости* 2194 (1928): 5.
43. Ко је Тим Мекој? *Новости* 2198 (1928): 5.

44. Прва велика модерна улога Лилијан Гиш. *Новости* 2198 (1928): 5.
45. Девојка са 1000 фризура. *Новости* 2209 (1928): 5.
46. Учени филмски свет. *Новости* 2209 (1928): 5.
47. Неколико правила. *Новости* 2210 (1928): 4.
48. Жак Фејдер. *Новости* 2210 (1928): 4.
49. Један покушај. *Новости* 2210 (1928): 4.
50. Филм и музика. *Новости* 2210 (1928): 4.
51. Покрет у улогама Џона Џилберта. *Новости* 2212 (1928): 4.
52. Велики национално-пропагандистички филм наше земље. *Новости* 2250 (1928): 4.
53. Чехословачка. *Новости* 2250 (1928): 4.
54. Пољубац на филму. *Новости* 2274 (1928): 4.
55. Филм и спорт. *Новости* 2282 (1928): 4.
56. Долази нам Светислав Петровић. *Новости* 2282 (1928): 4.
57. Симболични ликови у филму Верден, визије историје. *Новости* 2285 (1928): 4.
58. Архитектура биоскопа и наши кафански биоскопи. *Новости* 2288 (1928): 4.
59. Једно пре подне са Светиславом Петровићем. *Новости* 2305 (1928): 2.
60. Одушевљење Београђана за Светиславом Петровићем стално је. *Новости* 2309 (1928): 4.
61. Нова улога Чарли Чаплина. *Новости* 2323 (1928): 4.
62. Славко Воркапић као сликар и режисер. *Новости* 2350 (1928): 4.
63. Мој филм: обећања биоскопских власника. *Новости* 2323 (1928): 5.
64. Председник, Слатки грех. *Новости* 2364 (1928): 4.

1929.

65. У јазбинама Монпарнаса. *Новости* 2452 (1929): 4.
66. Грета Гарбо - каква је у ствари. *Новости* 2461 (1929): 4.

1933.

67. Фантом Дурмитора и грофица Марица. *Време*. 6- 9 (1933): 18.

68. Филм-Тонфилм. *Време*. 1933. XIII/ 3957 (1933): 17.
69. Филмови са најреномиранијим глумцима. *Време*. 21. 1. (1933).
70. Прва настојања око нашег тонфилмског журнала. *Време*. 19. 1. (1933).
71. Прошле године у Југославији је приказано преко пола милиона метара филма. *Време*. 2. 3. (1933).
72. Режиер радио-корпорација из Холивуда, г. Славко Воркапић, долази у Југославију да сними неколико филмова за америчко предузеће. *Време*. 1. 4. (1933).
73. Немци стварају националистичке филмове. *Време*. 17. 9. (1933).
74. Мата Хари са Гретом Гарбо. *Време*. 21. 9. (1933).
75. Немачки национални тонфилмови. *Време*. 26. 9. (1933).
76. Први француски тонфилм у сезони. *Време*. 28. 9. (1933).
77. Нова недеља успешних филмова. *Време*. 17. 10. (1933).
78. Текстови и њихов утицај на глумце. *Време*. 24. 10. (1933).
79. Нови филмови у нашим биоскопима. *Време*. 28. 11. (1933).
80. Филмске вести. *Недељне илустрације*. IX/21 (1933): 22.
81. Недаће домаћег филма. *Недељне илустрације*. IX/22 (1933): 10.
82. Филм. На измаку сезоне. *Недељне илустрације*. IX/23 (1933): 10- 11.
83. Филмске вести. Недељне илустрације. *Недељне илустрације*. IX/25 (1933): 6.
84. Интересантне вести у два три реда. *Недељне илустрације*. IX/26 (1933): 27.
85. Интересантне вести у два три реда. Недељне илустрације, Београд, 9 јул 1933, год IX, број 28, стр. 30. Без потписа *Недељне илустрације*. IX/28 (1933): 30.
86. Интересантне вести у два три реда. *Недељне илустрације*. IX/30 (1933): 25.
87. Најотсуднији тренутак мога живота. *Недељне илустрације*. IX/31 (1933): 26-27.
88. Нови амерички комичари. Интересантне вести у два три реда. *Недељне илустрације*. IX/32 (1933): 25.
89. Ни најчувеније филмске глумице нису без мана. *Недељне илустрације*. IX/33 (1933): 25.
90. Нова серија филмова Мики Мауса. *Недељне илустрације*. IX/34 (1933): 28- 29.
91. Филмске вести у два-три реда. *Недељне илустрације*. IX/35 (1933): 10.

92. Интересантне вести. *Недељне илустрације*. IX/39 (1933): 19.
93. Филмски живот. *Недељне илустрације*. IX/39 (1933): 23.
94. Филмови који долазе. *Недељне илустрације*. IX/40 (1933): 22- 23.
95. Интересантне вести у два-три реда. *Недељне илустрације*. IX/41 (1933): 8.
96. Каква је Мери Пикфорд. *Недељне илустрације*. IX/41 (1933): 8.
97. Интересантне вести. *Недељне илустрације*. IX/45 (1933): 5.
98. Интересантне филмске вести. *Недељне илустрације*. IX/50 (1933): 21.

1936.

99. Филм, фабрика илузија. *Филм*. 3 (1936).

1942.

100. Жене су боље дипломате. *Коло*. 28. II (1942).
101. Кавалерија Рустикана. *Коло*. 28. III (1942).
102. Велики краљ. *Коло*. 11. IV (1942).
103. Бизмарк. *Коло*. 2. V (1942).
104. Комедијаши. *Коло*. 30. V (1942).
105. Наличје снова. *Коло*. 21. XI (1942).

1943.

106. Од идеје до премијере. *Филмске новости*. 14 (1943): 14.
107. Емил Јанингс. *Филмске новости*. 19 (1943): 2.

1952.

108. Улични оштрач чува даму с камелијама. *Филм*. 33 (1952).



## Непронађени текстови<sup>54</sup>

1925.

1. Још увек о нашем филму. *Филм* I/ 2 (1925): 9.
2. Спортске вести. *Филм* I/ 5 (1925): 9.
3. Филмска библиотека. *Филм* I/ 5 (1925): 9.
4. Етапе филмског развоја. *Филм* I/ 5 (1925): 9.
5. Кратка повест домаћег филма. *Филм* I/ 5 (1925): 9.
6. Трагедија наше деце. *Филм* I/ 5 (1925): 9.

1928.

7. Иван-Светислав Петровић. *Забавник*. 3 (1928).
8. Црвени филм. *Новости*. II/5 (1928).
9. Нита Налди. *Новости* 2105 (1928): 4.
10. Роналд Колман против шминке. *Новости* 2105 (1928): 4.
11. Филмске новости. *Новости* 2212 (1928): 4.
12. Лилиан Гиш најбоља филмска глумица. *Новости* 2212 (1928): 4.

1929.

13. Најбоље бугарске књиге 1929 године. *Летопис Матице српске*. 328 (1929)-

1936.

14. „Четрдесетогодишњица седме уметности“. *Дан*. II (1936).
15. Histoire deux cinema. *Филм* 2 (1936).
16. Две три речи о шпанском филму. *Филм* 3 (1936).

---

<sup>54</sup> Овај списак чине текстови који се налазе у књизи „Бошко Токин, новинар и писац“ Марка Бабаца, али за које се установило, током истраживања за ову докторску дисертацију, да нису на местима на која се упућује библиографским јединицама.

1942.

17. Златни град. *Коло*. 23. I (1942).
18. Келнерица Ана. *Коло*. 16. I (1942).
19. Тоска, Коло. *Коло*. 16. I (1942).
20. Филм о фудбалу. *Коло*. 2. II (1942).
21. Борба за Петролеј. *Коло*. 28. II (1942).

1943.

22. Поводом филмске критике. *Филмске новости*. III/ 14 (1943): 3.
23. Брак без дужности. *Филмске новости*. III/ 15 (1943): 3.
24. Неодољиви Ханс Мозер. *Филмске новости*. III/ 21 (1943): 3.
25. Идеална жена по нашем укусу. *Филмске новости*. III/ 21 (1943): 3.
26. Биоскопска публика. *Филмске новости*. III/ 24 (1943): 3.

1952.

27. Славко Воркапић. *Филм*. III/32 (1952): 2.

## АРХИВСКА ГРАЂА

1. Писмо г Станићу  
Нови Сад 12.3.1926.
  
2. Писмо Марку Малетину  
12.1.1928.
  
3. Писмо Марку Малетину  
3.11.1927.
  
4. Писмо Марку Малетину  
16. 11.1927
  
5. Писмо Марку Малетину  
7.2.1928.
  
6. Писмо Марку Малетину  
6.4.1928.
  
7. Писмо Марку Малетину  
2.5.1928.
  
8. Писмо Марку Малетину  
11.6.1928.
  
9. Писмо Марку Малетину  
4.7.1928.

10. Писмо брату од стрица Милану Токину  
12.7.1928.

11. Писмо Марку Малетину  
17.7.1928.

12. Писмо брату од стрица Милану Токину  
21.8.1928.

13. Писмо Марку Малетину  
4.10. 1928.

14. Писмо Марку Малетину  
5.10.1928.

15. Писмо Марку Малетину  
22.10.1928

16. Писмо брату од стрица Милану Токину  
1.8.1929.

17. Писмо брату од стрица Милану Токину  
25.12.1929.

18. Писмо брату од стрица Милану Токину  
1932.

19. Писмо брату од стрица Милану Токину  
21.2.1936.

20. Писмо брату од стрица Милану Токину  
5.2.1937.

21. Писмо брату од стрица Милану Токину  
12.5.1937.

22. Писмо брату од стрица Милану Токину из истражног затвора у Панчеву и са  
робије у Забели- Пожаревцу  
15. 7. 1947.

23. Писмо брату од стрица Милану Токину из истражног затвора у Панчеву и са  
робије у Забели-Пожаревцу  
1.8.1947.

24. Писмо брату од стрица Милану Токину из истражног затвора у Панчеву и са  
робије у Забели-Пожаревцу  
15.8. 1947

25. Писмо брату од стрица Милану Токину са робије у Забели-Пожаревцу  
3. 9. 1947.

26. Писмо брату од стрица Милану Токину са робије у Забели-Пожаревцу  
5. 11.1947.

27. Писмо брату од стрица Милану Токину из истражног затвора у Панчеву и са  
робије у Забели-Пожаревцу  
3.8.1950.

28. Писмо брату од стрица Милану Токину  
15.1.1951.

29. Писмо брату од стрица Милану Токину

31.1.1951.

30. Писмо брату од стрица Милану Токину

3.4.1951.

31. Последње писмо Бошка Токина рођаку Милану Токину

## СЕКУНДАРНА ГРАЂА

1919.

1. Речник уметности, философије и науке. *Гласник југословенске омладине*. 6 (1919): 3.

1920.

2. Уредништво. Белешка. *Прогрес*. 141(1920): 3.

1921.

3. Полић, Никола. Књижевни бургијаши. *Критика*. II/ 1 (1921): 30- 31.
4. Аноним. Бошко Токин: Aestetik das Kinos. *Светски преглед*. III/1 (1921): 30.
5. Аноним. У атмосфери чудеса. *Слободна трибуна*. IV (1921): 6.
6. Љубомир Мицић. Зенит и наша књижевност. *Зенит*. 10 (1921): 5.
7. Н. Д. “Манифест зенитизма“. *Српски књижевни гласник*. 6 (1921): 476- 477.
8. Уредништво. Белешка. *Београдски лист Република*. 19 (1921): 4.
9. Уредништво. Белешка. *Трибуна*. 6. 2. 1921, 4.
10. Рес. (псеудоним Марка Каваје). Белешка. *Покрет*. 31 (1921): 5.
11. Уредништво. Белешка. *Новосадско Јединство*. 624 (1921): 4.
12. Уредништво. Белешка. *Југославенска њива*. 28 (1921): 4.

1922.

13. Маце, Јанош. „Зенитизам“. *Напкелет*. 17 (1922): 6.
14. Винавер, Станислав. *Нова пантологија пеленгирике*. Београд: Штампарија „Мироточиви“, 1922.
15. Драинац, Раде. *Ново сведочанство*. 1 (1922): 31.
16. Уредништво. Један успели матине. *Трибуна*. XI/ 125 (1922): 3.
17. Дебељак, Антон. Ликовно песништво. *Љубљански звон* 5: (1922): 2.
18. Мартеланц, Владимир. *Учитељски лист* 2: (1922): 3.

1923.

19. Драинац, Раде. *Самоуправа*. 3. јануар 1923, 6.
20. Цесарец, Аугуст. ЛЕФ у Југославији. *Мисао*. XX/ 5 (1923): 60.
21. Аноним. „Црно на бело. Алманах“. *Правда*, 30. октобра 1923, 8.
22. Уредништво. Будућност европске културе. *Трибуна*. 5 (1923): 3.

1927.

23. Скерлић, Владимир. Писмо. *Свремени преглед*. II/ 7 (1927): 3.

1928.

24. Стојановић, Владимир, Зоровавелъ. Бошко Токин (Скице наших књижевника). *Новости IX/ 2367* (1928): 3.
25. Игњачевић, Милутин. *Шарло: Чарли Чаплин*. Београд: „Скерлић“, 1928.

1929.

26. Ђорђевић, Војин. Прилози за историју нашег филма. *Филмски алманах*. Београд: „Недеља“, 1929.
27. Уредништво. *Новости*. 2413 (1929): 5.
28. Уредништво. *Новости*. 2416 (1929): 5.

1930.

29. Аноним. Бошко Токин у бугарској књижевности, *Књижевне новине*. XI/ 2367 (1930): 3.

1931.

30. Алексић, Драган. Водник дадаистичке чете. *Време*. XI/ 3243 (1978): 29- 30.
31. Уредништво. *Недеља илустровани лист*. 298 (1931): 10.



1932.

32. Поповић, Јован. *Стожер*. мај- јун 1932: 8.

33. С.М.П. Бошко Токин „Теразије“. *Илустровани лист Недеља*. 263 (1932): 26.

1933.

34. Ђорђевић, Војин. *Југословенски филмски алманах*. Београд: Планета, 1933,  
103.

35. Уредништво. *Недељне илустрације*. IV/15 (1933): 5.

36. Уредништво. *Недељне илустрације*. IV/22 (1933): 10.

1938.

37. Драинац, Раде. *Осврти*. Београд: Хипнос, 1938.

38. Уредништво. Качаци у Топчидеру. *Филмске новости*. III/ 23 (1943): 4.

1953.

39. Аноним. Б.Т. Ин мемориам. *Филм XII/ 7-8* (1953): 2.

1961.

40. Богдановић, Милан. *Стари и нови*. Београд: Просвета, 1961.

41. Кршић, Јован. *На новим путевима*. Сарајево: Израз.

1963.

42. Уредништво. Гроб у лудници, Трагедија Владимира Черине. *Могућности X/ 2*  
(1963): 151- 158.

43. Јешић, Недељко (разговор водио). Сећања на књижевни Београд пре четири  
деценије. *Руковет*. IX/ 7-8 (1963): 434- 442.

1968.

44. Де Були, Мони. *Златне бубе: песме и подсећања*. Београд: Просвета, 1968.

1970.

45. Протића, Б. Миодраг. *Српско сликарство XX века*. Београд: Нолит, 1970.

1974.

46. Стојановић, Душан. *Систематизација теорије филма у свету и код нас*. Београд: Институт за филм, 1974.

1975.

47. Стојановић, Душан. Будућност уметничког филма. *Филмска култура*. 100 (1975): 211-220.

1976.

48. Дејан, Косановић. Увод у проучавање историје југословенског филма. Београд: Универзитет уметности, 1976.

1977.

49. Стојановић, Душан. Бошко Токин- пионир (избор радова). *Филмске свеске*. 4 (1977): 165- 248.

50. Пајкић, Небојша. Зачетник и популаризатор: Бошко Токин. *Филм*. 8-9 (1977): 50- 56.

1978.

51. Алексић, Драган. *Дада танк*. Београд: Нолит, 1978.

1979.

52. Стојковић, С. Боривоје. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. Београд: Музеј позоришне уметности, 1979.

53. Палавестра, Предраг. *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, Београд: Просвета, 1979.

54. Вучковић, Радован. *Поетика хрватског и српског експресионизма*. Сарајево: Свјетлост, 1979.

55. Голубовић, Вида: Књижевни архив Љубомира Мицића. Писма Бошка Токина Љубомиру Мицићу. *Књижевна реч* IX (1980): 152.

1981.

56. Константиновић, Радомир. Бошко Токин игра уан-степ на страшном суду. *Трећи програм*. XIII/ 49 (1981): 323-339.

1982.

57. Тешић, Гојко. Библиографија радова о међуратној српској књижевности. *Књижевна историја*. XV/ 57/58 (1982).

1983.

58. Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.

59. Константиновић, Радомир. *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*. књ. 8. Београд: Просвета, 1983.

60. Радуловић, Милан (Прир.) *Међуратни критичари*. Нови Сад: Матица српска, 1983.

1985.

61. Винавер, Станислав. *Громобран Свемира*. Београд: Завод за издавачку делатност, 1985.

62. Тешић, Гојко. *Антологија Албатрос*. Београд: „Филип Вишњић“ Завод за издавачку делатност, 1985.

1986.

63. Волк, Петар. *Историја југословенског филма*. Београд: Институт за филм, 1986.

1987.

64. Слапшак, Светлана. Предговор. *Поља*. XXXIII/342- 343 (1987): 388- 389.

1988.

65. Слапшак, Светлана. Међуратна авангардна критика. Неколико критичарских портрета (Бошко Токин). *Књижевна историја*. XIX/73- 74 (1986 (1988!)): 75- 79.

66. Слапшак, Светлана. Филм је био завршен. Предлог за носталгично читање Теразија Бошка Токина. У: Токин, Бошко. *Теразије*. Приредила и поговор написала Светлана Слапшак. Београд: Народна библиотека Србије. 1988, III- XIX.

67. Палавестра, Предраг. Књижевници на црним листама. *Књижевне навике*. 749/750 (1988): 44.

1989.

67. Палавестра, Предраг. Књижевници на црним листама. *Књижевне навике*. 771 (1989): 6.

68. Велмар-Јанковић, Светлана Петровић. Растко, сабране песме. Београд: Српска књижевна задруга, 1989.

69. Тешић, Гојко. *Антологија српске авангардне приповетке 1920- 1930*. Нови Сад: Братство-Јединство, 1989.

70. Вуковић, Ђорђевић, (Ур). Књижевно дело Растка Петровића. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.

1990.

71. Кос, Динко. Бошко Токин, *Филмска енциклопедија*. Загреб: Југославенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, 1990.

72. Тешић, Гојко (Пр). *Утуљена баштина*. Београд: Књижевно-издавачка задруга Доситеј, 1990.

73. Ђорђевић, Милентије. *Анатомија српског надреализма*. Параћин: Вук Караџић, 1990.

74. Петерлић, Анте. *Филмска енциклопедија 2*, Л-Ж. Загреб: Југословенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, 1990.

75. Тешић, Гојко (Пр). *Авангардни писци као критичари*. Нови Сад: Матица српска, 1990.

1991.

76. Тешић, Гојко. *Српска авангарда и полемички контекст*. Нови Сад: Светови, 1991.

77. Душан, Стојановић. *Лексикон филмских теоретичара*. Београд: Научна књига, 1991.

1992.

78. Тешић, Гојко (Пр.). Бошко Токин-непознаница српске авангарде. *Књижевна реч: лист књижевне омладине Србије: лист за књижевност културу и друштвена питања*. 19/ 360 (1992): 11.

79. Ратковић, Риста. Ћутања о књижевности. *Стварање: часопис за књижевност и културу*. 47/ 1-2 (1992): 116.

80. Сујић, Б. Василије. „Тодор Манојловић у свом времену и простору“. *Улазница*. 131-132-133 (1992): 13-30.

1993.

81. Тешић, Гојко. *Антологија песничтва српске авангарде 1902- 1934*. Светови: Нови Сад.

82. Стојановић, Душан. *Антологија југословенске теорије филма*. Београд: Просвета, 1993.

1996.

83. Голубовић, Видосава (Ур.). *Српска авангарда у периодици*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.

1998.

84. Голубовић, Видосава. „Два „Дијалога“ Бошка Токина“. *Књижевна критика пролеће/лето 198 (1998): 99- 105.*

1999.

85. Тешић, Гојко (Пр.). *Раде Драинац. Есеји, аутобиографске прозе, преписка, разговори, разно.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

2000.

86. Тешић, Гојко (Пр.). *Раде Драинац. Силазак са Олимпа, манифести, есеји, чланци, критике.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

87. Јованов, Јасна. *Демистификација апокрифа. Дадаизам на југословенским просторима 1920- 1922.* Нови Сад: Апостроф, 2000.

2000.

88. Пантић, Михајло (Ур.). *Критичари и писци о Тодору Манојловићу.* Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2000.

2001.

89. Волк, Петар. *Двадесети век српског филма.* Београд: Институт за филм, 2001.

2002.

90. Мунитић, Ранко. *Београдски филмски критичарски круг 1896- 1960.* Ниш: Нишки културни центар Арт Прес, 2002.

2004.

91. Вучковић, Радован. *У знаку традиције и авангарде.* Београд: Гутенбергова галаксија, 2004.

2005.

92. Тешић, Гојко (Пр.). *Светислав Стефановић, На раскрсници*. Нови Сад: Матица Српска, 2005.

2007.

93. Тешић, Гојко. *Откровење српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

2006.

94. Вучковић, Радован. *Војвођанска књижевна авангарда*. Зрењанин: Градска народна библиотека, 2006.

95. Циндори- Шинковић, Марија. *Ендре Ади у српској књижевности (1906-2006)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

96. Панић, Јелена. Социјалне маргине у делима „Страст“ Давида С. Пијаде и „Теразије“ Бошка Токина. *Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу октобра 2007. године*. 2008, 173- 179.

2008.

97. Суботић, Ирина, Голубовић, Видосава. *Зенит: 1921-1926*. Београд: Народна библиотека Србије, 2008.

98. Волк, Петар. *Именар српског филма*. Београд: Фонд „Милан Ђоковић“, 2008.

99. Тешић, Гојко. Случај Споменика Раска Петровића (Тезе за књижевноисторијску расправу). У Радуловић, Оливера (Ур.). *Тумачење књижевног дела и методика наставе, први део*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску и компаративну књижевност: Орпиус, 2008 (Нови Сад: Верзал), 227- 295.

100. Поповић, Радован. *Српски писци сликари*. Београд: Службени гласник, 2008.

101. Тешић, Гојко (Ур). *Теорија, естетика, поетика „Зборник радова у част професора доктора Мирослава Шутића“*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

102. Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа. Поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

2009.

103. Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда, књижевно-историјски контекст (1902- 1934)*. Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, Београд, 2009.

104. Шијан, Слободан. *Филмски летак*, Београд: Службени гласник, 2009.

105. Мунитић, Ранко. *Питање критике*. Ниш: Нишки културни центар, 2009.

106. Краков, Станислав. *Живот човека на Балкану*. Београд: Библиотека Отпори, 2009.

107. Бабац, Марко. *Бошко токин новинар и писац. Први српски естетичар, публициста и критичар филма*. Нови Сад: Матица српска, 2009.

2010.

108. Тешић, Гојко (Пр.). *У бескрајном плавом кругу Милоша Црњанског*. Београд: Чигоја штампа: Службени гласник, 2010.

109. Мунћан, Иво. *Наше горе лист (српски писци у Румунији)*. Темишвар: Савез Срба у Румунији, 2010.

2011.

110. Косановић, Дејан. *Кинематографија и филм у краљевини СХС/Краљевини Југославији 1918- 1941*. Београд: Филмски центар Србије, 2011.

111. Вучковић, Радован. *Поетика српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.

112. Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник, 2011.

113. Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник, 2011.

114. *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска књига, 2011, 11.



2012.

115. Јовић, Бојан. *Јунаци модерних времена. Чарли Чаплин у очима европске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2012.

116. Миленковић, Павле. *Увод у социологију надреализма*. Нови Сад: Медитерран, 2012.

2013.

117. Зечевић, Божидар. *Српска авангарда и филм: 1920-1932*. Београд: Удружење филмских иметника Србије, 2013.

## ЛИТЕРАТУРА<sup>55</sup>

### ПРИМАРНА

#### Књижевно-теоријска

1919.

1. Предговор уз anthologie de poemes yougo- slaves contemporains. У: Слапштак, Светлана. *Поља: лист за културу и уметност*. XXXIII/авг-септ (1987): 342- 343.

1920.

2. Експресионистичка филозофија и уметност. *Прогрес*. I/103 (1920а): 2-3.

3. Експресионизам Југословена. *Прогрес*. I/ 109 (1920б): 2-3.

4. Југословенска експресионистичка школа. У: Тешић, Гојко (Пр.) *Авангардни писци као критичари*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994, 51- 53.

5. Футуристи и неопрIMITИВЦИ. У: Тешић, Гојко (Пр.) *Авангардни писци као критичари*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994, 57- 59.

1921.

6. *Манифест зенитизма*. Загреб: Библиотека Зенит, 1921а.

7. Мој зенитизам. *Југословенска њива*. V/ 34 (1921б): 539- 541.

8. 'Зенит' и наша књижевност. *Критика*. I/ 11- 12 (1921в): 414.

9. Млади реакционари и нови дух. *Зенит*. I/ 2 (1921г): 1- 4.

10. „'Alpha'- београдска литерарна заједница“. *Критика*. 11/12 (1921): 451.

11. Позориште у ваздуху. *Критика*. II/1 (1921д): 61- 62.

---

<sup>55</sup> Библиографске јединице у литератури подељене су у складу са параграфима у докторској дисертацији. Због још лакшег праћења литературе, у оквиру кинематографско-критичке, посебно су издвојене библиографске јединице које се односе на критику појединачних остварења.

Теоријска о филмској уметности

1920.

12. Покушај једне кинематографске естетике. *Прогрес*. 120- 122 (1920): 2- 3.

1921.

13. Неколико разлога успеха кинематографа. *Светски преглед*. 4 (1921): 30.

1922.

14. Уметност могућности: кинематограф. *Путеви*. 2 (1922а): 30.

15. Кинематографија. *Ут*. 2 (1922б): 16. У: Бабац, Марко. *Бошко Токин новинар и писац*. Нови Сад: Матица српска. 2009, 242- 243.

1924.

16. Филм је музика светлости. *Сомоџија*. 1 (1924а): 19- 20.

17. Експресионистички филм. *Сомоџија*. 2 (1924б): 17- 19.

18. Ритам као главни фактор будућих елемената. *Београдске новости*. 142 (1924в):

10.

1925.

19. Филмска организација. *Филм*. 3 (1925): 2.

1926.

20. Филозофија филма. *Филм*. 4 (1926а): 2.

21. Ослобођени филм. *Наша епоха*. 2 (1926б): 1- 2.

22. Велики режисери великих филмова. *Филм*. 14- 15 (1926в): 3- 5, 8- 9, 10.

1927.

23. Естетика филма. *Летопис Матице српске*. 312 (1927): 407.

1929.

24. Путеви уметничког филма. У: Грегорић, Михајло (Ур.) *Филмски алманах*. Београд: Недеља, 1929, 82- 88.

1952.

25. Филмологија нова наука. *Филм*. 24 (1952): 6.

#### Књижевно-критичка

1919.

26. Ромаин Роланд. *Гласник југословенске омладине*. II/ 6 (1919): 92- 93.

1920.

27. „Активизам“ мађарске лирике. *Прогрес*. I/ 117 (1920а): 2- 3.

28. Француска модерна пред Европом. *Прогрес*. I/ 106 (1920б): 2- 3.

29. U.S.A.= Рое, Whitman, Chaplin. *Прогрес*. I/ 128 (1920в): 2- 4.

30. Једна значајна књига Августина Ујевића Лелек себра. *Прогрес*. I/ 136 (1920г): 2- 4.

31. Анри Бергсон „О души и телу“. *Прогрес*. I/ 113 (1920д): 3.

32. Сакупљене песме В. Петковића Диса. *Прогрес*. I/ 140 (1920ђ): 3.

33. Неколико књига у Француској. *Прогрес*. I/ 141 (1920е): 3.

34. Кинематограф: Photogeniје. *Прогрес*. I/ 140 (1920ж): 3.

35. „Нова Светлост“. *Покрет*. I/ 182 (1920з): 3.

36. Други број „Критике“. *Прогрес*. I/ 143 (1920и): 7.

1921.

37. Европски песник Иван Гол. *Зенит*. I/ 1 (1921а): 5- 6 и 8.

38. Југославенска модерна и Станислав Винавер. *Критика*. II/11- 12 (1921б): 441- 442.

39. Млади реакционари и нови дух. *Зенит*. I/ 2 (1921в): 1- 4.

40. Поводом стогодишњице Бодлера. Четири почетка модерне поезије: Бодлер, Рембо, Витман, Ниче. *Светски преглед*. I/3 (1921г): 12- 14.

41. Einstein. (Поводом књиге А. Московског). *Зенит*. I/ 6 (1921д): 11.

42. „Модри човјек“ од Станка Томашића. *Критика*. II/ 9- 10 (1921ђ): 379.

43. Растко Петровић- Бурлеска господина Перуна Бога Грома. *Трибуна*. III/ 273 (1921е): 3.

44. Romain Rolland: Clerambault (Paris, Ollendorff 1921). *Светски преглед*. I/ 1 (1921ж): 19- 20.

45. Mierendorff: Haette ich das kino. *Зенит*. I/ 4 (1921з): 13- 14.

46. Канудо о Кинематографу. *Зенит*. I/ 5 (1921и): 13.

47. Нове француске ревије. *Зенит*. I/ 1 (1921ј): 15.

48. Ма и мађарски покрет активизма. *Зенит*. I/ 6 (1921к): 12.

1922.

49. „Ритмови“ Тодора Манојловића. *Трибуна*. XI/ 228 (1922а): 2.

50. Ових се дана прославља стогодишњица Александра Петефија. *Трибуна*. XI/ 288 (1922б): 2.

51. Песник немоћи и без моћи. *Критика*. III/ 4 (1922в): 188.

1923.

52. Београдско писмо. Потреба консолидације младих. *Савременик*. (1923а): 181- 182.

53. „Откровење“ Растка Петровића. *Трибуна*. XIV/ 1 (1923б): 3.

54. Србско- Хрватска поезија. *Јутарње новости*. I/ 18 (1923в): прилог.

55. Le cinq continents. *Мисао*. XII/ 1 (1923г): 716- 717.

56. Валтер Блем и филмологија. *Мисао*. XII/ 2 (1923д): 1369- 1372.

1926.

57. Рене Клар: Адамс. *Савремени преглед*. I/ 1 (1926): 5.

1927.

58. И криза и болест и све остало. *Савремени преглед*. III/ 6 (1927): 3.

1928.

59. Седам послератних година наше књижевности. *Летопис Матице српске*. 318/ 3 (1928а): 370- 382.

60. За спас душе Тина Ујевића. *Летопис Матице српске*. 316/ 3 (1928б): 396- 404.

61. Анте Ковач: Сентиментална путовања бога Марса. *Летопис Матице српске*. 315/ 3 (1928в): 480.

62. Риста Ратковић: Ћутања о књижевности. *Летопис Матице српске*. 315/ 3 (1928г): 480- 481.

63. Флобер. *Летопис Матице српске*. 317/ 1 (1928д): 158.

64. Совјетска Русија. *Летопис Матице српске*. 316/ 2 (1928ђ): 302- 304.

65. Мирабо. *Летопис Матице српске*. 316/ 2 (1928е): 312.

66. Савремени роман француски. *Летопис Матице српске*. 316/ 2 (1928ж): 315.

67. Душан С. Николајевић. *Летопис Матице српске*. 316/ 2 (1928з): 313 314.

68. Једна нова филмска библиотека. *Летопис Матице српске*. 315/ 1-2 (1928и): 152- 153.

69. Југословенски ратни, књижевни и уметнички калеидоскоп. *Летопис Матице српске*. 317/ 2 (1928ј): 234- 242.

1929.

70. „Сеобе“, роман Милоша Црњанског. *Новости*. 2446 (1929а): 5.

71. Нова историја наше књижевности (Д. Прохаска). *Новости*. 2425 (1929б): 5.

72. Малешево и Малешевци. *Новости*. 2458 (1929в): 4.

73. Црногорци о себи и животу. *Новости*. 2452 (1929г): 5.

1930.

74. Главне идеје, линије и личности у књижевности. *Летопис Матице српске*. 324/ 2- 3 (1930а): 160- 167.

75. Бугарске ревије. *Летопис Матице српске*. 324/ 1 (1930б): 72- 75.

1931.

76. Чика Андрине песме. *Летопис Матице српске*. 330/ 3 (1931): 279- 280.

77. Збирка песама једне нове групе. *Летопис Матице српске*. 329/ 1- 2 (1931б): 149- 151.

78. Мићун М. Павићевић: Црногорци у причама и анегдотама. *Летопис Матице српске*. 330/ 3 (1931в): 277- 278.

79. Поводом божићних бројева београдских дневних листова и неких других скорих публикација, полемика и апела. *Летопис Матице српске*. 327/ 1- 2 (1931г): 90- 95.

1932.

80. П. С. Талетов: Београдска трилогија. *Летопис Матице српске*. 331/ 1- 3 (1932а): 214- 215.

81. Српске народне приповетке. *Летопис Матице српске*. 331/ 1- 3 (1932б): 217- 218.

82. Књижевна Бугарска. *Слободна мисао*. XI/ 33 (1932в): 1- 2.

1933.

83. О социјалној књижевности. *Ваљци*. I/ 5-6 (1933): 213- 215.

1935.

84. Назови идеје Милоша Црњанског. *Слободна мисао*. XIV/ 19 (1935): 3.

1938.

85. Најновија авантура Радета Драинца. *Летопис Матице српске*. 330 (1938): 2.

1952.

86. Рене Клер расправља сам са собом. *Филм.* III/ 33 (1952): 5.

#### Критичка о филмској уметности

1920.

87. Кинематограф: Диамант. Срџба. Бич божији. Бари вучији син. Реч две о секретару Касине. *Прогрес.* 131 (1920а): 3.

88. Кинематограф: Реч две о директорима и публици. *Прогрес.* 131 (1920б): 3.

89. Кинематографска хроника: „Монте Христо“ и „Жидекс“. *Прогрес.* 102 (1920в): 3.

90. Кинематографска хроника: Сопственицима. *Прогрес.* 111 (1920г): 3.

91. Кинематографска хроника: Јунакиња са дивљег запада. Циркус и забавна места. *Прогрес.* 114 (1920д): 3.

92. Кинематограф: Кинематографски клубови. Научни филмови. Црвени крст и биоскоп. Страшна казна. Биоскопи у вагонима. *Прогрес.* 135 (1920ђ): 3.

93. Кинематографска хроника: Руже зла. Филм Гаумант. *Прогрес.* 122 (1920е): 3.

94. Кинематографска хроника: Црвени кеџ. *Прогрес.* 103 (1920ж): 3.

95. Реч две о Шарлоу. *Прогрес.* 117 (1920з): 3.

1922.

96. Класификација америчких филмова. *Мисао.* 58 (1922а): 792-794.

97. Кинематографија. *Ут.* 2 (1922б): 16.

98. Чарли Чаплин. *Мисао.* 63-63 (1922в): 1204-1207.

1923.

99. Београд и кинематографија. *Мисао.* 5, 6 (1923а): 1081-1082.



1924.

100. О филмској критици код нас. *Покрет*. 3 (1924а): странице у фотокопираном материјалу. ставити и у текст

101. Земун-Београд. *Београдске новости*. 218 (1924б): 6.

102. Филмска недеља: Ме Муреј и Присчила Дин. Која је боља. Остали неми филмови и репризе. *Београдске новости*. 219 (1924в): 4.

103. Филмска недеља: Дон Жуан и Фауст. *Београдске новости*. 114 (1924г): 4.

104. Џое Мај: трагедија љубави и париска грофица. *Београдске новости*. 67 (1924д): 6.

105. Нита Налди. *Београдске новости*. 61 (1924ђ): 6.

106. Михајло Кертес: Млади Медордо. *Београдске новости*. 61 (1924е): 6.

107. Филм је музика светлости. *Комоедија*. 1 (1924ж): 19-20.

108. Е. Љубич: Пламен. *Београдске новости*. 73 (1924з): 6.

109. Сесил де Мил. *Београдске новости*. 68 (1924и): 6.

1925.

110. Преимућство технике у филму. *Реч*. 235 (1925а): 4.

1926.

111. Наша земља и филм. *Филмске новине*. 4 (1926а): 4.

112. Инвазија европљана у Холивуд. *Савремени преглед*. 4 (1926б): 5.

1928.

113. Путови Славка Воркапића. *Летопис Матице српске*. 315 (1928а): 452-457.

1933.

114. Видели смо до сад доста филмова. *Недељне илустрације*. 43 (1933а): 7.

1938.

115. Мона Лиза седме уметности. Грета Гарбо. *Нова смена*. 3 (1938а): 191-192.

116. Ернест Љубич, чаробњак седме уметности. *XX век*. 4 (1938б): 251-252.

117. Mona Liza sedme umetnosti. Greta Garbo. *Nova smena*, 1938, I, br. 3, str. 191-192.

1943.

118. Неодољиви Ханс Мозер. *Филмске новости*. 24 (1943а): 10.

1951.

119. Луј Жуве. *Филм*. 16 (1951а): 6.

120. Ерих фон Штрохајм. *Филм*. 17 (1951б): 7.

1952.

121. Марк Левен творац филма будућности. *Филм*. 32 (1952а): 5.

122. Роберт Вине: „Кабинет доктора Калигарија“. Стари не заборављени филмови. *Филм*. 26 (1952б): 3.

#### Критика појединачних филмских остварења

1920.

123. Кинематографска хроника: Руже зла. Филм Гаумант. *Прогрес*. 122 (1920а): 3.

124. Кинематографска хроника: Деми-Виргес. *Прогрес*. 105 (1920б): 3.

125. Кинематографска хроника: Звезда са истока. *Прогрес*. 126 (1920в): 3.

126. Кинематографска хроника: Рељефни биоскоп. Нови филмови. *Прогрес*. 108 (1920г): 3.

127. Кинематограф: Диамант. Срџба. Бич божији. Бари вучији син. *Прогрес*. 130 (1920д): 3.

128. Кинематограф: Сумурум. *Прогрес*. 139 (1920ђ): 3.

1921.

129. Два добра филма: Цезарина, господарица света. Кабинет Др Калигарија. *Светски преглед*. 3 (1921а): 32.

130. Кабинет др. Калигарија. *Зенит* 4 (1921б): 15.

1923.

130. Будућност уметничког филма. *Комоедиа*. 5 (1923): 19- 20.

1924.

131. Михајло Кертес: Млади Мадардо. *Београдске новости*. 61 (1924а): 6.

132. Носферату. *Београдске новости*. 120 (1924б): 4.

1925.

133. После најважнијег датума филма. *Реч*. 257 (1925): 3.

1928.

134. Нови филм Фрица Ланга. *Летопис Матице српске*. 316 (1928): 142- 143.

1936.

135. Сан летње ноћи. *Филм*. 1 (1936): 12.

136. Мазурка. Секвоја и остали филмови. *Филм*. 1 (1936): 18.

1944.

137. Дорћолска посла. *Коло*. 117 (1944а): 5.

138. Филмови које смо видели. *Филмске новости*. 28 (1944б): 11.

Есеји

1921.

139. У атмосфери чудеса. *Зенит*. 3 (1921а): 2- 3.

140. Еуритмија. *Критика*. 11-12 (1921б): 414- 415.
141. Сунце и геније. Човек-Сунце. *Зенит*. 6 (1921в): 2- 3.
142. Комета Понс-Винек (Pons-Winneske), земља и зенит. *Зенит*. 5 (1921г): 9- 10. 1924.
143. Американизација. *Београдске новости*. 48 (1924а): 11.
144. Филмологија или филмозофија. *Београдске новости*. 48 (1924б): 41- 42.

1926.

145. Ведрине тела и духа. *Наша епоха*. 3 (1926): 71- 74.

1928.

146. Трагедија великана. *Летопис Матице српске*. 317 (1928а): 194- 198.
147. Како ће се звати данашње доба. *Летопис Матице српске*. 316 (1928б): 318- 319.

1943.

148. Борило се ал се није уморило. *Филмске новости*. 25 (1943а): 7.
149. Буди Бог с нама! Како је снимљен први српски филм. *Филмске новости*. 23 (1943а): 5.

#### Путописи

1921.

150. Рим/ Купола светог Петра. *Зенит*. 5 (1921а): 3- 4.
151. Белешке из Рима и Фиренце. *Критика*. 9- 10 (1921б): 372- 373.
152. Дијалог I. *Зенит*. 3 (1921в): 7.
153. Дијалог II. *Зенит*. 4 (1921г): 9- 10.

1924.

154. Јужна Србија виђена кроз филм. *Београдске новости*. 157 (1924): 3.

1930.

155. Бугарске епизоде балканског филма: Варош цркава, кооператива, посмртних листа, уличних бојева и чавки. *Време*. 3214 (1930): 3.

156. Бугарске епизоде балканског филма. Бугарски пејзаж. Балкан-планина. Долина ружа. 157. Пловдив и остали градови. *Време*. 3215 (1930): 5.

1935.

158. Дуж Мораве и Ресаве. *Спортско- туристички Лојд*. 16 (1935): 18- 19.

### Репортаже

1922.

159. Београдска хроника. *Трибуна*. 56 (1922а): 3.

160. Нова година. Ноћашње весеље и туче. *Трибуна*. 11 (1922б): 3.

161. Смак света. Хоће ли Европа пропасти или неће? *Трибуна*. 185 (1922в): 3.

162. Земљотес, Москва и сензације. *Трибуна*. 69 (1922г): 3.

163. Адаму, првом човеку америчани подижу споменик. *Трибуна*. 288 (1922д): 3.

1923.

164. Најодушевљенији радикали. *Трибуна*. 23 (1923а): 2.

165. Триумфални пролаз „императора“ кроз београдску нову годину у 5 часова ујутру. *Трибуна*. 11 (1922б): 3.

### Сценарио

166. „Сирена: кинематографска трагикомедија”. *Трибуна*. 5 (1922а): 2-3.

167. варијанта: „Хипнотисана сирена”. *Филм*. 2-3 (1926б): 7- 9.

### Проза

168. Београдски квартет. *Илустровани лист Недеља*. 379 (1934): 4.

169. Путовање низ Дунав. *Илустровани лист Недеља*. 283 (1932а): 16- 17.

170. После смрти Дон Жуана. *Илустровани лист Недеља*. 168 (1932б): 14- 15.
171. Предсказање из 1848. године. *Новости*. 2467 (1929): 6.
172. Аласка. Дијалог, филм и песма. *Хипнос*. 1 (1922а): 16- 19.
173. Унтерцигер Валта Хвитмана. *Нова пантологија пеленгирике*. Београд: Мироточиви, 1922б, стр. 77-79.
174. Валт Витман у Београду. *Трибуна*. 258 (1921): 2- 3.
175. Велики планови. *Трибуна*. 59 (1922в): 3.
176. Велики планови. Обруч око земље. Канализација земље. *Трибуна*. 5 (1923): 1- 10.
177. Маркс, Макроскоп, Мики. *Филм 9*. (1926а): 7- 9.
178. Велики песник Триптикус. *Млада Босна*. 6 (1931): 163- 168.
179. Тражи се лепа жена, Мери. *Филм*. 6 (1926б): 5- 6.
180. Режиер над Режиерима. *Време*. [специјално издање између броја 3956 и 3957 без броја и нумерисаних страница] (1933).

#### Романи

181. Теразије, Београд: Геца Кон, 1932.
182. „Царство духова“, *Прогрес* 143 (1920): 8.

#### СЕКУНДАРНА

1. Алексић, Драган. Водник дадаистичке чете. *Време* XI/ 3243 (1931): 29- 30. У: Тешић, Гојко (Пр.) *Дада Танк*. Београд: Нолит, 1978, 104- 113.
2. Аноним. Бошко Токин *Aestetik das Kinos*. (Wien Renaissance, marz 1921). *Светски преглед*. 1 (1921): 30.
3. Богдановић, Милан. *Стари и нови III*. Београд: Просвета, 1961.
4. Волк, Петар. *Историја Југословенског филма*. Београд: Институт за филм, 1986.
5. Волк, Петар. *Двадесети век српског филма*. Београд: Институт за филм, 2001.

6. Вучковић, Радован. *Поетика хрватског и српског експресионизма*. Сарајево: Свјетлост, 1979.
7. Вучковић, Радован. *У знаку традиције и авангарде*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2004.
8. Вучковић, Радован. *Војвођанска књижевна авангарда*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2006.
9. Вучковић, Радован. *Поетика српске авангарде: (експресионизам)*. Београд: Службени гласник, 2011а.
10. Вучковић, Радован. *Поезија српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011б.
11. Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011в.
12. Голубовић, Видосава. Два „Дијалога“ Бошка Токина. *Књижевна критика*. пролеће/лето (1998): 99- 105.
13. Голубовић, Видосава; Тутњевић, Станиша (Ур.) *Српска авангарда у периодици*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
14. Голубовић, Видосава; Суботић, Ирина. *Зенит: 1921- 1926*. Београд: Народна библиотека Србије: Институт за књижевност и уметност; Загреб: СКД Просвјета, 2008.
15. Деретић, Јован. *Историји српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
16. Домбровска- Партика, Марија. 'Библиотека Албатрос' и 'Београдска књижевна заједница Алфа'- реч је о јединству супротности. *Књижевна критика*. XXVI/ зима/пролеће (1997): 110- 122.
17. Константиновић, Радомир. Бошко Токин игра уан- степ на страшном суду. *Трећи програм*. XIII/ 49 (1981): 323-339.
18. Кршић, Јован. На новим путевима. *Израз*. 8- 9 (1961): 179.
19. Манојловић, Тодор. Сећања на књижевни Београд пре четири деценије. *Руковет* IX/7-8 (1963): 434- 442.
20. Мунитић, Ранко. *Питање критике*. Београд: Нишки културни центар, 2009.
21. Н. Д. Манифест зенитизма. *Српски књижевни гласник*. 6 (1921): 476- 477.

22. Пајкић, Небојша. Зачетник и популаризатор: Бошко Токин. *Филм*. 8- 9 (1977): 50- 56.
23. Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
24. Панић, Јелена. „Социјалне маргине у делима 'Страст' Давида С. Пијаде и 'Теразије' Бошка Токина“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26 и 27. октобра 2007. год. Књ. 2, Књижевност, друштво, политика*. 173– 179.
25. Поповић, Јован. Теразије. *Стожер*, мај-јун (1932): 5.
26. Радуловић, Милан (Пр). *Међуратни критичари*. Нови Сад: Матица српска, 1983.
27. Ред. Јединство. Зенитизам. Најновији правац у уметности. *Јединство*. 624 (1921): 3.
28. Слапшак, Снежана. Филм је био завршен. Предлог за носталгично читање 'Теразија' Бошка Токина. *Теразије*. Београд: Библиотека Жива Прошлост, 1988.
29. С.М.П. Бошко Токин „Теразије“. *Илустровани лист Недеља* 263 (1932): 26.
30. Стојановић-Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
31. Стојановић Душан. *Систематизација теорије филма у свету и код нас*. Београд: Институт за филм, 1974.
32. Стојановић, Душан. „Бошко Рокин- пионир (избор радова)“. *Филмске свеске*. 4 (1977): 165- 248.
33. Стојановић, Душан. *Лексикон филмских теоретичара*. Београд: Научна књига/ Институт за филм, 1991.
34. Стојановић, Душан. *Антологија југословенске теорије филма*. Београд: Просвета, 1993.
35. Тешић, Гојко. *Станислав Винавер „Громобран Свемира“*. Београд: Завод за издавачку делатност, 1985а.
36. Тешић, Гојко (Пр.). *Антологија српске авангардне приповетке (1920 - 1930)*. Братство-Јединство: Нови Сад, 1989.



37. Тешић, Гојко. *Књижевно дело Растка Петровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989. Staviti a I b због године
38. Тешић, Гојко (Пр.). *Утуљена баштина. I, Антологија (цензурисаних) приповедака*. Београд: Доситеј, 1990.
39. Тешић, Гојко. *Српска авангарда и полемички контекст*. Нови Сад: Светови, 1991.
40. Тешић, Гојко. „Бошко Токин – непознаница српске авангарде.“ *Књижевна реч: лист књижевне омладине Србије: лист за књижевност културу и друштвена питања*. 360 (1992): 11.
41. Тешић, Гојко (Пр.). *Авангардни писци као критичари*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
42. Тешић, Гојко. *Критичари и писци о Тодору Манојловићу*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2000.
43. Тешић, Гојко. *Случај споменика Растка Петровића (Тезе за књижевно-историјски расправу)*. У: Радуловић, Оливера (Ур). *Тумачење књижевног дела и методика наставе*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за компаративну књижевност, 2008, 227-295.
44. Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда: (1902- 1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Службени гласник, 2009.
45. Тешић, Гојко (Пр). *У бескрајном плавом кругу Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник, 2010.
46. Токин, Бошко. Аутобиографска белешка. У: Тешић, Гојко (избор и белешка). *Бошко Токин- непознаница српске авангарде*. *Књижевна реч* 360 (1992): 11.
47. Томашић, Станко. *Зенит. Југословенска њива*. 28 (1921): 153- 154.
48. Ћосић, Бранимир. Два београдска романа. 'Теразије' од Бошка Токина.-'Од Бога заборављени' од Душана М. Јефтића. *Правда XXVIII* (1932): 107.
49. Ур. *Недељне илустрације*. 22 (1933): 10.
50. Ур. *Прогрес*. 141 (1920): 8.
51. Цесарец, Аугуст. ЛЕФ у Југославији. *ЛЕФ*. 2 (1923): .

## ОПШТА

1. Владушић, Слободан. *Црњански, Мегалополис*. Београд: Службени гласник, 2012.
2. Гвозден, Владимир. *Српска путописна култура 1914-1940*. Београд: Службени гласник, 2011.
3. Гвозден, Владимир. „Путопис 1 и 2: Српски модернисти у Италији“. *Златна греда* 39/40 (2005): 43-45.
4. Де Торе, Гиљермо. *Историја авангардних књижевности*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
5. Жмегач, Виктор. *Истина фикције. Модерни њемачки приповедачи*. Загреб: Знање, 1982.
6. Јаћимовић, Слађана. Авангардно начело у путописима српске авангарде. *Развој прозних врста у српској књижевности*. Научни састанак слависта у Вукове дане 29/2 (2000): 237- 243.
7. Јаћимовић, Слађана. „Поетика авангардног путописа.“ *Путопис* 1/2 (2012): 7-18.
8. Јовић, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
9. Јуриј, Лотман. *Семиотика филма*. Београд: Институт за филм, 1976.
10. Константиновић, Зоран. *Експресионизам*. Цетиње: Обод, 1967.
11. Милосављевић, Петар (Пр). *Теоријска мисао о књижевности*. Нови Сад: Светови, 1991.
12. Недић, Марко. „Могућности класификације међуратне српске приповетке“. У Недић, Марко (Ур). *Међуратна српска књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1983.
13. Пантић, Михајло. *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка/новела 1918-1930*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
14. Петровић, Предраг. Кинематографско писање романа (Крила Станислава Кракова). *Зборник Матице српске за књижевност* 4, 3 (2006а): 513- 526.
15. Петровић, Предраг. Елементи киностила у српској авангардној прози. *Научни састанак слависта у Вукове дане* 36/2 (2006б): 329-340.

16. Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа. Поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
17. Петровић, Светозар. *Природа критике*. Загреб: Либер, 1972.
18. Раичевић, Горана. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци; Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005.
19. Стојановић-Пантовић, Бојана. *Линија додира: студије и огледи*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1994.
20. Стојановић-Пантовић, Бојана. *Морфологија експресионистичке прозе*. Београд: Артист, 2003.
21. Ступаревић, Олга. *Српски путопис о Италији*. Институт за књижевност и уметност, 1976.
22. Тешић, Гојко. „Контекст за читање модерничке и авангардне приповетке двадесетих година“. У *Поетика српске књижевности 2. Типови приповедања у роману и приповеи на српскохрватском језику у првој половини XX века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.
23. Феро, Антони. „О кратком роману“. Прев. Ј. Нешковић. *Књижевна реч* 318 (1988): 7.
24. Флакер, Александар. *Поетика оспоравања: авангарда и књижевна левница*. Загреб: Школска књига, 1984.
25. Флакер, Александар. Умјетничка проза. У: Шкроб, Зденко; Стамаћ, Анте. *Увод у књижевност*. Загреб, 1986.
26. Флакер, Александар. *Номади љепоте: интермедијалне студије*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1988.

## ОНЛАЈН ИЗВОРИ

1. Буренина-Петрова Олга. *Књижевност-филм-књижевност (о екранизацији)*. [http://www.zora.uzh.ch/64969/2/Knji%C5%BEevnostBurenina-Petrova\\_Transfer.pdf](http://www.zora.uzh.ch/64969/2/Knji%C5%BEevnostBurenina-Petrova_Transfer.pdf)

## РЕЧНИЦИ

1. Живковић, Драгиша. Речник књижевних термина. Београд: Нолит, 1985.