

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

МИЛАН Ј. МИЉКОВИЋ

МОДЕРНО, ПОПУЛАРНО И  
ТРАДИЦИОНАЛНО У ПОЕЗИЈИ  
ЧАСОПИСА *ДЕЛО* (друга серија, 1902–  
1915)

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

MILAN J. MILJKOVIĆ

THE MODERN, POPULAR AND  
TRADITIONAL IN THE POETRY OF THE  
LITERARY MAGAZINE *DELO* (second  
series, 1902–1915)

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2017

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

МИЛАН Й. МИЛЬКОВИЧ

СОВРЕМЕННОЕ, ПОПУЛЯРНОЕ И  
ТРАДИЦИОННОЕ В ПОЭЗИИ ЖУРНАЛА  
*ДЕЛО* (вторая серия, 1902–1915)

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

г. БЕЛГРАД, 2017 г.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

МЕНТОР:

**др Душан Иванић, професор емеритус, Филолошки факултет у Београду**

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

1. Др Душан Иванић, професор емеритус, Филолошки факултет у Београду
2. др Весна Матовић, научни саветник (у пензији), Институт за књижевност и уметност
3. др Јован Делић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду

Датум одбране:

## ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

На ономе што су ме научили у научном и професионалном смислу, као и на конструктивним критикама дубоко сам захвалан ментору Душану Иванићу и коменторки и доскорашњој директорки Института за књижевност и уметност Весни Матовић, као и Марти Фрајнд, Дејвиду Норису и Владислави Рибникар.

Велика хвала на усредној помоћи и охрабрењу Весни Видовић, Урошу Томићу, Новици и Славици Јакобов, Миодрагу Матицком, Бојану Ђорђевићу, Светлани Гавриловић, Слободанки Пековић, Влади Зорићу, Зорану Милутиновићу, Жарку Рошуљу, Тањи Поповић, и Ани Коларић.

Посебно сам захвалан колегиницама са пројекта за проучавање периодике Института за књижевност и уметност: Биљани Андоновској, Драгани Грбић, Тањи Јовићевић, Милице Ћуковић и Марији Циндори.

На крају, на подршци и пруженој могућности да се посветим завршавању доктората искрено сам захвалан директору Института Бојану Јовићу и свом руководиоцу пројекта, Станислави Бараћ.

Рад посвећујем родитељима и сестри.

## МОДЕРНО, ПОПУЛАРНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У ПОЕЗИЈИ ЧАСОПИСА *ДЕЛО* (ДРУГА СЕРИЈА, 1902–1915)

### РЕЗИМЕ

Друга серија часописа *Дело* (1902–1915) представља књижевнанаучну појаву чији значај у српској култури на почетку 20. века превасходно лежи у домену друштвених и хуманистичких наука. Ипак, и поред чињенице да све време остаје у сенци *Српског књижевног гласника*, *Дело* је у погледу књижевних прилога садржало занимљив корпус књижевних прилога из ког смо за потребе овог истраживања издвојили лирску поезију домаћих аутора и ауторки. На оваквом узорку грађе (преко четири стотине песама) може се с једне стране испитати да ли *Дело* рефлектује основне поетичке тенденције српске поезије на почетку 20. века а са друге истражити у којој мери те тенденције одговарају категоријама традиционалног, популарног и модерног у српској култури.

Поред истраживања књижевних прилога, за потребе рада било је неопходно осврнути се и на природу модернизацијских процеса у другим сегментима живота у Србији: политици, привреди и уметности. Оваквим приступом настојали смо да покажемо на који начин су сва ова подручја узајамно повезана, иако те везе никада нису чисто узрочно-последичне. Ипак, оно што сва ова друштвена и културна поља повезује јесте неуједначеност модернизацијских процеса због чега неки облици књижевне продукције (популарна књижевност) нису успевали да се озбиљније развију. Том споријем развоју доприносила је и специфична дистрибуција културне моћи коју су магистрални часописи оног времена демонстрирали, инсистирајући на идеји просвећивања становништва, а с презиром гледајући на идеју чисте забаве средње, грађанске класе.

Када је реч о самим песмама у *Делу*, оне не представљају естетски изузетан корпус текстова али смо се за њих определили имајући у виду следеће: а) постојање усмене поезије у српској култури и друштву на почетку 20. века, б) штампање песама „на народну“, в) општије схватање песника као гласа колектива било је веома актуелно у првим деценијама 20. века а посебно изражено у кризним годинама (1908, 1912/1913, 1914), г) одржавање јавних читања где је поезија перципирана као средство

просвећивања и неговања националне самосвести. Дакле, можемо рећи да поезија у Србији почетком 20. века није била ствар приватног грађанског читања већ је њен статус увек био условљен друштвенополитичким потребама заједнице. Из тих разлога у овом раду бавићемо се односом модерних, популарних и традиционалних елемената унутар лирске поезије, али у контексту периодике (часописа *Дело*) јер је кроз периодику поезија добијала другачије функције и реализовала другачију врсту друштвеног утицаја.

Поред општих елемената, треба нагласити и друге чињенице које говоре да песници *Дела* ипак имају одређени културни значај: а) поједини аутори били су веома популарни код шире публике: као што је с једне стране Милорад Петровић Сељанчица а са друге Сава Д. Петровић (Арман Дивал), б) песме ових популарних аутора често су добијале одговарајуће музичке обраде, било у правцу народних мелодија (М. Петровићева песма „Играле се делије“) или грађанских шлагера (Сава Д. Петровић и „Адио, Маре“), в) многи традиционални али и модерни аутори имали су позитивну критичку рецепцију у *Делу*, упркос негативним ставовима који су долазили из *Српског књижевног гласника*, и на крају г) у корпусу лирске поезије значајно место заузимала је родољубива поезија – она је активно рефлектовала и обликовала вредности јавног мњења у погледу идеје о уједињењу српског становништва на Балкану.

Узимајући у обзир обим примарне грађе, намера рада није да пружи синтетички поглед на књижевност у другој серији *Дела* нити да идентификује обележја „уредничке“ политике. Међутим, пошто је почетак 20. века у српској књижевности обележен динамичним поетичким променама настојаћемо да на лирским песмама из *Дела* осветлимо природу односа два основна књижевноуметничка тока: традиционалног и модерног. Поред ова два тока покушаћемо да издвојимо и оне тематске елементе на основу којих бисмо могли говорити о облицима популарне књижевности на почетку 20. века у Србији. Говорећи о популарној књижевности говорићемо о два модалитета: популарно као израз нове грађанске класе у Србији и Београду, али и популарно као масовно читана поезија у којој су идеје и обрасци још увек чврсто утемељени у традиционално виђење српске културе, односно патријархално и аграрно уређење друштвене заједнице.

У том смислу, радећи на грађи дошли смо до поделе коју смо искористили у шестом, седмом и осмом поглављу. Лирске песме подељене су у пет група: 1) љубавне песме, 2) песме које тематизују или проблематизују опозицију село-град, 3) родољубиве песме; 4) песме са мотивима резигнације и клонулости и 5) песме у којима доминирају слике витализма, животне енергије и оптимизма.

Захваљујући оваквој подели у оквиру поменутих поглавља добија се могућност да се поред поетичке раслојености песничке сцене у Србији укаже и на неке константе. Једна од њих је нпр. родољубива поезија чији се идејни хоризонт неће много разликовати у односу на то да ли су аутори традиционалисти или модернисти; другу константу представља упадљиво одсуство лирских песама које тематизују савремене видове градског живота или промене у сеоском. Захваљујући тим елементима, бићемо у могућности да укажемо на који начин су поетички образци кореспондирани са доминантним друштвенополитичким дискурсима (анти)модернизације. И на крају, покушаћемо да одговоримо на питање да ли је поезија с почетка 20. века, објављивана у *Делу*, била у функцији даљег модернизовања књижевног израза у правцу испуњавања читалачког хоризонта грађанске класе; или је пак, због просветитељске оријентације и модернистичког одбацивања малограђанске културе, била усмерена ка очувању традиционалних модела патријархалне културе и одржању дискурса „високе“ књижевности. Таква двојност традиционалног и модернистичког ће заправо и током 20. и 21. века стално сужавати простор популарне књижевности која ће бити одбацивана не као мање вредна форма књижевности већ као њена чиста негација.

Кључне речи: традиционално, модерно, популарно, периодика, модернизација, српска поезија, часопис *Дело*, политика, привреда, уметност

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Нова српска књижевност

УДК



## THE MODERN, POPULAR AND TRADITIONAL IN THE POETRY PUBLISHED IN THE LITERARY MAGAZINE *DELO* (SECOND SERIES, 1902-1915)

### SUMMARY

The second series of the literary magazine *Delo* (1902-1915) represents an artifact whose significance in Serbian culture at the turn of the 20<sup>th</sup> century lies primarily within the domain of social science and humanities. However, although this magazine was always overshadowed by the more impactful *Srpski knjizevni glasnik*, with regards to literary contributions *Delo* contained an intriguing corpus of literary pieces from which poetry contributed by domestic authors has been selected as primary material for this dissertation. Such a sampling of material (over 400 poems) allowed on the one hand the exploration into the issue of whether *Delo* reflected the main poetic tendencies of Serbian poetry at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, and on the other to what extent those tendencies corresponded with the categories of the traditional, popular and modern within Serbian culture.

In addition to research into these literary materials the structure of the dissertation required an investigation into the nature of the modernization processes in other segments of life in Serbia as well: in politics, economy and art. The aim of this approach was to showcase the ways in which all of these fields of endeavor were interconnected, although such connections were never simple cause-and-effect affairs. However, what wove these social and cultural fields together was the fact of the inherent imbalance within processes of modernization, which is the reason why some forms of literary production (popular literature) failed to develop more fully and seriously. What also contributed to the slower development of such cultural patterns was the highly particularized distribution of cultural power demonstrated by the dominant magazines and journals of the era, through their insisting on the idea of enlightening the population and spurning the ideas of providing entertainment for the middle classes.

Where the poems published in the magazine *Delo* are concerned, they do not represent an esthetically remarkable corpus of literary output but have been chosen bearing in mind the following points: a) the existence of oral poetry in Serbian culture at the turn of the 20<sup>th</sup> century; b) the publishing of authorial poems written in the oral folk tradition; c) the more general understanding of poets as being the voice of the collective was widespread in the first decades of the 20<sup>th</sup> century and especially during the crisis years (1908, 1912/1913, 1914); d) the tradition of public reading where poetry was perceived as means of enlightening and nurturing the national (self-)consciousness. Thus it is safe to say that poetry in Serbia at the beginning of the 20<sup>th</sup> century was not a matter of private and personal perusal, but that its status was always conditioned by socio-political needs of the community. For this reason this dissertation will explore the relationship between the modern, popular and traditional elements present within poetry, but exclusively within the context of periodical publishing (the magazine *Delo*) as the poetry published in periodicals performed added functions and was able to exercise a different kind of social influence.

Besides the aforementioned general elements, other facts should be emphasized which show that poets published in *Delo* still carried a certain cultural significance: a) certain authors were very popular with the wider audiences: such examples are Milorad Petrovic Seljancica and Sava D. Petrovic (*alias* Arman Dival); b) poems by these popular authors often received musical treatment and were made into popular songs either in the vein of folk tunes (“Igrale se delije” by Milorad Petrovic) or as middle class hit parade songs (“Adio, Mare” by Sava D. Petrovic); c) many traditional and modern authors received positive critical reception in *Delo*, despite often negative attitudes from *Srpski knjizevni glasnik*; d) finally, within the chosen poetic corpus a significant place was taken by patriotic poetry which served to actively reflect and shape the value system of the public in regards the idea of the unification of Serbian population in the Balkans.

Bearing in mind the sheer volume of the primary source, the aim of the dissertation was neither to offer a synthesizing overview of literature in the second series of the magazine *Delo* nor to identify the main tenets of the editorial policies present in the magazine. However, since the Serbian literature at the beginning of the 20<sup>th</sup> century was marked by dynamic poetic changes our goal is to utilize the poems from *Delo* to shed light

on the nature of the relationship between the two basic literary currents: traditional and modern. In addition, an attempt is made to emphasize also those thematic elements which would allow us to discourse on the forms of popular literature at the turn of the century Serbia. When speaking of popular literature two modalities are explored: the popular as an expression of the new middle class in Serbia and Belgrade especially, but also the popular as mass-consumed poetry within which the ideas and patterns were still firmly entrenched in the traditional perspective regarding Serbian culture, i.e. the patriarchal and agrarian arrangement of the social community.

With that in mind, a division of the corpus has been made and utilized in Chapters 6, 7, and 8. Poems were divided into 5 groups: 1) Love poems; 2) Poems which thematically problematize the binary opposition town-country; 3) Patriotic poems; 4) Poems exemplifying motifs of resignation and despondency and 5) Poems depicting notions of vitalism, life force and optimism.

This division within the mentioned chapters created the possibility to point towards some constant aspects of the poetry scene in Serbia as an added contrast to the mentioned and notable poetic stratification. One of the constants, for example, was the presence of patriotic poetry whose horizon of ideas would not differ much regardless of whether the poets were traditionalist or modernist; another was the conspicuous lack of poems which would thematize images of contemporary city life or the changing mores in the village life. These elements have made it possible to point towards the ways in which poetic patterns corresponded with dominant socio-political discourses of (anti-)modernization. And finally, the goal of the dissertation is to answer the following question: was the poetry created at the turn of the 20<sup>th</sup> century and published in the literary magazine *Delo* working in function of the further modernization of literary expression and towards meeting the horizon of readerly expectations of the new middle classes, or was it, due to the enlightenment aspirations and modernist rejection of the petty-bourgeois culture aimed at preserving the traditional models of patriarchal culture and maintaining the discourse of “high” literature. Such a duality of traditional vs. modern would later, during the 20<sup>th</sup> and even the 21<sup>st</sup> centuries continue to constrict the space of popular literature which would be rejected not as a less valuable form of literature but as the negation of literature.

Keywords: traditional, modern, popular, literary periodicals, modernization, Serbian poetry,  
literary magazine *Delo*, politics, economy, art

Scientific field: Serbian Literature

Narrow scientific field: Modern Serbian Literature

UDC:

## САДРЖАЈ

УВОД.....	1
ШИРОКА МРЕЖА МОДЕРНИЗАЦИЈЕ – – ПОЛИТИКА, ПРИВРЕДА, УМЕТНОСТ.....	18
О ОСНОВНИМ ПОЈМОВИМА.....	42
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И КЊИЖЕВНА ПЕРИОДИКА НА ПОЧЕТКУ 20. ВЕКА.....	58
ЧАСОПИС <i>ДЕЛО</i> – ОД ПРВЕ ДО ДРУГЕ СЕРИЈЕ.....	82
ВЕЗА СА ТРАДИЦИЈОМ – ПЕСНИЦИ НА ПРЕЛАЗУ ВЕКОВА.....	104
ПЕСНИЦИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ – Пандуровић, Дис, Стефановић, Бојић.....	140
ЖЕНСКО АУТОРСТВО У <i>ДЕЛУ</i> .....	171
КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА ПОЕЗИЈЕ У <i>ДЕЛУ</i> .....	202
ТРАДИЦИОНАЛНО, ПОПУЛАРНО И МОДЕРНО У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ.....	225
ЗАКЉУЧАК .....	251
ПРИЛОГ А – БИБЛИОГРАФИЈА ПОЕЗИЈЕ У <i>ДЕЛУ</i> .....	264
ПРИЛОГ Б – ПОПИС ИМЕНА .....	292
ЛИТЕРАТУРА.....	299
БИОГРАФИЈА.....	306
ИЗЈАВЕ	

## УВОД

Када су у питању друштвенополитички, културноисторијски и књижевни процеси прве две деценије 20. века у Србији, истраживања овог периода доносила су, а и данас доносе, неретко супротстављена мишљења и закључке: с једне стране, период модернизације (овде ћемо се ограничити на 1900–1915) често се представља као „златно доба“ (политичког живота, књижевног, културног), што у много чему открива присуство политичке димензије мита о златном добу која одговара различитим интересима садашњости; с друге се пак износе оштрије, али прецизне и на архивској грађи засноване критичке опсервације поводом политичког, парламентарног, културног, градског и других видова тадашњег живота, у којима се откривају дубоке подељености друштва у Србији и његовог сталног, у себе затвореног процеса транзиције – између традиционалних облика друштвенополитичког живота и модерних институција и вредности 20. века.

У радовима који са изразито позитивним предзнаком (ре)конструишу период модерне<sup>1</sup> и модернизације, налазимо приступ који није ненаучан или погрешан сам по себи, али је у великој мери усмерен на идентификовање и навођење бројних догађаја и промена које, споља и формално посматрано, јесу биле аналогне модернизацијским процесима у Европи. У том смислу, анализе и закључци изводе се на првом месту захваљујући чињеницама које стварају убедљив утисак о томе да је Србија прогресивно и успешно преузимала европске моделе културе, друштвеног и политичког живота. Дакле, на прелазу из 19. у 20. век, многе промене су неоспорне: на пример, у Србији је већ у 19. веку изгласан Закон о политичким партијама што је омогућило да до формирања политичких партија дође не много касније у односу на њихово формирање у Великој Британији; релативно рано, и у духу европских

---

<sup>1</sup> Појмом *модерна* превасходно обухватамо период и промене настале унутар књижевног и делимичног уметничког поља, док појмом *модернизација* обухватамо шири спектар подручја тадашњег живота: политика, економија, право, парламентарни живот, итд.

кретања, донет је и Закон о слободи штампе, а поступно су конституисане и различите парламентарне форме политичког живота, док је у сфери науке, уметности и књижевности долазило до још уочљивијих трансформација – „...почетком двадесетог века књижевност, наука музика и ликовна уметност усагласиле су идеје и форме са западноевропским традицијама“ (Пековић 2002: 11).

Међутим, оно што оваквом моделу истраживања прве две деценије 20. века понекад недостаје јесте темељније испитивање степена, квалитета и природе рецепције, односно начина на које се у јавности реаговало на те модернизацијске искорак: да ли су се и на који начин ти искораци одбацивали/трансформисали/деформисали у политичком и културном дискурсу, и ако јесу, због чега је то чињено, и колико је то стајало у вези са страховима везаним за дезинтеграцију патријархалних установа културног и друштвеног живота Србије. Поставити питање о дијалектици напетости изазваних модернизацијом један је од начина на који се свеобухватније може утврдити природа модернизације у Србији на почетку 20. века, односно назначити шта је и како у процесу преузимања европских модела, српска средина преиначавала и моделовала; као и шта је у том моделовању остајало од изворних начела западноевропског модерног модела. Дакле, веома је важно разлучити, шта је у том процесу моделовања остало модерно и модернистичко, и на који начин, а шта се због различитих чинилаца претворило у нови вид културне и друштвене продукције која се ипак чвршће ослањала на јасно традиционалистичку основу.

Уколико узмемо у обзир прве деценије 20 века у Србији – релативно мали број писменог и образованог становништва, штампана продукција (књиге, дневна штампа, магацини, часописи, календари и др) скромнијег обима, класна неиздиференцираност друштва, још увек неразвијен концепт „слободног времена“<sup>2</sup>, спољнополитичке околности и скоро стално присутна атмосфера рата – постаје разумљивије зашто су књижевне елите питање књижевности и даље држале у оквирима националног

---

<sup>2</sup> Које се због индустријских иновација појављује у Западној Европи, а посебно у Енглеској, где средња класа више није искључиво везана за процес рада и производње већ због нових технологија долази до слободних сати у свом типичном радном дану.

идентитета, друштвеног и државног развоја, односно напретка. А с обзиром на то да је средњи грађански слој био релативно „танак“, књижевна продукција и даље је остајала у домену тзв. „елитне“ или „високе“ литературе, будући да издавачи још увек нису могли имати интереса да малобројној публици понуде текстове доминантно „забавног“, ненационалног и неисторијског карактера. У том смислу, простора за књижевне текстове какве налазимо на англосаксонском или француском говорном подручју – где се у склопу палп периодике и јефтених дневних/седмичних листова објављују прозни текстови са елементима сензационализма, готског духа и криминалних случајева – није било у довољној мери<sup>3</sup>. Јер, ако је и било публикација (какве су биле *књиге за народ*) чији су тиражи били већи, њихова жанровска структура опет је била више на страни „елитне“ културе јер су приређивачи тих издања често желели да понуде компендијум извода и краћих текстова из културно и канонски релевантних текстова стране и домаће културе.

У тим првим годинама 20. века и висока књижевност почиње да доживљава одговарајуће трансформације, у садејству са модернистичким импулсима из европских књижевности – које ће бити значајне и због тога што ће нови поетички модели бити јасно супротстављени идејама општијег просвећивања и образовања што ширег круга читалаца. Дакле, са модерном у српској књижевности<sup>4</sup> долази: све снажнији дух оспоравања свега онога што представља норму, канон или устаљену праксу (Пековић 2002: 17), „отуђење, преобликовање и апстраховање стварног, песимизам који је постао врста естетичког индивидуализма, опредељење за кратке форме [...] дисонанца, рушење формалног и стилског наслеђа“ (исто, 22), сумња у званичне грађанске вредности као што је академизам, ново схватање уметничког језика који више није средство изражавања објективне стварности већ постаје сам себи циљ, одбацивање утилитарности и ангажованости књижевног дела, истицање принципа субјективног на супрот објективном, и др.

---

<sup>3</sup> Изузетак представљају *Полицијски гласник* и издавачки напори Пере Тодоровића, нарочито његове *Мале новине*. О Пери Тодоровићу детаљније: Матовић 2012.

<sup>4</sup> Овде се нећемо детаљно задржавати на томе шта која генерација модерниста доноси, већ ћемо сумарно приказати поетичке константе и кључне топове модерне.



Погледамо ли, дакле, претходно наведени и нужно сведени „списак“ дистинктивних обележја модерне, јасно се уочава да је нови правац у књижевности у великој мери био сигнал и најава озбиљних модернизацијских процеса у српској књижевности. Полазећи од начела одбацивања претходних традиција (нарочито реализма и његовог сцијентизма), модерна је у великој мери наглашавала дух индивидуализма и побуне, што су до сада већ истакли бројни истраживачи овог периода<sup>5</sup>, али је у том процесу и долазило до естетичког и уметничког одбацивања грађанских вредности које се у реалности Србије заправо још увек нису до краја ни конституисале нити развиле у довољној мери да би могле бити одбациване – а какве су постојале у западноевропским друштвима.

Књижевна сфера у Србији почетком 20. века представља сложен амалгам синхроних поетичких трендова: уколико у данас већ јасно канонским именима као што су Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић, Владислав Петковић Дис, Милутин Бојић и др. (да се само задржимо на поезији) препознајемо тренутке својеврсне „експлозије“ на књижевној сцени, неопходно је да уз њих узмемо у обзир постојање других песничких праваца и стилова, које нам пружа другачију слику о српској модерни као „златном добу“ ког је доминантно обележио дух индивидуализма, побуне и револта, како то настоји да покаже Леон Којен у студији *У тражењу новог* (2015). Наиме, не само број песника, који су писали и активно објављивали у периоду 1900–1915, и њихова често поетички традиционална основа (било да је реч о постромантизму, сентиментализму, лирском песништву по узору на народно или на грађанску лирику 19. века, итд), већ и недвомислено позитивна рецепција у бројним часописима у Србији и ван ње, сведоче о томе да је то „златно доба“ српске књижевности и културе, ако га сагледамо у тоталитету, било много више обележено облицима традиционалног и популарног песништва, него песништва модернистичке оријентације.

Таква „тотална“ слика српског песништва, али и књижевности, добија се искључиво захваљујући часописној грађи јер се на њој најбоље може видети колико

---

<sup>5</sup> Види: Витошевић 1975; Матовић 2008; Пековић 2010; Пековић 2002; Пековић 2015; Петковић 2006; Јерков 2010; Петров 1996; Којен 2015.

су часописи почетком 20. века „били носиоци модерних тенденција, али и бастиони традиционализма“ (Пековић 2002: 12). Управо из тих разлога, студија Драгише Витошевића *Српско песништво 1901–1914* (књига 1 и 2 ) пружа најбољу илустрацију теза о динамички различитим процесима у развоју културе: она „узима у обзир шири круг песника и стихова; и пре постоља него врхове; а све то с јасном свешћу да треба дати приносе и прилоге, а не „коначна“, „вечна“ решења“ (1975: 14). И, уколико је за период 1900–1915 карактеристично то да се „о унутрашњем јединству или целовитости тешко може говорити“ (Витошевић 1975/1: 26), онда се питање разматрања односа између различитих слојева књижевне продукције намеће као једно од кључних уколико желимо да разумемо динамику тријаде традиционално-популарно-модерно, односно превласт, интензитет и врсту рецепције коју су облици традиционалног, популарног и модерног лирског песништва имали

С тим у вези, већини истраживања „златног доба“ српске књижевности потребан је управо тај коректив, какав нуди Витошевићева студија: на основу те грађе може се рећи да „је време 1901–1914 у српској књижевности грађанска епоха извесног песничког индивидуализма“ (Витошевић 1975/1: 18) али свакако није реч о периоду који је доминантно обележен духом индивидуализма како то жели да нагласи Леон Којен (2015), опредељујући се селективно само за оне ауторе и текстове модерне који ће демонстрирати не само дух песничког већ и индивидуализма општије природе, негованог у оквирима енглеске филозофске традиције. За разлику од Којена, Драгиша Витошевић у својој двотомној студији даје педантну „анатомију једног песничког раздобља“: оно јесте *доба* али није *златно*. Витошевић нам тако даје много шири и дубљи увид у слојевит однос између поезије канонских песника српске модерне и других аутора чији су текстови данас мање познати, а који су веома интензивно писали и објављивали у различитим српским периодичима. На тај начин, Витошевић обликује много нијансиранију слику српске поезије до Првог светског рата.

У поезији на почетку века, код појединих аутора, јасно се виде обележја модернистичког поступка али је он у случају појединих песника био условно говорећи понекад помало анахрон. Многи модернистички поступци инспирисани су

нпр. Бодлером, који се може сматрати претечом модерних праваца у песништву и чији је тематски репертоар у појединим сегментима (када тематизује град) био прогресивнији од лирских песама српске модерне које налазимо у другој серији *Дела*. С друге пак стране, почетком 20. века у српској књижевности читају се Метерлинк и Верлен, недвосмислено представници 20. века: дакле, импресионизам и симболизам се јављају почетком 20. века у српској књижевности али много више у траговима него као део кохерентног песничког програма. Однос према европским књижевностима и њиховој модерности био је веома сложен и стога процена степена модерности/модернизације у српској књижевности увек носи одређену амбивалентност, као што напомиње и Драгиша Витошевић:

„Парадокс српске модерне је што је она доцније, у односу на неке европске књижевности (пре свега ону главну – француску) изгледала *закасна*; док се у своје време, у односу на домаћу књижевност и опште књижевно и духовно стање, чинила увелико – *преурањена*.“<sup>6</sup> (1975/II:321)

У том контексту, бројни песници чије је стваралаштво почивало на старијим песничким традицијама представљали су основу коју је требало превазилазити и удаљавати се од ње (што су модернисти индивидуално и спорадично чинили), али је та широка песничка основа тематизовала нека од кључних питања и дилема које ни носиоци модерне нису могли да занемаре или заобиђу. Наравно, реч је о питањима од националног значаја: претпостављено и жељено јединство „српског културног простора“, национална самосвест, родољубље и амбивалентан однос према сопственом друштвеном пореклу, клима егалитаризма и преурањено снажних социјалистичких идеја. У тој констелацији, не само код модерниста, већ и код традиционалиста, поезија тематизује питање потребе за индивидуализацијом и ослобођењем од традиције, терета патриотизма, али истовремено, у позадини тог

---

<sup>6</sup> Као што ћемо касније видети код политичког, економског и привредног поља, и тамо се може применити Витошевићева опаска: у погледу односа према тенденцијама европских друштава, увођење појединих институција и политичких вредности било је *закасна*, али у односу на степен развоја домаће средине и свести, било је *преурањено*.

„слављења личне самосталности“ стоје „изворишта детињства, романтике, старих гнезда; уз гласно одушевљење Западом притајена приврженост „роду“ и „Косову“ (Витошевић 1975/2: 325).

Поред Драгише Витошевића, на сличне закључке наилазимо и у радовима других проучавалаца (Александар Петров, Весна Матовић, Слободанка Пековић, Новица Петковић, Јован Делић, Александар Јерков, и др) чији ставови, комплексни и изнијансирани, дугују ту сложеност можда понајвише часописној грађи тог периода (1900–1914) на којима се најбоље може видети симултано присуство поетичких пракси. И док су заговорници/представници традиционалних политичких, друштвених и културних образаца недвосмислено истицали потребу очувања наслеђених патријархалних модела (у скоро свим сферама живота), заговорници појединих аспеката модернизацијских токова (попут Исидоре Секулић, Јована Скерлића, Димитрија Митриновића, Јована Цвијића) били су оптерећени дилемом како да у трансформацији културних образаца очувају елементе националног, што је доводило до тога да њихове идеје и деловање буду у знаку једне никада довршене транзиције политичких и културних модела. Чак и када погледамо Мештровићеве скулптуре везане за косовски циклус, с једне стране издваја се упадљиви монументализам, карактеристичан за модернизам Средње Европе (посебно у погледу репрезентацијских поступака), док с друге, сам избор ликова/тема (Видовдански храм, Марко Краљевић, Милош Обилић) открива покушај да се етничко фолклорној матрици патријархалне културе да аура новог, на сличан начин на који су то модернисти у Европи „откривали“ егзотику удаљених колонија (у случају Енглеске и Француске) или средњовековног наслеђа (на примеру Немачке).

Међутим, својим модернистичким приступом Мештровић у суштини не трансформише епско наслеђе и патријархални образац у нови грађански образац културе која користећи удаљене културне моделе одражава савремене дилеме и анксиозност индустријализације или урбанизације. Напротив, чини се да Мештровић једним делом испуњава потребу националне заједнице не да изрази своје страхове у погледу модернизације већ да патријархално наслеђе инкорпира у ново доба на начин који ће легимитисати шире друштвенополитичке аспирације (било да су оне у кључу

југословенске/јужнословенске или српске националне идеје). Јер, косовско наслеђе, како то тврди Марта Фрајнд (види: Фрајнд 1996), никада није стигло (због историјских околности) да стекне статус мита и надисторијску, архетипску вредност. Оно је заправо, увек задржавало историјску и политичку актуелност током 20. века па је у таквим контекстима<sup>7</sup> уметност која тематизује националне историјске наративе, ма колико она била модернистичка у својој формалној поставци, веома често кореспондирала са конкретним, актуелним политичким дискурсима конзервативног, патријархалног усмерења.<sup>8</sup>

Поред тога, оно што је модерну и модернисте у српској култури/књижевности такође одликовало, а потенцијално дефинисало један имплицитни став према тоталитету модернизације, јесте и њихов амбивалентан однос према процесу конституисања грађанске класе. Слично модернистима у Европи, и српски модернисти одбацују назоре средње грађанске класе, а нарочито оног типа „малограђанског“ човека или „скоројевића“. Међутим, имајући у виду да су у културном и књижевном простору, модернисти и заговорници модернизације културних образаца заузимали значајно и утицајно место, њихов гест одбацивања чини се преурањеним: још увек није било довољно развијене грађанске класе чије је вредности требало одбацивати; велики део становништва још увек је био слабо образован и везан за аграрни модел привреде; тржиште културе било је ограничено; штампа, иако све бројнија, још увек није могла да функционише по чисто економском моделу<sup>9</sup>.

Истина, и на англосаксонском подручју су се елитни модернистички књижевни кругови са презиром односили у својим периодичким написима и

---

<sup>7</sup> А они се поред балканских ратова могу препознати и током Првог светског рата, све до последње деценије 20. века и злоупотребе косовског мита на Косову и Метохији, током прославе 600 година од Косовске битке, 1989.

<sup>8</sup> Верујем да ову хипотезу не мења много ни чињеница да су и други балкански народи прихватили и инкорпорирали косовски мит као општији мит националног ослобођења јер су у тој употреби и одушевљењу налази управо специфична национално-политичка димензија која је тако појединим Мештровићевим делима одузимала модернистички космополитску црту.

<sup>9</sup> О чему сведоче бројне тешкоће и проблеми са којима се суочавао Пера Тодоровић, издајући *Мале новине* и настојећи да разноврсношћу прилога, окретањем ка формама популарне књижевности (нпр. булеварски роман) одржи свој издавачко предузетнички подухват.

чланцима према облицима популарне књижевности, али је конфигурација тржишта, друштвених и економских односа била таква да је појаву и даљи развој, односно усавршавање популарне књижевности било немогуће зауставити. С друге пак стране, у српској култури отпори модерниста према популарном и тривијалном (што ће се видети и у паници коју је изазвао пораст броја периодичких гласила) јавили су се веома снажно а да се ти популарни облици у суштини нису ни стигли развити, макар не на начин на који се то одвијало у Западној Европи. Оно што је у прве деценије 20. века у Србији свакако имало популарност и широку читаност<sup>10</sup> већим делом је црпело ту популарност из чињенице да се поетички и идејно ослањало на традицију романтичарског, фолклорног стваралаштва, као и стваралаштва на „народну“. Једном речју, простор популарног у значењу које оно има у Западној Европи био је веома сужен, а бинарне опозиције модерно-традиционално, национално-индивидуално само су га још више затварале јер је веома мали број припадника културне елите подстицао развој популарних жанрова који неће бити примарно обележени просветитељским предзнаком.

Такође, и сами модернисти припадали су сегменту књижевне продукције ком су били упућени просветитељски и просвећивачки напори српске књижевне критике (посебно у текстовима Богдана Поповића и Јована Скерлића), која је најснажнији израз налазила у текстовима *Српског књижевног гласника*. Иако носилац модерних тенденција у српској књижевности, *Српски књижевни гласник*<sup>11</sup> је истовремено био и „бастион традиционализма“ (Пековић 2002: 12). Многи истраживачи га стога с правом одређују као часопис који је, пре свега захваљујући уређивачкој политици Јована Скерлића и Богдана Поповића, успостављао озбиљне, системске критеријуме у вредновању и регулисању књижевног поља у Србији. А пошто је *СКГ* у том смислу неоспорно био средишња, стожерна тачка књижевног живота, са јасном намером да еманципује и публику и саме ауторе, његова модернизацијска улога у српској књижевности условљена је и потребом да се у презентовању књижевних прилога направи равнотежа између „прихватљиве“ и „неприхватљиве“ модерне (о чему

---

<sup>10</sup> О разграничењу појмова модерно, популарно и традиционално биће више речи у другом поглављу.

<sup>11</sup> У наставку рада пун назив часописа алтернираћемо и са краћеницом *СКГ*.

сведочи и Скерлићев текст о Дису, односно о Исидори Секулић), јер *СКГ* није био чисто књижевни часопис, нити су његови сарадници и уредници били интелектуалци који су се залагали за идеју естетске аутономије модерне књижевности. Напротив, препознајући и своју друштвенополитичку, научну и образовну улогу, уредници *Српског књижевног гласника* морали су да, бринући о транзицији друштвеног и културног обрасца, у извесној мери пруже отпор оним модернистичким тенденцијама које нису биле у духу жељених политичких и националних кретања – „познато је да границе укуса Богдана Поповића и Јована Скерлића углавном не прелазе границе краја деветнаестог века, што је случај и са већином песника“ (Витошевић 1975/2: 323).

Тако да, ако су модернисти показивали отпор према тривијалном, обичном и популарном полазећи од својих естетских и уметничких убеђења, часописи попут *Српског књижевног гласника* (који је имао значајне ресурсе, и финансијске и људске) успевали су да озбиљно испуне књижевни и културни простор, у толикој мери да се јавности наметну као пожељан идеал културе тадашњег времена и Србије. Стога, кад год је било речи о образовању или просвећивању публике, и у *СКГ*-у (понајвише у ставовима Богдана Поповића) налазимо идеју да се процес описмењавања заснује на избору репрезентативних текстова високе културе што је временом (а ти одједи се и данас, у 21. веку, могу осетити) стварало јак анимозитет према свим видовима књижевности која је примарно служила забави; сматрало се да та књижевност, пошто није имала превасходно спознајну и просветитељску вредност, није имала никакву вредност.<sup>12</sup>

У том контексту, поставља се питање на који начин се проучавање лирске поезије (у другој серији часописа *Дело*) уклапа у дати контекст, будући да се почетком 20. века лирска песма делимично доживљавала као естетски и језички

---

<sup>12</sup> Иако нужно прескачемо цео век (и бројне варијације и специфичне околности српски/југословенске културе током 20. века), однос културне и књижевне елите (оне која негује и афирмише искључиво идеје „високе“ књижевности) према облицима популарне књижевности данас носи низ сличности са првим деценијама 20. века. Примера ради, дискусије и текстови у којима се расправља о штетности нових, „лакших“ наслова које објављују новинарке или модне блогерке, на сличан начин показују колико је елитна култура код нас увек настојала да заузме простор који јој у модерним друштвима једноставно не припада.

аутономна чињеница (и погледу продукције и рецепције), а да се она и данас, у великој мери схвата управо на тај начин: као вид књижевног текста који најмање одговара на друштвенополитичке, шире културне, националне и друге проблеме, односно изазове.

Међутим, без обзира на то где је објављена, какву рецепцију има, каквој и колико бројној публици се обраћа, лирска песма је увек текст „уплетен“ у мрежу ширих културних, друштвених и политичких значења, чак и онда када их експлицитно негира – као што је случај са модернизмом првих деценија 20. века у западноевропским културама, са симболистима и парнасовцима, односно заговорницима ларпурлартизма у књижевности. Штавише, уколико продукцију и рецепцију лирског песничког текста размотримо са становишта Остинове теорије перформативних исказа, лирска песма постаје текст који има моћ да конституише „реална“ значења у друштвенополитичком простору. Ако код перформативних исказа не постоји референцијална стварност која им претходи („Проглашавам вас мужем и женом“), већ се при сваком његовом извођењу цитирају норме које су га омогућиле, на сличан начин и код лирске поезије с почетка 20. века можемо говорити да се њеним објављивањем заправо цитирају најразличитије норме и дискурси који су такву поезију учинили могућом: те норме могу бити књижевнопоетичке, уметничке, друштвене, политичке, сталешке, родне и др. (Миљковић 2012: 237). С тим у вези, поставља се и питање у којој су мери те норме и дискурси израз традиционалних, популарних и модерних вредности, као и питање на који начин је лирска поезија с почетка 20. века, поетички веома разнородна, могла да креира важна културна и друштвена значења, изван сфере чисто књижевног живота.

А да је у контексту почетка 20. века, скоро немогуће говорити о естетској аутономији продукције и рецепције лирског песништва иду у прилог и следеће чињенице:

- значај родољубиве поезије – иако је било осцилација током две деценије 20. века и смањења броја песама, родољубива поезија и даље је имала значајно место у општем песничком корпусу. Њено присуство на песничкој сцени и друштвенополитичка улога нарочито су јачали у тренуцима



спољнополитичких криза и конфликта: било да је реч о анексији Босне и Херцеговине или о Првом и Другом балканском рату: у свим овим случајевима долазило је до наглог пораста одушевљења фолклорним основама, слављења и краткотрајног повратка „епском десетерцу“: њему неће одолети и личности које по основној вокацији и нису песници, као што је Иван Мештровић у листу *Напредак*, 1912. године објавио песму написану у десетерцу, поводом уласка српске војске у Скопље (Матовић 2007: 101)

- облици „грађанске лирике“ такође имају веома снажно упориште у култури грађанске класе те изражавају њен укус, вредности и животне назоре.
- веза музике и лирског песништва – поједини ауторски текстови временом добијају и своје музичке обраде тако да настављају да живе и делују у култури кроз нови медиј<sup>13</sup>
- промене у статусу народне поезије (и епске и лирске) – премда још увек није била озбиљно угрожена, народна поезија је ипак све мање места добијала у главним часописима периода модерне, а тамо где је штампана често је имала политичку функцију, као израз традиционалног идентитета и гест отпора процесу „однародњавања“ у српској култури. Тако у часописима као што су *Босанска вила*, *Живаљевићево Коло* и *Веселиновићева Звезда*, још увек налазимо примере народних лирских песама. Међутим, интересовање за народну културу не јењава у том периоду, већ се на изванредан начин „сели“ из једне области у другу: из подручја прикупљања и објављивања ка озбиљнијим теоријском и научним синтезама о фолклору, односно српском фолклору – нпр. радови Тихомира Ђорђевића, Јована Ердџановића и др.
- схватање песника као отелотворења и гласноговорника народних интереса и потреба – највероватније под утицајем национално романтичарских идеја, и на почетку 20. века још увек опстаје очекивање да песници буду својеврсни

---

<sup>13</sup> Такав је нпр. случај са песмом Милорада Петровића Сељанчице, „Играле се делије“, која је и данас препознатљив текст српске културе, односно њеног фолклорног дела. С друге стране, било је текстова који су добијали „грађанскији“ музички облик, попут песме Саве Д. Петровића „Адио, Маре“.

национални бардови, носиоци и борци за неке најважније друштвене и политичке митове (понајвише косовски): од романтизма па све до модерне веома је актуелна идеја да песник треба да преузме будилачку, бунтовничку и револуционарну улогу у свом колективу и да „брине бригу о свом народу, чак и упркос том народу“ (Витошевић 1975/1: 89).

Поред свих наведених елемената, не смемо, међутим, заборавити на дискурс лирске поезије српских модерниста, у ком су се све више огледале западноевропске идеје модернизма: изражена склоност ка субјективном изразу, снажан индивидуализам, отпор према наслеђеним жанровским и поетичким традицијама, склоност ка херметичном изразу, загонетном и нејасном казивању, ка новим језичкостилским решењима, експериментисање у метрици и версификацији. Истина је да су ови елементи чинили поезију српске модерне мање пријемчивом у погледу потенцијалне читалачке публике, што и јесте био део модернистичког геста удаљавања од публике као „гомиле“, али је подједнако важно да неке од модернистичких песника и њихових песама сагледамо у часописном контексту оног времена (у овом случају, највише у *Делу*) јер се у оквиру таквог контекста може јасније видети каквом су и колико хетерогеном корпусу текстова припадали неки од данас најпознатијих модернистичких текстова<sup>14</sup>. Посматрано из тог угла, може се јасније видети у којој мери су ти текстови имали јасно модернистички импулс, а колико су се ослањали на претходне традиције, односно колико је присуство / близина других часописних прилога „деформисала“ чисто књижевна значења појединих модернистичких песама. Јер, у зависности од тога о каквом је часопису реч, објављивање поезије на његовим страницама може у мањој или већој мери да утиче на активирање одређених значењских слојева, управо захваљујући тзв. периодичким кодовима.

Значења неке лирске песме могу да, у садејству са другим текстовима или због специфичног положаја унутар појединачног броја (нпр. на насловној страни комеморативног броја поводом стогодишњице Првог српског устанка, или између

---

<sup>14</sup> Дисова „Нирвана“ објављена 1905. у *Делу*.

некњижевних и чисто научних студија), буду или „пригушена“ или медијски инструментализована (види Петров 2010). Песма која би се ван часописа могла читати као горко и критичко сведочанство пораза српске војске у ратовима са Бугарском крајем 19. века, постаје јасно политичка песма уколико се нађе на страницама радикалског *Дела* које је имало чврсту антиобреновићевску оријентацију па се у лирској песми, одговорност за страдање српске војске помера са бугарске стране на страну династије Обреновића, тј. краља Милана.

На крају, када се примарно усредсредимо на корпус песама објављених у *Делу*, и ту налазимо већ помињану тематску, жанровску и поетичку разноврсност каква је одликовала српску поезију на почетку 20. века у целини. Лирску поезију у *Делу* издвојили смо као посебан корпус за истраживање у овом раду будући да је било скоро немогуће направити детаљну монографску студију о другој серији *Дела* (за потребе овог рада), по моделу којим се служио Драгиша Витошевић у својој књизи о *Српском књижевном гласнику*. У том смислу, узимајући у обзир сведеност материјала намера овог рада није да пружи синтетички поглед на целокупну књижевну продукцију у другој серији *Дела* нити да мапира могућа дистинктивна обележја „уредничке“ или „часописне“ поетике<sup>15</sup>. Међутим, полазећи од тога да је почетак 20. века у српској књижевности обележен бројним поетичким менама и симултаним процесима књижевног развоја различитих традиција у ком још увек нема књижевних група или покрета (можемо можда само говорити о генерацијама аутора) настојаћемо онда да на грађи лирских песама у *Делу* само идентификујемо карактер и природу динамике између два, условно подељена, примарна поетичка тока: традиционалног и модерног (који се касније наставља у модернистички и авангардни). Између та два тока (чији су представници истовремено стварали и објављивали а чије песништво није увек припадало само једном току) покушаћемо такође да издвојимо оне поетичке и тематскомотивске одлике на основу којих бисмо

---

<sup>15</sup> Јер, *Дело* је не првом месту тип часописа који припада традицији озбиљних, хетерогених часописа 19. века, па се о уредничкој / часописној поетици не може говорити као што може нпр. за поједина авангардна гласила после Првог светског рата. Поред тога, у оваквом типу часописа, разлози (које је немогуће утврдити без директног увида у архиву редакције) објављивања неког прилога често могу бити личне, финансијске природе или просто последица „случаја“.

могли говорити о зачецима популарне књижевности на почетку 20. века у Србији, популарне у контексту израза нове грађанске класе која настаје у Србији и Београду, али и популарне као широко читане од стране друштвених слојева чија су уверења и ставови још увек били чврсто утемељени у традиционално виђење српске културе, патријархално и аграрно уређење друштвене заједнице.

С тим у вези, настојаћемо да раздвојимо и следећа два концепта: а) популарно као израз традиционалног друштва, често ослоњено на, или инспирисано облицима фолклорне, руралне, пучке културе и б) популарно као израз модерног грађанског доба али не и модернистичких тенденција у уметности, већ савремених потреба и аспирација средњих, грађанских слојева који су, са индустријализацијом и појавом „слободног времена“, тражили у књижевности и културу забаву и разоноду, без нужно просветитељских идеја и инструкција. На основу ове разлике у оквиру појма популарног и њене интеракције са концептом модерног, покушаћемо такође, да утврдимо у којој мери су и у којим деловима јавног простора регулатори књижевног живота били спремни да прихвате развој облика популарне грађанске књижевности, а колико су, због изражене просветитељске и просвећивачке мисије, својим поступцима заправо затварали простор за слободнији, тржишни развој књижевних форми.

На крају, сагледавајући поље лирске поезије у *Делу*, заједно са критичком рецепцијом и појединим полемикама с почетка 20. века, покушаћемо да условно одредимо у којој мери је *Дело*, премда друштвенополитички конзервативније и традиционалније гласило, у културном пољу Србије представљало отворен и хетероген простор за рецепцију не само традиционалне књижевности већ и оне коју данас сматрамо врхом српске модерне (нпр. Пандуровић и Дис).

Што се тиче саме грађе, за потребе и обим овог рада било је немогуће детаљно обрадити све објављене лирске песме (којих их је преко четири стотине) и о свима писати у раду; из тог разлога смо се одлучили да у истраживачкој фази непосредног рада на грађи, пишући истовремено и библиографију лирског поезије друге серије

*Дела*<sup>16</sup>, обавимо детаљан опис сваке појединачне песме, и то пре свега у тематскомотивском кључу а да онда на основу тих резултата извршимо одговарајућа сажимања и класификације, у складу са фреквентношћу одређених тема и мотива. У раду није посебна пажња посвећена тзв. формалним аспектима лирског песништва<sup>17</sup> будући да с једне стране, иновације на плану форме и технике лирског певања нису увек довољан индикатор модерности или традиције (што се може видети на примеру српског сликарства о ком ће бити речи у наредном поглављу) док с друге, лирска песма читана у периодичком контексту „губи“ нешто од своје формалне снаге пошто је хоризонт читалаца и критичара друге серије *Дела* био у великој мери и даље утемељен у поетикама 19. века, што ће се најбоље видети у начину на који су критичари *Дела* перципирали и са пуно похвала поздравили текстове Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса и Исидоре Секулић.

Након рада на примарној грађи, дошли смо до модела поделе који је употребљен у наредна три поглавља (посвећена традиционалном, модерном и женском песништву). У сваком поглављу лирске песме подељене су на пет група: 1) љубавне песме или песме са доминантно љубавном тематиком (са мотивом драге као централним); 2) песме које тематизују или проблематизују опозицију село-град, односно један од њених полова; 3) родољубиве песме; 4) песме са доминантним мотивима смрти, клонулости и пролазности живота и 5) песме у којима централно место заузимају песничке слике витализма, животне енергије, личног и колективног (али не националног) оптимизма, а које афирмишу принцип задовољства. Захваљујући оваквој тематско-мотивској подели у оквиру сваке веће песничке целине (поглавља доктората), добија се могућност да се поред поетичке раслојености песничке сцене у Србији (чији је добар део објављивао у *Делу*) укаже и на неке константе као што је нпр. родољубива поезија чије се идејно-идеолошке преокупације неће много разликовати без обзира на то какав однос према традицији и старијим књижевним епохама имали њихови аутори; или на (не)постојање значајнијег корпуса лирских текстова који на савремен начин тематизују слике нових

---

<sup>16</sup> Погледати Прилог А, на крају дисертације

<sup>17</sup> Мада ће, по потреби, свакако бити референци и у том правцу.

видова градског живота или промене у сеоском. Захваљујући тим елементима, бићемо у могућности да укажемо на који начин су поменути поетички обрасци кореспондирани са преовлађујућим друштвенополитичким дискурсима (анти)модернизације, односно да покушамо да одговоримо на питање да ли је продукција и рецепција поезије с почетка 20. века, у ширем контексту Србије која се спорије модернизује на плану друштвених, политичких и привредних институција, била више у функцији даљег модернизовања и раслојавања књижевног, културног и друштвеног израза (читалачког укуса); или је пак, због споја национално просветитељске оријентације и модернистичког одбацивања културе „масе“, била у знаку не само очувања традиционалних модела патријархалне културе већ и креирања дискурса „високе“ књижевности који ће и током 20. и 21. века настојати да осујети простор популарне књижевности, одбацујући је априори не као мање вредну форму књижевности већ као њену чисту негацију.

## ШИРОКА МРЕЖА МОДЕРНИЗАЦИЈЕ – ПОЛИТИКА, ПРИВРЕДА, УМЕТНОСТ

Иако је примарно подручје истраживања у овом раду везано за поезију и њено разумевање у контексту друге серије часописа *Дело*, треба имати на уму да су процеси модернизације почетком 20. века на веома сложен и узајамно испреплетан начин захватили све сегменте друштва и живота у Србији. Различити модернизацијски импулси стизали су из европских земаља (Немачка, Аустроугарска, Француска, Енглеска), у различитом обиму и интензитету, производећи тако веома разнородне последице и ефекте унутар одређених друштвених, политичких и културних поља у Србији. У неким од њих модернизацијски процеси одвијали су се брже, а у неким спорије, што нас доводи до питања у којој мери је било замисливо и одрживо да се поједина поља (нпр. књижевно, ликовно, позоришно) развијају брже и независно од других (индустрија, правни систем, парламентарни живот, урбанистичко планирање, и сл) у којима су неретко постојале озбиљније и теже премостиве препреке у модернизацији, па је сам развој текао поступно, или је понекад и регресирао. С тим у вези, Лотманов концепт културне експлозије и постепеног развоја представља оптималан оквир за разумевање „различитих брзина“ којима је текла модернизација различитих области живота у Србији.

„Култура као сложена целина састоји се од слојева који се развијају различитим брзинама, тако да било који њен синхрони пресек открива истовремено присуство њених различитих етапа. Експлозије у неким слојевима могу да буду комбиноване с постепеним развојем у другим слојевима. То, међутим, не искључује узајамно деловање ових слојева.“ (2004: 24)

Дакле, уколико јавни простор Србије, у његовом синхронном пресеку, конципирамо као мрежу различитих поља која се међусобно преплићу али

задржавају одређени степен аутономности у погледу сопственог развоја, те стога могу у развоју имати или експлозивни карактер (нагле промене) или постепени, тада нам Лотманова последња реченица у цитату служи као аргумент у прилог тези да се развој књижевног поља не може посматрати изван контекста других некњижевних поља: а посебно у контексту тријаде појмова традиционално-популарно-модерно, о којима ће бити речи у овом раду.

Премда одвојени, слојеви које Лотман помиње<sup>18</sup> стално делују једни на друге, а у контексту разумевања динамике књижевне и културне модерне то би значило да су модернизацијски процеси у индустрији, политичком и парламентарном животу могли такође да, иако не непосредно, утичу на природу и схватање модерног код актера књижевног и културног живота, који у реалности Србије с почетка 20. века нису били далеко ни од политичких ни од партијских кругова јер су и сами били често на важним државним позицијама (Јован Скерлић је био универзитетски професор, књижевни критичар, уредник *Српског књижевног гласника* и посланик самосталаца у скупштини). Додатно, ако не можемо говорити о утицају економско-привредне сфере на културно-књижевну, онда можемо говорити о извесним аналогијама или преклапањима: нпр, уколико због бројних проблема и опструкција у привредном пољу Србије, држава није омогућавала бржи развој урбаних центара и промену друштвених односа (у правцу капитализма 19. и 20. века), онда је структура репрезентације градског живота наспрам сеоског могла на извешан начин кореспондирати тој привредној реалности, па су аутори, нарочито песници песничке слике градова пре свега могли тражити у историјски носталгичним пројекцијама или у узорима из страних књижевности. Управо због те динамике неопходно је на почетку макар само скицирати основне оквире политичког и економског/привредног поља.

Када је у питању политика, у овом раду политику схватамо као шири концепт а не само као партијски и парламентарни облик деловања. Што се тиче тензија, раскорака, опструкција и наглих, експлозивних искорака у правцу модернизације,

---

<sup>18</sup> А које ћемо овде терминолошки превасходно третирати као *поља*, у складу са Бурдијеовим концептом друштвених и културних поља (више речи у поглављу о основним појмовима).



који су обележили политички живот Србије на почетку 20. века, о томе с највише аргумената говоре радови историчарки као што су Дубравка Стојановић, Латинка Перовић и Олга Поповић Обрадовић. У њима се често уочава принцип „корак напред – корак назад“ по ком је неретко текао политички живот у Србији. На једној страни налазило се поље политике уже схваћене у смислу свакодневног парламентарног живота и страначких борби док су на другој биле конкретне политичке праксе које су заправо откривале природу перцепције политичких идеја и могућности да западне политичке вредности заживе у Србији почетком двадесетог века.

У погледу политике и трансфера политичке културе и вредности на простор Србије, ставови међу историчарима често се мимоилазе или веома оштро супротстављају. Погледамо ли монографску студију Дубравке Стојановић *Србија и демократија 1903–1914* видећемо да су многи механизми и законодавни аспекти европских државних апарата преузимани у изворном облику, да је још у 19. веку било искрених и озбиљних напора да се на што бољи начин преузимају и „преписују“ рецепти европских политичких институција. Међутим, кључни проблем лежао је у рецепцији тих институција на домаћем политичком тлу, што је водило трансформацијама изворних институција које би онда често постизале контраефекте у политичкој јавности Србије, отежавајући још више процесе политичке транзиције.

Најбољи пример представља перцепција идеја слободе, једнакости и братства, које је афирмисала и баштинила француска републиканска традиција а које су се код нас, због отпора и патријархалних схватања друштвене заједнице (која се у Србији још увек недовољно схватала као политичка и грађанска – још увек је била предмодерна) претвориле у: а) братство схваћено као етничка нација, б) једнакост схваћену на народњачки начин као спремност на једнакост свих у сиромаштву и на идеал неутралисања класних разлика или опструкцију класног раслојавања<sup>19</sup>. И на

---

<sup>19</sup> Овде треба напоменути да ово није био унисони став свих политичких чинилаца, штавише, постојале су партије (нпр. Напредна странка) које су се веома експлицитно у својим програмима залагале за нужност постојања класних разлика, борећи се и за другачији тип уређења парламента и ограничено право гласа, али је њихов утицај у политичком и парламентарном животу Србије почетком 20. века (а нарочито након Мајског преврата) био видно маргинализован, када је на политичкој сцени потпуно јасно доминирао дискурс Радикалне странке Николе Пашића.

крају, принцип слободе често је схватан на селективно анархичан начин, као право оних који су на власти да слободно чине и донесе одлуке ван, тада крхких, политичких и парламентарних институција. А идеје слободе и равноправности које обухватају, у западноевропској и либералној традицији, пре свега начело „заштите личне и имовне сигурности грађана“, одбацивале су још у 19. веку; за политичке елите које ће од краја 19. и почетком 20. века управљати Србијом, начело индивидуалне слободе имало је тек секундарни значај: тако је Пера Тодоровић још 1882. године, као идеолог Радикалне странке, веровао да „права и слободе појединаца имају праву вредност само ако су у функцији државе која обезбеђује материјално благостање народа, које, са своје стране, искључује поделу на класе и веће друштвене разлике“ (Поповић-Обрадовић 2008: 259). Избегавајући успостављање узрочно-последичних веза, могли бисмо ипак рећи да са оваквом перцепцијом политичких идеја и вредности, онда и сам општи концепт индивидуализма и западноевропског либерализма постаје у домаћем контексту много подложнији утицајима колективистичког духа (што ће се у поезији *Дела* нарочито видети на примеру родољубиве поезије); а такође, уколико у политичком животу не постоји јасна потреба за конституисањем независних и разграничених институција, онда се можемо даље питати да ли је таквог разграничења било у другим сегментима живота: у издаваштву, књижевно-уређивачкој политици, подстицању или сузбијању облика популарне књижевности и културе.

Такође, упркос чињеници да је у Србији доста рано отпочео парламентарни живот и да су политичке странке веома рано формиране, друштво у Србији није било спремно за такав развој. Са новим законским оквирима није било тешко формално оснивати политичке странке, које би онда формулисале своје политичке програме, али је постојао озбиљно празан простор када је у питању бирачко и политичко тело коме би се новоосниване странке обраћале, и чије би интересе заступале. Друштвенополитичка заједница у Србији била је недовољно диференцирана: у њој је и даље преовладало слабо образовано становништво које се још увек доминантно бавило пољопривредом. Његове установе и обрасци живљења и даље су били засновани на архаичном патријархалном моделу локалне културе, који је због

присуства турске/османске власти био скоро окамењен и тешко променљив, а из тог великог друштвеног слоја поступно се и споро одвајао слој нешто богатијих становника који су временом почели да конституишу грађанску класу, али су често (због свог порекла) били једним делом увек склони носталгичној пројекцији руралне заједнице.

Стога постаје јасније зашто ни након првих устанака, односно са формирањем модерне српске државе, друштвени слојеви нису могли да буду препознати од стране политичких лидера као прецизније профилисани политички ентитети за чије се интересе требало борити у парламентарном и политичком животу<sup>20</sup>. Успоравању процеса класне диверсификације допринело је и то што су у Србији током 19. века на широк пријем наишле социјалистичке идеје које су заступали различити политички и друштвени чиниоци. Оно што их је делимично обједињавало (нарочито у 19. веку) јесу дискурс егалитаризма, социјалне правде, праћен идејом о могућности „прескакања“ замки и фаза у развоју капиталистичких друштава и економија. Историјске околности показале да је таква врста „прескакања“ скоро немогућа и да у највећем броју случајева води блокирању озбиљнијих помака у погледу трансформације система производње, чиме су становници Србије још дуго, све до почетка Првог светског рата, били не само онемогућени већ охрабривани да се противе идејама акумулације капитала, и покретању индивидуалних, малих, ранокapиталистичких и предузетничких иницијатива.

---

<sup>20</sup> О упитности модернизацијских одлука и потенцијалним проблемима које оне могу да донесу у будућности, сведочи и пример увођења општег бирачког права у Србији и окружењу. Наиме, Србија је након 1903. године увела опште бирачко право, чиме је омогућила да 70% мушке сеоске популације учествује на изборима, за разлику од Аустроугарске која је на територијама Хрватске и Словеније давала могућност малом броју грађана да гласају: 3,5%, односно 5%. Наравно, политика Аустроугарске одређена је и њеним политичким системом и покушајима да ограничи аспирације словенског становништва на Балкану, али је индикативно то што Србија уводи опште бирачко право у тренутку када парламентарни живот и политичке институције још увек нису стабилизоване, и то након атентата чији су починиоци касније били заштићени, а војне структуре добиле могућност да утичу на политичке одлуке. Такође, опште право се уводи у тренутку када је на власти Радикална странка Николе Пашића, која је по речима Мари Жанин Чалић била позната по својој социјално егалитарној, емоцијама натопљеној националној реторици, која је веома брзо прожимала сеоску средину и тиме придобила њене гласове (види Чалић 2013: 71).

Јер, видеће се и касније да нпр. идеје Социјалдемократске странке, чији је један од оснивача и главних покретача био Димитрије Туцовић, садрже веома прогресивне и савремене предлоге у погледу радничких и људских права, али због неодговарајуће основе у радничкој и капиталистичкој стварности Србије те идеје нису могле да унапреде привредни и друштвени систем. Напротив, иако је Димитрије Туцовић био идејно модеран и у складу са духом социјалдемократских струјања (посебно у Немачкој), његова појава представља својеврстан пример преурањености која је могла да опструира процес привредне и економске транзиције друштва у Србији. Почетком 20. века Србија јесте познавала облике индустријске производње, па самим тим имала и радничку класу у повоју, али је то још увек било далеко од озбиљне критичне масе становника који су се као *радници* могли препознати или самоидентификовати, а социјалдемократски оријентисани интелектуалци већ су се озбиљно залагали за радничка права. У том контексту, са још увек недовољно артикулисано јавношћу радничке класе, граница између *радничтва* и *народа* (ког је чинило већински сеоско становништво) могла је бити често недефинисана па би се социјалистичке идеје враћале идејама народног јединства и очувања старијих институција друштвеног живота.

На те унутрашњеполитичке противуречности у погледу модернизације веома је важно да додамо и питања која се тичу спољне политике коју је Србија, као релативно нова балканска независна држава, желела да води, а која је била обележена различитим територијалним и националним аспирацијама. Имајући у виду да је положај Србије био изразито осетљив, често неповољан (због сукобљених интереса европских сила) и у стању напете равнотеже и мира на Балкану, ипак можемо рећи да су политичке елите, погледамо ли говоре у самом парламенту, заправо стално артикулисале идеју да Србија мора бити предводница балканских народа, на првом месту српског, као његов Пијемонт. У том светлу, Анексиона криза из 1908. представљала је једну од тачака изразито високог ризика<sup>21</sup> пошто су потези

---

<sup>21</sup> Тада у Србији долази до излива општег незадовољства јавности: организује се удружење *Народна одбрана*, краљевска влада мобилизује штампу и војску, грађани спаљују на улицама хабзбуршке заставе, добровољци се пријављују за потенцијални рат и придружују „легијама смрти“ (Чалић 2013:

Аустроугарске веома директно осујетили идеју о историјској ослободилачкој мисији Србије (Чалић 2013: 74). Након кризе из 1908. Србија се, иако на унутрашњем плану постоји потреба за решавањем бројних изазова модернизације и потреба за њеним системским реализовањем, све више у јавном дискурсу окреће милитаризацији и идејама ослободилачког рата, овог пута усмереним ка територијама на којима, у саставу европске Турске, живи српско становништво. Оно што је за те године, око анексионе кризе, карактеристично, а показало се и код других кризних историјских тренутака, јесте да су се у ту друштвену мобилизацију без много изузетака<sup>22</sup> укључили најразличитији друштвени, културни и политички представници – нпр. школа, црква, војска, штампа, књижевници (Чалић 2013: 75).

Међутим, иако је овај талас милитаризације био условљен и потезима Аустроугарске, не треба заборавити да је у Србији дискурс конфронтације упућен великим силама постојао и раније, и да се често могао чути у српском парламенту на почетку 20. века. Реч је о напорима да се легитимизују спољнополитичке аспирације Србије у погледу експанзије и ка територијама, које су тада биле у саставу Аустроугарске монархије и онима под управом све слабијег Османског царства. Политичке елите често су, заправо, акценат својих активности померале ка спољнополитичким питањима како би избегле ургентност решавања унутрашњих проблема и регулисања транзиције политичког, друштвеног и културног система. Стога би заједнички именуатељ тим спољнополитичким исказима могао бити сажет у формулацију: прво свеопште јединство српског народа, а онда модернизација и развој институција, о чему најбоље сведочи и изјава Николе Пашића у српском парламенту, пре анексионе кризе: „Остављајте све друго па решавајте оно од чега живот Србије зависи. Глас Српства и глас српског Пијемонта позива Вас“ (цитирано према Поповић-Обрадовић 2008: 204).

С тим у вези, о озбиљним тешкоћама у изградњи институција модерног политичког система, о милитаризацији, дестабилизацији институција судске власти,

---

74). *Народну одбрану* подржавали су бројни угледни интелектуалци и неки од најугледнијих страначких првака (Поповић Обрадовић 2008: 204).

<sup>22</sup> Једине изузетке представљају политичари социјалдемократске оријентације, и периодици као што су *Радничке новине* и *Борба*.

и других, најбоље сведоче проблеми настали након Мајског атентата који је од стране радикала дочекан као чин ослобођења. Атентат на представника једине легитимне династије у Србији и носиоца власти у дотадашњој монархији није перципиран као дело којим се укида идеја институција и институционалне смене власти: напротив, многи радикалски прваци и представници говорили су о атентату као о великом догађају који је Србију најзад повео пут демократије и слободе, а извео из мрака обреновићевског апсолутизма. Такве квалификације нису биле само део јавног дискурса у парламенту и српској штампи већ су се нашле и у склопу документа који је српски парламент усвојио 11. јуна 1903, а у коме се извршиоци атентата називају „истинским револуционарима, правим апостолима слободе народне“ (Поповић-Обрадовић 2008: 198).

Након такве, опште политичке еуфорије, постало је јасно да ће бити скоро немогуће покренути питање кривичне одговорности завереника, као и да ће војне структуре временом све више моћи добијати у политичком животу, иако се тај утицај неће јавно и транспарентно видети. Власт ће, с тим у вези, донети низ одлука и аката којима ће забранити било какво објављивање текстова или чланака који би критички преиспитивали улогу завереника, односно тражили да одговарају пред судом, а сами завереници су се веома грубо обрачунавали са својим противницима, како у војсци тако и у цивилном сектору, прибегавајући неретко и отвореним претњама које су упућивали посланицима у српском парламенту.

Таква динамика политичких и парламентарних дискурса добро илуструје тезу Дубравке Стојановић да у Србији током прве две деценије суштински није било много *праве* политике, у смислу борбе за идеје и фундаменталне политичке принципе које различите струје и елите заступају. Саме грађанске јавности, у хабермасовском смислу, јесте било, али су њени видови организовања и артикулисања ставова и интереса још увек били недовољно развијени да би се супротставили неуређености политичких програма у Србији. Дакле, у јавном животу неоспорно је присуство бројних организација, удружења, јавних читаоница и група које су све отвореније заступале интересе својих чланова (у зависности од њиховог класног, образовног, старосног, родног и других идентитета); и то су драгоцене места разноврсног

друштвеног и грађанског деловања, пошто је реч о групама које су деловале, условно говорећи, са „маргине“, односно изван званичних државних институција и њене администрације, па нису директно потпадале под утицај државног апарата. Међутим, и те су се организације, често с разлогом и због турбулентних спољнополитичких околности, такође бавиле питањима транзиције, очувања националног идентитета и односа према претходним моделима традицијске културе, обичаја и закона – ни за многе од њих дилема национално-европско, традиционално-модерно није била једноставна. А када знамо колико је конкретна реализација модерне политичке културе у Србији била противуречна – неке се ствари у друштвеном и политичком животу нису битније мењале – српска грађанска јавност је, можда би се могло рећи, била још увек недовољно бројна и на извешан начин недовршено грађанска у модерном смислу јер је питање патријархалних установа и облика културе и друштва и њој представљало тешко савладив проблем. А када на сцени имамо један још увек танак слој грађанске класе, која се развија и чији припадници долазе из различитих окружења (руралних и варошких), онда се и овде с правом враћамо на питање каква ће бити природа популарне културе и књижевности почетком 20. века – хоће ли она бити популарна у смислу какав је имала популарна култура на Западу (која тематизује, често на сензационалистички или сентименталан и забаван начин, живот грађанске класе) или ће популарно још увек бити оно што је примљено од шире публике а утемељено на поступцима и идејама народног, традиционалног стваралаштва (књижевног, музичког, и др).

За разлику од танког слоја средње класе, чији су припадници често били запослени у државним институцијама, постојала је још једна важна класа становништва, заједно са припадницима слободних занимања, чије је постојање неопходан услов модернизацијских процеса и која је почетком 20. века била потребна Србији како би се она могла брже, ефикасније и суштински модернизовати. Реч је, дакле, о првим индустријалцима и њиховим породицама у Србији, као једином друштвеном и економском слоју који је, по логици свог положаја и својих економских интереса, требало да има јасну потребу за успостављањем контролних механизма у држави, као и потребу за ограничавањем извршне власти у Србији,

будући да постојање таквих механизма обезбеђује сигурност њиховог пословања, дугорочног планирања и акумулације капитала.

Нажалост, домаћи индустријалци, почечи и често неславни завршеци њихових подухвата илуструју неке од кључних препрека индустријализацији а тиме и снажнијој модернизацији земље: с једне стране држава је својим законодавством, високом стопом корупције и инертном администрацијом одвраћала многе људе од озбиљнијег улагања новца, док је с друге стране, на културолошкој равни, у јавности и даље опстајала перцепција „власника“ као нечег сумњивог – нечег што задире у народност егалитарне друштвенополитичке заједнице у Србији. У таквој атмосфери питање акумулације богатства било је културолошки маркирано као дубоко неприхватљиво а сама држава „није била способна да ефективно ствара, подстиче или промовише производњу“, док су „њене институције могле да се мешају у тржишне односе, повећавајући ризик пословања и смањујући добит“.(Паларе 2010: 393).

Такође, начин живота тог малог броја индустријалаца показује све противречности Београда, као града који још увек није налик европским метрополама али истовремено губи елементе архитектуре једног османског/турског центра<sup>23</sup>. Разни путници по балканским земљама (Феликс Каниц, Идит Дарам, и др) истичу не само промене кроз које пролази Београд већ и њихову велику брзину: долази до промена у начину одевања, у понашању на улицама, у трговинама које све више почињу да личе на средњеевропске радње. А опет, с друге стране, београдске занатлије и трговци немају ни много прилика нити друштвено државних подстицаја да крену у веће и ризикантније финансијске пројекте. На основу овакве општије климе постаје јасније зашто чак и код индустријалаца налазимо да су имали „мање од једне собе по особи, што је потпуно супротно условима у којима је живела крупна буржоазија у средњој Европи где се тражило све више соба у стану да би се породицама и појединцима пружила могућност да се повуку у сопствени простор“ (Мишковић 2010: 316–317).

---

<sup>23</sup> Процес деоријентализације започет је још у 19. веку.



Када се, као што то указује Наташа Мишковић, сведе искуство предузетничког пословања и индустријализације, на примеру десет београдских породица, долази се до неколико важних закључака: већина индустријалаца улагала је свој профит у некретнине (а не у даље проширивање производних и индустријских капацитета); да би обезбедили новац за своје послове, често су сами индустријалци били и банкари; индустријалци су углавном били слабијег образовања што је водило стварању извесног друштвеног комплекса ниже вредности у поређењу са припадницима других елита (политичких и културних) које су биле образованије али су понајвише припадале државном, бирократском систему<sup>24</sup>; и на крају, само у пет од десет породица дошло је до успешне транзиције између генерација. (Мишковић 2010: 331–333)

Поред наведених информација, општија клима противљења предузетништву и власничком капиталу постаје јаснија када у разматрање укључимо развојне трендове у домену социјалистичких идеја током 19. и 20. века, које су баштиници и радикали (посебно старорадикали након цепања странке) Николе Пашића. Након 19. века, када су свој програм засновали на првобитним идејама Светозара Марковића, радикали их касније напуштају, али задржавају идеје егалитаризма и народне демократије, проширујући је у правцу афирмисања идеје о „народној држави“ па самим тиме и о „народним партијама“, па су стога све друге партије у парламенту биле оспораване као „власничке“; из тога је даље јасно следило „да 'власници' нису део народа те да је њихово учешће у власти нелегитимно“ (Поповић-Обрадовић 2008: 260). Захваљујући и законским регулативама и традиционалним схватањима карактеристичним за једно патријархално-аграрно друштво, идеја о предузетничкој, индивидуалној иницијативи и подухвату ретко када је налазила пуну подршку у широј јавности. С тим у вези, било је природно и логично да су се већ са првом генерацијом младих наследника индустријалаца појављивали озбиљни проблеми и отпори које су деца показивала

---

<sup>24</sup> 44% запослених у Београду чинили су државни службеници и носиоци слободних занимања, што је веома индикативно и открива нам неке много дуготрајније константе српског друштва, видљиве и дан данас. Овако велики број државних службеника, по логици ствари и самоочувања, није ни могао имати интерес да реформише друштво тако да смањи број запослених у државној управи, и све бенефиције које су уз то ишле.

према родитељима, одбијајући да наставе њихов посао, одлазећи на захтевне студије у иностранству, и неретко студирајући науке које немају додирних тачака са индустријском производњом са којом су почели њихови родитељи<sup>25</sup>. Као што смо поменули код анализе политичког поља, и привредно, односно економско поље у Србији није представљало чинилац који је директно утицао на промене у поетичким моделима аутора с почетка 20. века, али је заустављање развоја овог поља утицало на то да се успори развој оних друштвених слојева (радничких и грађанских) који би могли бити активни и бројнији реципијенти било традиционалне било популарне, или модернистичке књижевности у Србији. Јер, са развојем привреде, индустрије и капиталистичких односа захтеви за образованијим становништвом били би све већи, а новонастале друштвене класе дошле би у посед онога што је у западним културама било кључно за развој популарне културе – а то је концепт „вишка времена“ или „слободног времена“.

Поред домаћих покушаја покретања озбиљније индустријске производње, и искуство страних компанија у Србији на почетку 20. века показује колико је било скоро немогуће покренути посао, уложити капитал а имати одговарајуће правне и државне гаранције да ће та инвестиција бити сигурна. Тој општој несигурности страних компанија, а и банака, доприносила је и култура корупције на највишим и најнижим нивоима одлучивања и администрације, као и неговање изразите ксенофобије у погледу доласка страних компанија на српско тржиште<sup>26</sup>. Да ствар у погледу индустријализације буде још сложенија, проблеми су настајали не само због законодавства, политичке несигурности, самовоље државних чиновника и опште културне климе отпора, већ и због непријатељског понашања које је било „високо развијено у свести прерано сазрелог организованог радничког покрета, чије су акције повремено биле и званично одобраване“ (Паларе 2010: 399)

---

<sup>25</sup> Такође, не треба заборавити да су и процеси и услови првобитне акумулације капитала били обележени бројним негативним и друштвено, политички нелегитимним елементима, што је неретко био случај са првом акумулацијом капитала и у другим земљама Европе.

<sup>26</sup> Премда ни на који начин не желим ставити знак једнакости али сличан модел, сада „културне“ ксенофобије, показује и Јован Скерлић када у својој негативној критици Владислава Петковића Диса непрестано инсистира на присуству туђинских утицаја у његовој поезији.

Можемо, дакле, рећи да су се током прве деценије 20. века политичке, друштвене, културне и економске елите налазиле пред озбиљним изазовом – све већим како су се и модернизацијски процеси у Европи све више убрзавали а њихови ефекти и „притисци“ стизали до Србије – како трансформисати једно вековима изоловано и још увек у себе затворено друштво у модел нове, модерне европске политичке заједнице, а да се њен национални идентитет такође успешно трансформише из једног архаично етничког обрасца у нови, грађанско национални и државни.

С обзиром на то да су у пољу политике, партијског и парламентарног живота, правне регулативе и законодавства, као и индустријализације, модернизацијски процеси текли споро а да су представници елита у Србији често долазили или се кретали у сличним круговима (пошто их је бројчано било мало, јер ни образованог становништва на позицијама утицаја није могло бити много), чини се логичним да су ови проблеми налазили одјека, не нужно директног, и у домену културе. Јер, као што тврди Слободанка Пековић „ма колико да су модернисти декларативно били против било какве примесе политике у литератури, ипак се ње нису могли отрести“ (2002: 15). Можемо дакле претпоставити да су се, макар типски и аналошки, у другим уметностима као што су ликовна и позоришна могле препознати сличне дилеме и расправе на тему односа индивидуалног и колективног, модерног и традиционалног, па је и за те области важно да скицирамо каква је била природа модернизације и имали неке сличности са оним што смо рекли о политичком и индустријском сегменту.

Овом приликом осврнули бисмо се на поље ликовне уметности чија је публика била нужно сведенија у односу на ону која је уживала у позоришту, а која је такође имплицитно била вишег образовања, специфичног сензибилитета, али не нужно и отворенија за савремене трендове у европском сликарству.

У својој студији о српском сликарству на почетку 20 века, ауторка Симона Чупић констатује да почетак века јесте донео одвајање од традиције националног и националне идеје каква је постојала у сликарству током 19. века (види: Макуљевић 2006), што је значило и развијање снажнијег отпора према „бардовима“ и

неприкосновеним националним академским именима као што су Паја Јовановић, Марко Мурат и Урош Предић. Но ипак, када се пажљивије погледају, са формалног и садржајног становишта, ти први, нови импулси у сликарству млађе генерације нису били изразито нити особено европски модерни, отворени према све динамичнијим променама које су захватале европске културе.

Погледамо ли слике Надежде Петровић, њену тематску везаност за мотиве националне историје и митове (1910. године започиње свој циклус слика посвећених Марку Краљевићу), јасно се уочава да њихова иновативност с почетка века још увек лежи у равни сликарске технике: Надежда Петровић је временом све смелије и необичније употребљавала боје (нпр. њени плави пејзажи) али на њеним сликама манастира и цркава још увек преовладава дух ретроспективне носталгије, затворен према ономе шта значи европски град с почетка 20. века. Према речима Симоне Чупић, на сликама Надежде Петровић и Милана Миловановића, „време је заустављено“ (2008: 35), тако да интересовање за средњовековну прошлост и наслеђе не треба једнозначно схватити као модернистички потез успостављања сопствене културне егзотике, већ као чин којим се и кроз сликарство „креирало имагинарно-мистично тело нације“ (Макуљевић 2006: 337). То се може разумети имајући у виду тадашњи друштвенополитички и на првом месту спољнополитички контекст – настојање Србије да у што већој мери учврсти своје позиције на Балкану и територијално се прошири (чему су свакако најбоље послужили балкански ратови 1912–1913).

На сличан начин, српски аутори третирају и детаље градске свакодневнице европских престоница, где се опет пре опредељују за слике катедрала (Надежда Петровић, *Фасада Нотр Дама*, 1911) а ретко за призоре градских улица, кафана, социјалних и класних разлика, какве налазимо код француских модерниста. Дакле, на платнима углавном срећемо идилизоване слике једне окамењене прошлости катедрала, цркава, тргова док онај свакодневни живот Европе која се све брже индустријализује и трансформише, „измиче“ погледу наших сликара. У ширем контексту европске културе, интересантно је да су описи европских престоница (Париза, Берлина, Лондона) у прозним делима страних аутора били много

непосреднији и директније су референцирали на урбанистичке реформе и нову архитектуру.

Говорећи о процесима репрезентације града на сликама српских аутора, Симона Чупић истиче и следеће:

„Почетком столећа, српски сликари не живе још увек довољно дуго грађанским начином живота да би се побунили против његове рутине и норми. Истим разлогом може се објаснити и редукција тематског спектра – изостанак простора „боемског незадовољства“ у којима још увек нису спремни да активно учествују.“<sup>27</sup> (2008: 62)

Напомена о краткоћи и недовољној прожетости грађанским начином живота веома је важна јер се тај чинилац јавља као дистинктивни фактор не само у ликовној већ и у другим уметностима, односно сферама културе будући да је једно временски дуже постојање одговарајуће грађанске класе, као и класе слободних занимања, нужан предуслов за озбиљнији развој културних облика намењених новим врстама забаве и задовољства човека с почетка 20. века. А тај кратки век постојања и настајања грађанске класе у Србији, видели смо, рефлектовао се и у политичком и у економском животу – будући да су многи грађани и интелектуалци били непосредно везани за политичке институције државе Србије (нпр. радећи као посланици у парламенту), ретко су били спремни да својим деловањем доприносе убрзању модернизације пошто би оно значило да у будућности и њихове привилегије могу бити ограничене или могу нестати.

И док с једне стране европски град добија ауру „освештаног места“ историје и традиције<sup>28</sup>, и престаје да означава место прогреса, у сликама Надежде Петровић које тематизују призоре са села, налазимо доживљај блискости и потребу за идеализовањем руралног живота. Ипак, интересантно је да на тим сликама, као код

---

<sup>27</sup> С тим у вези интересантно је да се почетком 20. века, са рушењем кафане *Дарданели*, завршава једна епоха боемије карактеристична за 19. век, али тиме не нестаје дух боемије као такв; он само постаје сведенији, добија локалну боју.

<sup>28</sup> О овој ауратичној природи градова видети и: Беневоло 2004.

слике *Девојка у народној ношњи*, Надежда Петровић јасно показује одређење за технике модернистичког сликарства: на први поглед слика привлачи пажњу гледаоца смелим и инвентивним потезима руке, комбинацијом јарких, пуних и топлих боја. Девојка је смештена у први план, и све оно око ње је у потпуности лишено с једне стране реалистичке димензије, али са друге стране довољно је познато домаћим гледаоцима да у њима пробуди осећање пријатне носталгије, с обзиром на то да је у српској култури село на прелазу два века и даље маркирано као место неискварености и једне наивне егзотике.

Поред Надежде Петровић, и други сликари прве половине 20. показују сличне одлике и тенденције: иако директније преузимају техничке обрасце и ликовне поступке модерног сликарства, у обради тема, током прве две деценије, српски сликари полазе од принципа националног, традиционалног и аутохтоног, па у представљању елемената личног и друштвеног живота избегавају сликање непријатних урбаних призора, окрећу се идилизацији градских пејзажа, док у погледу представљања села и даље задржавају дубоко субјективан, романтизујући приступ. На њиховим сликама, село је и даље место чисте народне културе, оно је завичај националног идентитета, а живот на селу представља „метафору исконских, традиционалних вредности“ (Чупић 2008: 143) Оно што је за ликовне уметнике карактеристично, а може се касније разматрати и унутар књижевне продукције јесте да у ликовној уметности модернизација и угледање на савременике најбрже долази у домену ликовне технике: нових сликарских поступака, необичне употребе јарких боја којима се ликовни код удаљава од реалистичког. Међутим, као што смо видели код Надежде Петровић, сама ликовна техника није довољна да слику учини у целости модерном, и да је веже за тренутак садашњости у којој настаје: неопходне су и одговарајуће теме, односно мотиви који ће формалне иновације учинити потпунијим и зрелијим.

Наравно, не треба пренебрегнути и то да је овакав репрезентацијски модел домаћих сликара пре свега био артикулисан са намером да се балкански простор представи Европи у виду једне нове, унутрашње европске егзотике – рурално на Балкану је егзотично, живописно, јарких боја и емоција, и аисторично, што је такође

требало да послужи новој афирмацији националног, која се почетком века нуди европским народима. Међутим, с обзиром на недовољну географску, друштвену и културну дистанцу у односу на европске народе и чињеницу да је Балкан дуго био под турском управом, балканска егзотика никада није могла да досегне статус афричке пластике, или егзотике Далеког истока (кинеске, јапанске или индијске културе).

У том смислу, српска ликовна уметност с почетка 20. века неминовно рефлектује и ванликовне чиниоце: историјске, политичке и опште културолошке; а чињеница да и у ликовним делима препознајемо теме и преокупације којима су се бавиле друге елите у Србији, заправо говори у прилог тези Симоне Чупић да је и сликарство било „један од кључних актера *друштвене артикулације у домену уметничког деловања* и незаобилазни градитељ напретка и модернизације сопствене средине“, без обзира на то у којој мери и на којим је равнима модернизација ликовног израза брже или спорије текла.

О значајно присутном и још увек веома јаком утицају сликарства 19. века, односно доминацији историјско-политичких тема и преокупација код српских сликара сведочи и сам текст Надежде Петровић, написан поводом Прве југословенске изложбе одржане у Београду, а објављен у *Делу* (1904, 32, 3: 408–416; 1904, 33, 1: 120–121). Поздрављајући и хвалећи напоре југословенске омладине у заједничком представљању уметничких радова Словенаца, Хрвата, Срба и Бугара, Надежда Петровић већ на почетку текста прави поетичко-тематско-националну класификацију: „група историска, основана на народном епу (Срби); неоимпресионисте или поентинисте и импресионисте са својим натурализмом (Словенци); и артистички салон (Хрвати и Срби)“ (1904: 409). Она, такође, истиче да су представљена дела резултат не само уметничких преокупација већ и историјских, политичких и материјалних околности, чиме додатно везује ликовну уметност за шири контекст њене продукције. Међутим, она не избегава да изрекне вредносни суд и понуди хијерархију уметничког квалитета: по њеном критичком уверењу, српско сликарство долази на треће место, после словеначког и хрватског која су модернија будући заснована на блиским везама са бечком сецесијом и европским

импресионизмом. А када се посвети српском сликарству, она веома прецизно и тачно издваја оно што се могло видети на изложби: „српска уметност сликарска по предметима обрађеним долази у групу историску, основану на народном епу“ (1904, 122).

Погледамо ли на крају закључак чланка Надежде Петровић, можемо видети да је њена позиција истовремено и позиција друштвено ангажоване интелектуалке, заинтересоване за идеју шире јужнословенске сарадње и позиција образоване и критички отворене сликарке. Она похваљује српску омладину јер је овом изложбом успела да све уметнике окупи под једну заставу а за уметничку вредност изложених дела веома јасно истиче:

„Утисак који се добија од целе југословенске изложбе, као целокупан према разним заступљеним правцима и предметима обраде, Хрвати и Словенци модерно сликарство, са својом индивидуално вишом поезијом рафинираном и оригиналном текником [...] Наша Српска уметност износи нам монументалну народну епопеју, народну поезију у слици, слика сјајну прошлост народне историје и најсавршенији жанр из сеоског живота.“ (1904: 128).

И мада је ликовна уметност, настала до првих деценија 20. века била намењена ужем кругу публике, ни она, као што видимо из ликовне критике Надежде Петровић, није лишена свог друштвеног ангажмана и улоге. На сличан начин, но ипак у већој мери, и позориште представља облик уметничког стварања и деловања који је такође играо значајну улогу у модернизацијским процесима који су у новом налету захватили Србију почетком 20. века. С обзиром на природу позоришне уметности, чини се да театар делује као можда најдемократскији или најнароднији простор, чије је идеолошке матрице теже контролисати од стране званичних представника културних елита, а посебно у случајевима када се представе играју ван званичних позоришта, по кафанама или другим установама.

За почетак, позоришна уметност није од публике изискивала да буду функционално или високо писмени; управници су настојали да у репертоарима



понуде представе и комаде најразличитијег жанровског профила, што је Београд брзо трансформисало у град налик градовима Средње Европе, нпр. Беч у ком су се могли видети водвиљи, фарсе, озбиљне породичне и грађанске драме, трагедије, историјски комади, комади са певањем. Све то је привлачило бројну публику па је питање репертоара званичних позоришта, какво је било Краљевско народно позориште, представљало такође својеврстан „камен спотицања“ када је у питању модернизација културног и позоришног живота.

Државни и институционални представници покушавали су да пажљивим одабиром текстова за сцену (нарочито Народног позоришта у Београду) публици понуде кохерентан национално-историјски наратив са којим би се она могла идентификовати и додатно ојачати као етнички хомогена, „имагинарна“ заједница. Иако је гледаност таквих „озбиљних“, историјских комада била мања у поређењу са страним драмама<sup>29</sup>, на репертоару Народног позоришта са почетка 20. века доминирају комади са историјском тематиком, не само из српске већ и из прошлости других европских земаља. Драмски комади у којима се аутори враћају „старим“ временима имају за циљ да код публике конструишу сећање на „златно доба“ српске државности (најчешће се везује за период немањих државе), али и да је стално подсећају на оне периоде трпљења, патње и пружања отпора окупацији (турској на Балкану). Дакле, публика је имала прилику и требало је да је што више користи да се упозна са историјско-митском тематиком<sup>30</sup> али, уколико погледамо поједине статистичке податке, може се видети да публика није тако непосредно и снажно реаговала на ту врсту идеолошког позива. Погледамо ли написе у штампи тог периода, добијамо једну амбивалентну, у себи противуречну слику: неки аутори хвале национални театар и публику која не престаје да се интересује за комаде са историјском и родољубивом тематиком, док други жале због тога што публика радије гледа стране комаде који су, показало се, били исплативији од домаћих (види

---

<sup>29</sup> Другачије је било код комада са игром и певањем.

<sup>30</sup> Што није била, интересантно, само одлика предратног периода већ и периода окупације током Првог и Другог светског рата, када су се поред страних (углавном немачких) комада на сцену постављали комади са јасним фолклорно, етничко националним предзнаком, од којих је можда најзаступљенији био *Ђидо* Јанка Веселиновића.

Стојановић 2012: 210). Чак и када су спољашње околности (прослава стогодишњице Првог српског устанка, анексија БиХ и Први балкански рат) могле потенцијално ићи у прилог национално оријентисаном репертоару, показало се да публика није била нарочито заинтересована за такве комаде – једноставно, „бројке показују слабо интересовање публике за комаде<sup>31</sup> чији је циљ био јачање националних осећања“ (Стојановић 2012: 211).

Становници Србије (а нарочито они у Београду) највише су били заинтересовани за стране и домаће комаде у којима је било музичких деоница (комади са певањем, оперете и др). Ти драмски жанрови нудили су „лакшу“ драмску форму и модернији тип позоришне забаве, што им је заправо давало статус чинилаца процеса конституисања средње грађанске класе, односно даљег друштвеног раслојавања које је било нужна последица али и чинилац саме модернизације. Јер, када је реч о позоришном животу, Београд је имао веома широку, добро изграђену основу у својој публици којој је одлазак у позориште представљао важан друштвени догађај. За разлику од других уметничких и културних поља, у позоришном пољу публика се опирала настојањима елита у Србији да и театар ставе у службу очувања и афирмације националног идентитета, или у службу просвећивања, процеса еманципације који је почетком 20. века добијао често ауру месијанског подухвата. У скоро свим сегментима друштва и културе јављао се дискурс просвећивања, ширења образовања и писмености (али не у смислу функционалног описмењавања), а позориште је једним делом било „поштеђено“ тога јер је непосредно зависило од доласка публике која би или платила карту или не би. За разлику од позоришног поља, у књижевном пољу регулатори поетичких кретања – као што су утицајни часописи или утицајни критичари, аутори и интелектуалци – заузимали су и

---

<sup>31</sup> Као што су били: *Српски устанак*, представа изведена само два пута после 1904; *Косово* (инсценација народних песама) изведено свега пет пута током 194–1905: *Лазарево васкрсење* Ива Војновића, изведено десет пута током 1912–1913. Наравно, слабија посећеност позоришту може бити последица и слабог драмског квалитета поменутих комада: Војновићево *Лазарево васкрсење*, нпр. настоји да у драмску структуру (која референцира и на библијски новозаветни мотив) инкорпорира реалан историјски догађај спрам ког тада још увек није постојала потребна временска дистанца како би је публика могла доживети као нешто више од чисто сценског, драматуршки не баш успелог, документаризма.

симболички и реално више простора који је онда коришћен за промовисање идеја усавршавања књижевног израза али на првом месту просвећивања публике, односно афирмације књижевне продукције која неће бити дубоко обележена знацима декаденције (на чему је нарочито инсистирао Јован Скерлић).

Та хијерархија вредности, када је реч о позоришном животу, у којој је и почетком 20. века образовање публике било међу првим циљевима, препознаје се не само у начину на који се конструишу репертоари већ и у начину на који се пише о позоришту, а посебно у оквиру периодике која је била специјално намењена питањима театра. Према речима Марте Фрајнд, за разлику од европских позоришта која су већ у 18. веку постепено излазила из окриља двора или богатих аристократских породица, постајући све више грађанска и комерцијална, позоришта у Србији и ван ње (у Војводини нарочито) била су и током 19. века „оптерећена“ националним питањима, па је и сама позоришна периодика одражавала ту динамику (2015: 35–36). Уместо тзв. „сталешких“ и „еснафских“ проблема – као што су уметничка вредност театра, социјални положај глумца, вредност глуме, костима и др – у српској периодици 19. века, а једним делом и у првим деценијама 20-ог, питање националног освешћивања и образовања било је на првом месту. Свест о сталешким питањима постојала је у периодици овог периода, али ће се тек у међуратном периоду изгубити национална и образовна компонента позоришних часописа који све више настоје да „пренесу шта се догађа у позоришном животу [...], да упознају публику са драмском књижевношћу...“ (Фрајнд 2015: 37).

Као што можемо видети, иако постоје разлике, и на пољу позоришног живота (као и код ликовног, политичког, парламентарног и економског) веома су живе борбе између покушаја модернизације репертоара с једне стране (која води комерцијализацији и напуштању строге институционалне контроле репертоара) и настојања да се и преко позоришта државна политика националног идентитета артикулише и одржи. На тај начин нас проучавање књижевних кретања с почетка 20. века, било у контексту периодике или ван ње, непрестано враћа на дијалектичко ширење неопходних контекста за разумевање функционисања идеја о модерном, популарном и традиционалном.

\*\*\*

Осврнемо ли се на претходна два поглавља и погледамо динамику веома летимице скицираног политичког, економског, уметничког и књижевног поља у Србији, једна ствар би се могла издвојити као својеврсни заједнички именоватељ: опстајање и системско одржавање једног увек транзиционог стања, у коме се прелаз из једног у други културни/политички/друштвени образац заправо никада не завршава, мада се актерима ондашњег доба чинило да је модернизација Србије била исувише интензивна; то је можда, према речима Драгише Витошевића, пре последица чињенице да су противници модерне били склонији томе да „мане“ и „претеривања“ модерниста виде као плод „одрођавања“ и „трулог Запада“ а не као „данак нашој заосталости“ (1975/2: 329). То стање одликује нестабилност и недовршеност институција, начело политичке произвољности, и једна стална тензија између отпора према модернизацији и њеног афирмисања, што је са сваком наредном деценијом 20. века давало увек амбивалентне резултате будући да се модернизацијски процеси у европском контексту ни на који начин нису могли зауставити. Дакле, друштвенополитичко окружење Србије напредовало је, везе са њим су се неминовно морале успостављати, па су многи видови отпора променама (било да су долазили од традиционалних националних или социјалистичко левичарских елита) углавном Србију „заглављивали“ у стању из ког ће, са проласком времена, све теже излазити.

Било да је реч о проблематичним односима између парламента, владе, војске и политичких партија – где су надлежности биле непрестано преклапане или замењиване – било да је реч о културној и књижевној продукцији, економском развоју и индустрији, односно друштвеном раслојавању, чини се да је ретко где постојала прецизна идеја о томе где су границе одређених облика живота, културе, или друштвених односа, и да је за успех модернизације било неопходно ограничити упливе различитих елита: нпр. у економској сфери ограничити политичко-партијски утицај, у сфери урбанизације главног града ограничити упливе народњачких,

социјално егалитаристичких параметара, а у сфери културе (нарочито позоришта и других облика популарне забаве) омогућити да се слободно развијају оне форме које су налазиле своју публику, и јачати тржишну самоодрживост културне продукције. А с тим у вези, треба поменути и то да су често представници грађанске елите били у највећем броју државни намештеници те се стога с правом можемо питати и колико је њима било у интересу да трансформишу друштво у правцу у ком ће потенцијално и њихове привилегије бити ограничене или угрожене.

И док је дестабилизовање граница на плану књижевне поетике, односно праксе (напуштање или радикално одбацивање традиционалних песничких образаца, истраживање нових версификацијских и метричких могућности, преобликовање песничких слика, промене у тематскомотивском репертоару) уносило елементе модернизма и модерног, у другим сферама, непостојање граница између различитих облика културне продукције намењених одговарајућим друштвеним слојевима, није допуштало снажније развијање оне продукције коју бисмо могли јасније препознати као популарну културу у западноевропском, грађанском смислу. Напори српских културних елита да својим деловањем учине велике историјске помаке, пре свега у просвећивању становништва путем „наметања“ одговарајућих књижевних, културних и друштвених канона у погледу укуса и онога што је пожељно а шта не, по свему судећи није погодновало снажењу и јачању облика популарне забаве и потенцијално жанровске књижевности, намењене ширим читалачким круговима у средини која је, истина, имала висок проценат неписмених становника.<sup>32</sup>

Наравно, у том смислу, не треба заборавити да је развој модерне, грађанске популарне културе/књижевности у Србији био условљен и бројним спољашњим чиниоцима који су надлазили реалне могућности и моћ појединаца или мањих група у Србији. Висок степен неписмености, стално стање „решавања“ односно „дефинисања“ националних циљева, спољне политике на Балкану, стална претња сукоба и непријатељстава између Србије и Аустроугарске – све су то били чиниоци

---

<sup>32</sup> Овде пре свега имамо на уму видове популарне књижевности по узору на западноевропске књижевности која је, кроз различите жанрова забаве, веома често референцирала на различите аспекте савременог живота града или провинције, али увек у складу са растућим потребама и развијањем укуса грађанске публике која је са променом услова производње стекла „слободно време“.

који су значајно успоравали друштвени развој, враћали елите на питање националног идентитета и фолклорног наслеђа као залога аутентичности, успоравали раслојавање друштва и јасније дефинисање друштвених слојева.

Ипак, српско друштво је неминовно ишло путем модернизације (колико год она била дисхармонична или изнутра противуречна), и облици модерног живота као и модерне културе, уметности и књижевности били су све видљивији, не само у слојевима тзв. више културе (оне чији су реципијенти академске и културне елите), већ и у слојевима културе која је била стварана за друге друштвене групе, оне слабијег образовања или другачијих професионалних усмерења. У том пољу је стога интересантно и значајно испратити на који начин су се, и да ли су се, облици популарне културе какву су познавале веће европске земље попут Немачке или Велике Британије појављивали у домаћем простору, као и то да ли су и на који начин матрице усмене културе опстајале као део популарне продукције, у смислу да су биле широко прихваћене. Дакле, налазимо се пред питањем да ли у популарној књижевности, на примеру поезије часописа *Дело* можемо препознати оне сегменте чији се темељи и даље налазе у фолклорном, романтичарском и сентименталистичком литерарном корпусу и оне друге чији је настанак условљен измењеним друштвеним, економским околностима, па се све више осећа утицај модерних грађанских (не нужно модернистичких) струјања из других култура.

## О ОСНОВНИМ ПОЈМОВИМА

Када погледамо најразличитије сегменте живота у Србији на крају 19. и почетком 20. века (парламентарни, политички, друштвени, привредни, урбани, културни, уметнички и др), оно што за сваки од њих важи јесте да је, а нарочито у првим деценијама 20. века био под већим или мањим притиском процеса **модернизације** у најширем смислу речи. Кажемо у најширем јер **модернизација** заиста представља сложену мрежу различитих тенденција и напора у једном друштву да унапреди, усаврши или измени дотадашње обрасце јавног и приватног живота. Ти процеси никада нису једнозначни нити једносмерни, већ увек теку у знаку бројних амбивалентности: застоја и пробоја, у зависности од тога у каквој се средини одвија модернизација, које делове становништва захвата и колико радикалне промене подразумева. Стога, у односу на то за које се индикаторе модернизације одредимо, слика модернизацијске промене у Србији почетком 20. века може да делује другачије. Уколико пођемо од схватања Данијела Лернера, који акценат ставља на институционалне промене (описмењавање, јачање средстава медијског општења тј. развој штампе, раст економске и привредне партиципације), могли бисмо рећи да је у том домену Србија заиста чинила озбиљне историјске помаке у релативно кратком временском року (према Богдановић 1994: 35).

Међутим, узмемо ли у обзир индикаторе које помиње Ентони Гиденс, а то су капитализам, индустријализам, војна сила и присмотра (Богдановић 1994: 35), ствари делују нешто другачије будући да у том периоду Србија још увек није имала конкуритивно унутрашње тржиште ни рада ни производње, индустријализација је текла уз пуно опструкција, полууспеха и неуспеха; и једино је значај војне силе (нарочито након Мајског преврата) био све већи, мада често изван цивилне, парламентарне контроле – а буџетска издвајања за војску су нпр. у време ратова често захтевала задуживање Србије на страном тржишту у таквој мери да је то економски исцрпљивало друштвене ресурсе и успоравало развој. У том смислу,

друштвени и економски токови у Србији још увек су били у знаку традиционалних облика привреде и економског размишљања, али су онда на другој страни, када погледамо друштвену и хуманистичку мисао у Србији постојали довољно јасно артикулисани зачеци дискурса о индивидуализму, ослобођењу од терета „традиције“, односно на првом месту о отпору и противљењу, што ће можда највидљивије управо и бити у домену културне продукције.

Србија се, треба подсетити, налазила у окружењу земаља или утицаја који су, након индустријске револуције, све снажније и драматичније мењали социјални пејзаж у Великој Британији, Француској, Немачкој, а нешто мање Аустроугарској; ово наравно не значи да су утицаји били искључиво позитивни или негативни, реч је томе да је модернизација на ширем европском простору била историјска чињеница са којом се друштво у Србији, које је дуги низ година било под турском управом, све више суочавало – а то је производило различите „брзине“ модерновања у различитим сегментима живота. Премда увек повезане, различите области културе и друштвеног, привредног живота имале су и своје аутономне унутрашње законе промене који нису били увек директно условљени другим пољима: књижевност се тако нпр. могла у извесном смислу „брже“ модернизовати него привреда, или је пак позоришни живот показивао још виши степен отворености за нове тенденције у драмском и сценском стваралаштву, будући да је имало ширу, класно и образовно раслојенију публику. Стога ћемо се у погледу на модернизацијске процесе, њихову природу, квалитет и динамику ослањати и на Лотманово схватање развојних процеса у култури, односно на његове идеје о културним експлозијама и постепеним процесима: иако се по својој природи ови процеси разликују, они су у сталном односу међусобне условљености; та условљеност ипак није нужно узрочно-последичног карактера, већ подразумева испитивање у којој мери културни и друштвени процеси ограничавају, поспешују или осујећују једни друге (Лотман 2004: 25).

У том смислу, као што смо поменули, важан индикатор и чинилац у оцени модернизацијских процеса представља и „публика“, односно онај сегмент друштва који је не само носилац идеја промене и модерности, већ и сегмент друштва коме се



те идеје комуницирају и који се настоји заинтересовати за њих. У европским друштвима тај, квантитативно и најбројнији део популације јесте чинила све бројнија грађанска, средња класа, али и раднички слојеви; у Србији пак велики део становништва још увек је остајао везан за традиционалне вредности „српског села“ и „херојско демократског, радикалског схватања државе“, супротстављајући се идејама акумулације капитала и грађанским слободама и начелима модерне грађанске демократије с почетка века. Дакле, насупрот бројним елементима модернизације, у Србији је постојање и одржавање јаким патријархалних модела и традиционалне културе, уз одређену социјалну подлогу довело до тога да у првим деценијама 20. века модернизација живота буде можда највидљивија у сфери културе и уметности, а да на плану политичких и економских институција ствари остану изразито амбивалентне: „политичка идеолошка искључивост у скупштини, ниска продуктивност, неразвијене политичке институције, анахрони систем друштвених вредности“ (Цветковић 1994: 63).

Као и у случају појма модернизације, појам **модерно** такође представља један од најсложенијих појмова, које је скоро немогуће строго дефинисати или заокружити јединственим списком дистинктивних обележја, на основу којих би се онда дескриптивно-аналитички могле квалификовати одређене појаве у друштву и култури. Појава модерног и модерности везује се свакако за драстичне промене које су се одиграле у Европи (највише на Западу) а које су биле условљене индустријском револуцијом, убрзаном урбанизацијом, појавом све већег броја фабрика, развијањем нових елемената капиталистичких односа, јачањем и развијањем инфраструктуре (у чему је највише допринело ширење железничке мреже. У таквој атмосфери, појам *модерног* обухватао је идеје промене, турбулентног развоја, индивидуализма, одбацивања традиције и претходних облика живота, сталан позив и захтев за новим, другачијим па се стога велики градови Европе с правом сматрају центрима модерности и модернизма. С друге стране пак све је више интересовања за егзотичност другог, за извесну етноцентричност која је у западним земљама највише значила окретање ка колонијализованим културама чији је степен другости био изразито висок и могао је служити модернистичкој потреби да се одбаце сопствене

традиције. У том одбацивању, период модерне и модернизма обележили су и снажни дискурси анационализма и антитрадиционализма, што није био случај са јужнословенским, а посебно не са српском модерном јер су друштвенополитичке околности на Балкану биле другачије, а национално питање и даље стајало као један од приоритета (Пековић 2004: 80).

Национално питање било је ипак само једно од бројних питања које је друштво у Србији настојало да разреши борећи се са бројним дихотомијама индивидуално-колективно, национално-европско, модерно-традиционално, западно-оријентално или западно-источно. У тој сталној напетости, насупротив појму модерног стајао је и увек се појављивао подједнако широк и тежак за дефинисање појам **традиционалног**. Његовој сложености додатно је доприносила и чињеница да је још у 19. веку током владавине династије Обреновића започет веома интензиван процес деоријентализације или деосманизације Србије, што је подразумевало интензивно одбацивање наслеђених облика приватног живота, облачења и друштвених обичаја из периода турске управе, односно окретање западноевропским или средњеевропским узорима: Аустрији, Француској, Немачкој. С обзиром на то да су ти обичаји, захваљујући дугом историјском периоду превласти османске/турске културе на деловима Балкана, постали интегрални део доживљаја колективног идентитета српског становништва, њихова дезинтеграција доживљавана је као потенцијално ризичан чин дезинтеграције националног идентитета као таквог. Из тог разлога, и почетком 20. века **традиционално** је и даље за значајан број становника (публике, интелектуалаца и других друштвених група) имало позитивну конотацију, при чему се оно није нужно везивало само и искључиво за руралне средине, идеју села као извора аутентичне српске културе. Не, управо због промена које је доносио живот у градовима какав је био Београд, постојала је потреба да се елементи традиционалне културе и даље задрже у оквирима новог грађанског миљеа (што показују нпр. традиционални ћилими којима су грађанске породице украшавале свој простор). Покушаје задржавања или инкорпорирања традиционалног у нови израз можемо видети и на примерима музичког стваралаштва у Србији почетком 20. века, када је Петар Коњовић критикујући Исидора Бајића артикулисао два могућа модела

очувања националног: један, уметнички неуспешан и погрешан налазио је код Исидора Бајића који је радио музичке обраде песама Милорада Петровића Сељанчице, док је други представљао Стеван Мокрањац са својим класичним чистим композицијама и *Руковетима* (Матовић 2007: 69). Када овоме додамо начела колективизма, економског и социјалног егалитаризма за које су се у скупштини залагали Пашићеви радикали, још увек неизмењене законе о пољопривреди, наслеђивању и укрупњавању земљишних поседа, постаје јасније да је парадигма *традиционалног* била изразито јака, и да је у основи кореспондирала са очекивањима највећег броја сеоског становништва али исто тако била одржавана и у круговима политичких и културних елита Србије.

Када, с друге стране, говоримо о **популарном** и **популарној култури**, у питању је појам који је своје теоријско и критичко утемељење, као и легитимитет, односно афирмацију доживео највише на простору англосаксонске традиције, будући да је у њој након поделе на *highbrow* – *middlebrow* – *lowbrow* културу, а захваљујући развоју бројних облика жанровске књижевности који су све више привлачили пажњу академске јавности (а данас постали легитиман предмет научног истраживања), појам **популарно** изгубио априори вредносну негативну конотацију какву на нашем простору и даље носе појмови *тривијалне* или *забавне* књижевности и културе. Рећи да у академском регистру **популарно** нема ни позитивну ни негативну конотацију не значи одрећи политички и идеолошки капитал овог појма, већ отворити могућност да се његово настајање и садржај који обухвата сместе у друштвеноисторијске и економске процесе који су у највећој мери, од 19. века па до данас били повезани са капиталистичким типом привреде и економије, са појавом средње, грађанске класе али и са појавом многих других друштвених слојева, група и субкултура у 20. веку. С тим у вези, имајући у виду да су се облици популарне културе и књижевности производили за знатно ширу публику, а са намером да се одговори на претпостављени хоризонт њеног очекивања, популарна култура и књижевност одувек су биле истовремено и одраз друштвених моћи али и попреште друштвених борби (Фиске 2001: 28–29). У таквом контексту, питање појаве или макар први назнака и зачетака популарне културе код нас, на почетку 20. века, заправо

представља „лакмус папир“ на основу ког се може идентификовати у којој мери је констелација других сегмената живота (политичког, економског, тржишног, итд) уопште омогућавала или дозвољавала да се облици популарне културе појаве и самостално, изван контроле културних и књижевних елита, развијају, захваљујући пре свега публици и њеној потреби да се на првом месту забави, а не да се просвети, како су многи часописи и многи интелектуалци у Србији непрестано истицали.

За разлику од англосаксонске традиције, у немачкој културној сфери постоји нешто другачија подела културе, пре свега у односу на то ко су њени реципијенти и на који начин се ствара, односно дистрибуира. Појам *тривијална књижевност* обухватао је веома широк распон текстова и жанрова (не само прозне врсте, већ и лирику: жанрове као што су шлагери, сонгови, песме штампане или писане у склопу личних споменара и албума), а високи друштвени слојеви (аристократија на првом месту) су, слично као и у Енглеској, према овим облицима продукције показивали негативан однос, став презира и одвратности. У Немачкој је аристократија имала специфичан однос према средњем слоју, буржоазији у оквиру које се издвајао један од подтипова: то је био малограђанин (*Kleinbürger*), који је и често био предмет поруге немачких писаца. Међутим, оно што је ове државе и културе разликовало у односу на Србију јесте очигледна разлика у политичкој, друштвеној, економској и образовној моћи па су у тим културама облици популарне забаве настављали веома динамично и активно да живе, да се даље развијају и да данас, нпр. у Великој Британији налазимо често примере у којима долази до трансгресије између жанровске књижевности и онога што овде називамо „озбиљном“ или „високом“ књижевношћу а што на енглеском има адекватнији, вредносно неутралан термин *general fiction*.

Када је у питању научни дискурс на простору данашње Србије или некадашње СФР Југославије, и ту налазимо доста сличности са немачком културом, пошто је однос према „нижим“ облицима културе, пријемчивима за најшире кругове публике, и код нас, а посебно у академској сфери био јасно негативан. У академским круговима још увек преовладавају речи попут „тривијално“ или „масовно“ или „ниско“ да би се описали књижевни или културни производи који не припадају

сфери тзв. озбиљне књижевности, док се појам популарна култура и књижевност јавља интензивније у последњих деценију или две. Захваљујући појму „тривијална књижевност“ културне и академске елите током читавог 20. века могле су да негују идеју о томе да су реципијенти ових књижевних облика увек припадници слабије образовних друштвених слојева, недовољно еманциповани у погледу високих уметничких критеријума и вредности.

Као што смо у првом поглављу поменули, поједини облици популарне културе и забаве свакако се јављају у Београду и Србији не само почетком 20. века већ и раније, али је за пунији развој овог облика продукције била неопходна промена друштвене матрице, јаснији прелаз из аграрно-патријархалног ка грађанско-демократском друштву, што није свакако могло да се деси тако брзо, с обзиром на бројне тешкоће са којима се Србија тада суочавала. Међутим, ипак и поред ниске стопе писмености, слабе куповне моћи становништва и још увек недовољно снажног друштвеног концепта „слободног времена“ (*leisure time*), појава разнородних позоришних формата, али и часописа који су настојали да публици превасходно понуде забавну литературу<sup>33</sup>, говори о томе да су у Србији постојали и они аспекти модернизације живота (његове транзиције ка грађанском и капиталистичком друштву) који су могли да књижевно поље и сцену у Србији учине разноврснијом и да је на изванредан начин децентрализују, стварајући противтежу гласилима која су попут *Гласника* своју позицију доживљавала у светлу националне и културне мисије.

Међутим, када говоримо о популарном (које је на англосаксонском и другим европским подручјима увек подразумевало изразито бројну публику) треба напоменути да је у случају књижевне сцене у Србији популарно често ишло заједно са, а некад се и преплитало или поклапало са традиционалним. Најбољи пример за то представља лик и дело Милорада Петровића Сељанчице који је почетком 20. века био изразито популаран песник (чији су прилози објављивани у скоро свим већим

---

<sup>33</sup> Тираж *Малих новина* Пере Тодоровића ишао је и до 12.000 примерака што је за тадашње услове била изузетно велика бројка. Пера Тодоровић са *Малим новинама*, као и *Полицијски гласник* представљају неке од ређих примера самосталних издавачких подухвата и покушаја да се опстане на тржишту захваљујући новцу од продаје часописа, што је онда подразумевало да се у таквим гласилима књижевни прилози обликују више према актуелним очекивањима и укусима шире публике.

гласилима у Србији и ван ње, нпр. у *Босанској вили* и *Бранковом колу*), али и аутор неколико читанки за основну школу, што му је давало додатну симболичку и друштвену тежину. О популарности Милорада Петровића Сељанчице сведочи и полемика коју је водио са Миланом Ђурчином а која ће имати своје одјеке и у каснијим текстовима објављеним у *Делу* (о самој полемици више у поглављу 9). С друге стране, популарност оваквог типа аутора и његовог песништва наводи нас да сам појам популарног у контексту лирске поезије на почетку 20. века редефинишемо, с обзиром на то да је поезија тог типа заправо још увек рачунала на публику заинтересовану за очување традиционалних вредности домаће културе, несклону драматичнијим променама које би водиле дезинтеграцији облика живота какав им је био познат и близак током 19. века.

На крају, када је реч о популарном и популарној књижевности, осврнули бисмо се кратко и на интересантан текст Васа Стајића „О популарној књижевности“, објављен у *Летопису Матице српске* (Стајић 1975: 399–416). Иако у основи Стајићев текст под појмом књижевности обухвата не само фикционална већ и научна, тј научно-популарна дела, његово размишљање о актуелним проблемима друштва у Србији веома прецизно издваја неколико кључних тачака: с једне стране ту је, опет, питање броја и статуса писмених у друштву а са друге питање какви су садржаји потребни различитим друштвеним слојевима. Наиме, Васа Стајић инсистира на томе да се у оквиру речи *народ* ипак направе одговарајуће дистинкције па да се уочи како је једна наизглед кохерентна група заправо састављена од различитих класа (трговци, занатлије, државни службеници, итд), али исто тако задржава реч *народ* сваки пут када говори о колективним потребама и неопходном просвећивању становништва. Дакле, као и многи други аутори, и Васа Стајић враћа се питању просвећивања и читав концепт популарне књижевности подређује захтеву да се посредством одговарајућег избора наслова и дела, публика информише, просвети а онда и забави, што није императив популарне књижевности у страним срединама. За Васу Стајића, дакле, „популарна књижевност има да ствара правилан поглед на свет, да нам шири умни видокруг, да не бисмо из ускога круга стручних знања једнострано мислили као педанти код Молијера“ (409) а то је став који је заправо веома близак идејама и

поетици уређивања *књига за народ* које су такође биле веома значајне на књижевној и културној сцени Србије – о њима се нпр. у оквиру *Бележака у Делу* редовно извештава, и скоро увек износи позитивна оцена; чак и када избор наслова у тим књигама није потпуно задовољавајући, аутори бележака похваљују културни напор и значај тих наслова.

Имајући у виду дефиницију из *Речника књижевних термина* по којој **књига за народ** представља „популарну, јефтину књигу, намењену одређеном слоју друштва, која својим садржајем задовољава укус најшире читалачке публике“ могли бисмо претпоставити да се у овом издавачко-књижевном жанру могу препознати елементи популарне књижевности или, према речима Миодрага Матицког, „елементи доњих слојева културе“; ипак, с обзиром на то да је „садржај књига за народ углавном био просветитељски или патриотски“, њен статус као облика популарне културе у модерном смислу постаје у најмању руку упитан. У својим првим облицима, књига за народ јесте била вид политичке и културне борбе, покушај „малих“ нација да превладају осећај инфериорности у односу на „велике“ културе и то на првом месту посредством масовног прикупљања и објављивања прилога фолклорног типа (који су често били јасно ауторски производи или су представљали темељне ауторске прераде народног стваралаштва). Као облик, књига за народ није карактеристика јужнословенског или српског простора пошто је постојала и у многим другим европским земљама (деталније види Дрндарски 1998: 15–19) али оно што је чини занимљивом за потребе овог рада јесте чињеница да је од првих наслова све до почетка 20. века имала увек јасно еманципаторску националну функцију, али је њу увек пратила и потреба да се књиге за народ прилагођавају укусу публике којој су намењене, и поред тога што је просвећивање било на првом месту. На тај начин, неке од едиција *књига за народ* подсећале су на романе у наставцима и „петпарачку књижевност“ какву налазимо на енглеском говорном подручју (Пековић 1998: 42), а будући да се публика ових књига временом ипак раслојавала (класно, родно, професионално), *књиге за народ* постепено су се одвајале од народног стваралаштва као некадашње традиционално популарне културе.

Поред појмова **модернизације, модерног, традиционалног, популарног и књиге за народ**, кратко бисмо се осврнули и на општије схватање и дефинисање појма **жанра** будући да ће проучавање лирских песама у другој серији *Дела* подразумевати и укључивање специфичних жанровских конвенција у погледу продукције и рецепције лирске песме, ван и унутар периодичког контекста. **Жанр**, према речима Џона Фроуа (John Frow), подразумева низ структуралних аспеката о којима треба водити рачуна: поред тога што сваки жанр одликује сет формалних карактеристика, као и репертоар препознатљивих и понекад конвенционалних тема, мотива или општих места, за жанр је такође веома важна позиција адресата и адресанта; у зависности од тога о каквом жанру је реч, позиција онога који говори конотира и различите степене и квалитет ауторитета, односно моралне снаге (најбољи пример нам може пружити контраст између родољубиве и љубавне поезије) (Frow 2005: 9). Такође, сваки жанр подразумева/имплицира један шири спектар знања или предзнања која се очекују од читаоца, а због одговарајуће реторичке и прагматичке функције, сваки жанр има и вредности текста који „жели“ да делује на читаоца: лирска поезија увек жели нешто да учини, чак и онда када претендује на ексклузивно херметичну позицију: она тада саму себе истиче а са собом и читав сет вредности грађанских и уметничких кругова.

На крају, можда и најважнија одлика сваког жанра је и то што он почива и на физичким/материјалним основама текста: примера ради, авангардни манифести своју жанровску засебност дугују и чињеници да су објављивани не само у часописима већ и у виду различитих прогласа, па су тако и штампани. У погледу лирске поезије и *Дела* није стога неважно на ком месту и на који начин се дистрибуирају појединачне песме, да ли су оне на насловним странама, да ли се штампају групно чинећи посебну целину (али не и рубрику) или се распоређују тј. „умећу“ између различитих прозних, књижевних и некњижевних прилога. Оваква разноликост у погледу дистрибуције песничких текстова у *Делу* делимично сугерише да је идеја о поезији или о читању поезије на првом месту подразумевала својеврстан предах између озбиљнијих текстова. Али, уколико су песме штампане као целина или се неке од њих појављују на првој страници, тада се њихова жанровска функција мења због



деловања тзв. периодичких кодова: у тим случајевима, песма објављена на првој страници, уколико је нпр. изразито родољубивог карактера постаје више од лирске родољубиве песме и постаје друштвени или културнополитички коментар; или, када су објављене као једна засебна целина у оквиру појединачног броја, активирају се читалачка очекивања слична онима која постоје када читамо збирку или циклус лирских песама.

Иако још од најранијих облика **лирске поезије** можемо побројати дистинктивна обележја која је одређују и до данас као засебан жанр, са другом половином 19. и почетком 20. века, лирска поезија у европском и америчком контексту добија још неке особености које је у том тренутку битно одвајају у односу на претходну традицију. Поезија модернизма и модерне све се више окреће начелима самореферентности језичког израза, херметичности употребљених стилских поступака, изменама ритма, мелодије и принципа римовања, слободном стиху – и све то у контексту јачања идеје о њеној естетској и уметничкој аутономији (види: Фридрих 1989). Оваква аутономија подразумевала је не само одговарајући отклон према критичарским школама које се од књижевности тражиле више од самодовољног естетског задовољства, већ и један нови начин читања, односно доживљавања лирског текста који се све више повлачи у оквире камерног простора, индивидуализованог читања. Међутим, и поред тога, погледамо ли стање у српској књижевности на прелазу из 19. у 20. век видимо да поезија наставља да активно живи у контекстима који искључују приватност и ту специфичну модернистичку „затвореност у кулу од слоноваче“: она се, посебно када тематизује питања од значаја за друштвену заједницу, чује и изговара како у грађанским салонима тако и у кафанама.

На крају, пошто се у великој мери и даље објављује по часописима, за њено разумевање у периодичком контексту требало би се накратко осврнути и на **студије периодике**: интердисциплинарни приступ проучавању часописа и штампе, који подразумева да, чак иако не можемо да говоримо о строго дефинисаним поетичким начелима уређивачке политике (што је тачно за часописе 19. века, или *Дело*), постоје извесни кодови, односно специфични аспекти перцепције часописног текста који

могу да утичу на значење појединачних прилога, и на њихову ширу, културну или друштвену релевантност.

Дакле, када говоримо о **студијама периодике**<sup>34</sup>, у овом раду нећемо настојати да реконструишемо уређивачке поетике или законитости по којима су текстови објављивани или склапани у оквиру појединачних бројева, али ћемо, у зависности од структуре и конфигурације појединачних бројева и других околности, настојати да контекстуализовано читамо лирске песме, као елементе једне више, надређене текстовне целине која је, у случају друге серије *Дела*, скоро четрнаест година активно деловала, утицала и обликовала јавни и књижевни простор у Србији с једне стране, а са друге, ступала непрестано у дијалог са другим часописима који су излазили на територијама изван граница тадашње Србије. У том смислу, студије периодике увек су, слично бахтиновској идеји хетероглосије, усмерене ка регистровању, мапирању и декодирању „гласова“ који су долазили из различитих часописа, али због ограничења обима ове студије, нећемо бити у могућности да се детаљније бавимо питањем рецепције песника (у другим периодицима) који су у *Делу* заузимали значајније место. С друге стране, ипак, у наредном поглављу осврнућемо се свакако на неколико магистралних часописа епохе, и неколико појединачних периодика краћег века како бисмо показали на којим идејним, заједничким упоришним тачкама јесте почивала српска књижевна и књижевно-научна периодика.

Такође, имајући у виду да студије периодике увек настоје да разумевање појединачних текстова постижу на сталној релацији текст–контекст, где контекст може непрестано да се шири или сужава (контекст појединачног броја, контекст целе године, контекст свих прилога појединачног аутора и др), биће веома важно да се разумевање појединачних песама, када за то постоји јасна потреба, смешта у периодички контекст и из њега чита. Такав контекст онда подразумева и потребу да се за другу серију *Дела* (а то ће бити предмет четвртог поглавља) утврде одређене константе у погледу политичко идеолошког профила часописа који је јасно био гласило једне политичке опције на почетку 20. века – Радикалне странке Николе

---

<sup>34</sup> Више о студијама периодике у тематском броју часописа *Victorian Periodicals Review*, Vol. 22, No. 3 (Fall 1989)

Пашића. Поред тога, за доношење закључака о лирском песништву у другој серији *Дела* важно је узети у обзир и друге горепоменуте периодичке кодове: учесталост излажења, обим појединачних бројева, место излажења, тип публике којој се часопис обраћа, хетерогеност/хомогеност објављених прилога. На пример, *Дело* је заправо, као и многи часописи тог периода, а и часописи 19. века још увек један „конгломерат“ текстова у коме није увек и нужно направљена граница између белетристике, књижевних студија, књижевних приказа и сл, али је такође реч о часопису који је неретко објављивао прозне књижевне прилоге у наставцима, што је доприносило с једне стране чвршћем повезивању међу бројевима, а с друге стране утицало на структуру самих прозних наставака. Поред прозних текстова, било је и других некњижевних студија у *Делу* које су излазиле у две или три наставка што је такође доприносило и успостављању чвршћих веза са публиком, односно редовнијој куповини бројева.

Тakoђе, у погледу односа текста и његових различитих контекста, студије периодике представљају и значајан коректив јер почивају на идеји да односи међу дискурсима једног доба, у једном синхронијском пресеку, скоро никада нису у узрочно-последичној вези, али да се с друге стране фреквентност одређених тема и начина на које се те теме обрађују или медијски представљају јавности у Србији и ван ње може у извесној мери искористити за артикулисање претпоставки о оним чиниоцима који су пресудно утицали на конфигурацију књижевне и културне сцене, односно њених традиционалних, популарних и модерних аспеката.

Као што смо горе већ поменули, објављивање песама на насловним странама може бити од посебног значаја, нарочито уколико није реч о редовној пракси (а за *Дело* то није била редовна пракса). На тај начин песме објављене на самом почетку појединих бројева добијају на посебној вредности при чему је та вредност могла проистицати из датог тренутка, имена аутора или саме теме. Уколико се на насловној страни појави родољубива песма, у тренутку када у широј јавности Србије влада атмосфера незадовољства или кризе поводом анексије БиХ од стране Аустроугарске, тада није довољно рећи да само песма одговара на историјски тренутак. Напротив, постоји садејство појединачног прилога и свега онога што часопис као форма и

одређени медијски ауторитет носи: дакле, могли бисмо рећи да песма тематизује одређене родољубиве идеје али оне захваљујући периодичком контексту добијају повишен интензитет и вредност с једне стране, док с друге стране, таква појединачна песма одређује и профил часописа, односно начин на који ће он у том тренутку бити перципиран у јавности (без обзира на то шта су могли бити разлози и мотиви самог уредништва да песму објави).<sup>35</sup>

С друге стране, у погледу значаја који се појединим ауторима и њиховим песмама даје у неком часопису, важно је имати и увид у рецепцију тих аутора или њима сродних поетика: поред летимичног увида у друге периодичке публикације с почетка 20. века, у којима су аутори *Дела* такође објављивали, посебно је важно погледати на који начин се аутори *Дела* критички приказују у самом часопису тј. да ли су аутори који су заступљени већим бројем песама (као што су Момчило Милошевић и Милорад Петровић Сељанчица) позитивно или редовно приказивани у оквиру рубрика као што је *Критика и библиографија* или *Белешке*. Или, постоје ли аутори који су значајно заступљени у неким другим гласилима (нпр. *Српском књижевном гласнику*) али се не појављују ниједном песмом у *Делу*, као што је случај са Јованом Дучићем и Миланом Ракићем, мада ће, интересантно, Дучићев „програмски“ поетички текст „Спомен Војиславу“ бити објављен управо у *Делу* 1902. године.

Од начина, степена и типа рецепције коју један часопис добија, а преко њега и његови појединачних сарадници и прилози, зависи и то какав ће друштвени, културни и књижевни легитимитет, односно ауторитет да успостави. А да би се

---

<sup>35</sup> Овде се треба оградити, односно у методолошком смислу објаснити да је истраживање друге серије *Дела* за потребе овог рада трпело извесне „мане“ које су последица материјалног и физичког изгледа бројева које смо имали пред собом као примарну грађу. Наиме, пошто нисмо били у могућности да до друге серије *Дела* дођемо у оном облику у ком је оно једном месечно излазило, мора се нагласити да су одређени закључци о уредничком разумевању улоге и значаја књижевности проистекли из онога што смо могли видети на основу укоричених књига, тј свезака *Дела*. Оно је повезивано у књиге које су у себи садржале по три броја, што је понекад додатно појачавало утисак о обимнијим компендијумима текстова, а на појединим местима отежавало нам да уочимо на који начин су се повезивале нпр последњи и први број између две књиге *Дела*, који су природни ишли један за другим, месец за месец. Но ипак, не треба заборавити да су оваква повезивања вршена за време самог излажења часописа јер је постојало интересовање публике која је желела да бројеве *Дела* чува у чвршћем и квалитетнијем повезу.

питање деловања или значења неког часописа у јавном простору Србије могло разматрати, корисно је да јавну сферу посматрамо преко бурдијеовског појма **поља** (Бурдије 2003) које подразумева мрежу објективних друштвених односа, али се при том избегавају механицистичка или крута схватања марксистичке филозофије о значају друштвене и класне средине; однос поља и агенаса унутар поља (а агенси могу бити и појединци и часописи) увек је двосмеран и комплексан зато што агенси унутар поља увек заузимају одређене позиције и истовремено претендују или да их задрже или да заузму неке нове позиције (Бурдије 2003: 309).

У светлу књижевне периодике, то је значајно јер се онда књижевно-научни часописи попут *Дела* појављују као медији/канални борбе унутар једног шире оцртаног културног и књижевног поља, будући да аутори прилога у часописима (иако имају јасно ауторски статус, већи или мањи у зависности од тежине симболичког капитала ауре њиховог имена и реалног утицаја на почетку 20. века) постају део надређене целине, тако да и њих и часопис схватамо као агенсе па зато нпр. полемике између појединих аутора, вођене на страницама штампе и листова никада нису полемике појединаца: оне увек откривају нешто о широј динамици књижевног поља али и о улози појединачних периодика.

Пошто је свако поље поље борбе, веома је важно направити разлику између материјалног и симболичког капитала који се улаже у ту борбу, и мада је симболички можда значајнији за културно/књижевно поље, ни материјални није тако безначајан (финансијски статус часописа, његова економска моћ тј економска подршка коју добија од власти или других институција и појединаца у друштвеном пољу). Од симболичког капитала можемо поменути: а) акумулирани престиж, б) статус славне и јавно популарне/препознатљиве личности<sup>36</sup> в) корпус културних/књижевних знања и компетенција г) висок положај и статус унутар академије (Bourdieu 1993: 41).

---

<sup>36</sup> Јован Скерлић је, могли бисмо рећи, имао статус славне личности у круговима српских елита, тако да би други аутори и периодици подизали сопствену видљивост онда када би се супротстављали Скерлићу, писали против њега, против његовог схватања историје српске књижевности; поред Скерлића, када је у питању *Дело* статус славног аутора могао би се везати и за Милорада Петровића Сељанчицу, и то на првом месту као фигуре која надилази уско песничке оквире: он је својим

У том смислу, за *Дело* је веома значајно то што његова хетерогена уређивачка политика омогућава да о њему говоримо као о једном мултидимензионалном агенсу друштвеног поља Србије с почетка 20. века пошто је утицај *Дела* зависио од различитих рубрика: захваљујући високом квалитету научних прилога, *Дело* је било изразито уважавано у друштвенополитичким круговима, али је с друге стране, у погледу књижевних прилога, најчешће било у сенци *Српског књижевног гласника*, ако говоримо о броју квалитетних прилога; треба напоменути (а о томе бити више речи у наредним поглављима) да је *Дело* било веома хетерогено и отворено за књижевност различитих поетичких провенијенција.

Пошто се у проучавању периодике води рачуна о „околним“ условима производње и рецепције књижевних (и других текстова), Бурдијево поимање поља представља адекватан оквир јер се и ту у обзир узимају бројни објективни и субјективни чиниоци на основу којих се унутар књижевних поља уопште дефинишу и неки од кључних појмова као што су књижевност, поезија, песник, аутор, књижевник. Захваљујући категорији **поља**, приликом анализе књижевних текстова, увек се можемо и некада морамо враћати питањима друштвених околности у којима је часопис настајао, а на основу њих даље да разматрамо да ли су се и како дистрибуирале и мењале позиције које агенси могу да заузимају унутар друштвених, културних и књижевних поља. На примеру *Дела* видећемо да заузимање нових позиција често имплицира опозиције као што су етаблирани уметник / уметник у успону, традиционални / авангардни уметник, роман / поезија, сликарство / фотографија.

---

деловањем и типом песама спадао у групу слабијих аутора али су зато теме и вредности у његовој поезији одговарале духу времена и традиционализма

## СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И КЊИЖЕВНА ПЕРИОДИКА НА ПОЧЕТКУ 20.

### ВЕКА

Када говоримо о улози српске (књижевне) периодике на почетку века, она је на првом месту, без обзира на то да ли су у питању књижевни, књижевно-научни, еснафски и специјализовани часописи, просветитељска или просвећивачка. На то указује све већи број периодичких публикација, њихова тематска и типолошка разноврсност, публика којој се обраћају, поднаслови који често садрже изразе попут *наука* и *поука*<sup>37</sup>, и на крају уводни, уреднички текстови у којима се скицирају основни циљеви часописа; а ти циљеви често садрже напомене у вези са нужношћу национално културног рада на образовању српског становништва, на побољшању њиховог укуса, писмености, и на еманципацију у погледу друштвенополитичких вредности и интереса једне модерне државе. На разуђеном простору који су заузимали општи или регионални књижевни и књижевнонаучни часописи, али и локалне, женске и друге специјализоване публикације, друга серија *Дела* такође долази као часопис који има намеру да настави традицију прве серије, али наравно, са одређеним изменама, насталим услед појављивања других периодика, попут *Српског књижевног гласника*, који су већ 1901. заузели значајан простор у друштвеном и културном пољу.

Процват периодике започет је још у другој половини 19. века, тако да појава нових гласила у прве две деценије 20. века представља логичан наставак тог тренда, и обележена је постепеним повећањем интересовања код публике управо за часопис

---

<sup>37</sup> Али, чак и код часописа (а њих није било мало) који су у поднаслову носили „за поуку и забаву“, појам забаве увек је подразумевао и поуку, а поука је била намењена просвећивању. У том периоду, према речима Слободанке Пековић, када је „земља у школованим интелектуалцима видела остварење националних идеала“, „свим ствараоцима је био заједнички респектабилни однос према часописима и сви су свој удео у књижевности остваривали пре свега преко часописа, било као сарадници, уредници или они који су писали и прилагали оно што је у том тренутку недостајало“ (Пековић 2012: 194)

као формат који, чинило се тада, преузима примат у односу на књигу<sup>38</sup>. Та промена важна је управо са становишта просветитељске улоге периодике јер је *часопис* управо био „један од основних медија и микроинституција модерног грађанског друштва“ (Андоновска 2012: 212) а јачање грађанске јавности (у хабермасовском смислу) долази у тренутку када се у европским друштвима све више ограничава власт двора, када се прелази на нове облике тржишне привреде и економије, и долази до све јачег ширења грађанске публике средњег слоја. Та публика, често у виду пренумераната, редовних читалаца периодике, обезбедиће својеврсну независност ауторима (филозофима, књижевницима, и др) (Андоновска 2012: 213). Међутим, оно што ће бити ипак специфично за српску периодику 20. веку јесу не само спољнополитичке и националне аспирације, које су елите успешно промовисале и међу најширом публиком, већ и „танак слој“ грађанске класе, као и чињеница да су многи сарадници и аутори у периодици били истовремено припадници владајућих политичких кругова, чију је власт и мешање у сфери грађанских слобода требало ограничавати.

Стога, с обзиром на већ помињане доминанте политичког дискурса у Србији почетком 20. века, можда је најбоље да, када говоримо о просветитељској или просвећивачкој мисији српске периодике, појам просвећености схватимо у најширем смислу: као стратегију или приступ књижевном и културном раду, који имају за циљ политичку, друштвену, културну и естетску еманципацију разнородних социјалних слојева који захваљујући пажљивом уредничком бирању часописних прилога постају временом активни учесници друштвеног живота. Овакав модел у извесној мери кореспондира и са Кантовим описом политичке улоге сваког грађанина који, уколико је осигуран минимум слободе говора, треба да „јавном употребом ума“ суделује у стварању заједнице слободоумних људи. У тој јавној сфери, критички оријентисани

---

<sup>38</sup> Јован Скерлић у тексту „Србија, њена култура и њена књижевност“ наводи: „У мају 1911. штампано је 217 листова и часописа српских, од којих је у самој Србији било 135. У самом Београду штампано је 89 листова и часописа, од којих 15 дневних политичких, 15 књижевних, научних и политичких часописа, 44, стручна листа. 1902. године српске поште растуриле су 3,900.000 комада новина, књига и списа; 1910. поште су пренеле 33,787.757 комада, не рачунајући 9,000.000 примерака разних листова, колико се годишње троши у Београду“ (1977: 503).



појединци представљају оне покретаче који „постепено делују повратно на свест народа (при чему овај мало помало постаје способан да *слободно* мисли)“ (Кант 1972: 48).

Формирање заједнице слободоумних људи, које је оствариво у контексту нових околности и нових одлика јавне сфере (види: Habermas, 1993), нужно је повезано са појавом и успоном штампе, а посебно са наглим развојем периодичких публикација (часописа, новина, магазина, алманаха и годишњака). Својом отвореном/затвореном структуром, организацијом рубрика и прилога, присуством или одсуством ликовних прилога и периодичношћу излагања, периодика као издавачки жанр представља „симболичко друштвено поље“ (види Бурдије 2003) на ком делују различити механизми просвећивања, односно „место укрштања и сукобљавања различитих, и политичких и културних, а не само поетичких дискурса“ (Матовић, 2007: 11).

Међутим, управо због упадљивог пораста штампаних периодичких публикација, и немогућности да се тај простор чвршће регулише, јавља се код многих књижевних критичара и стваралаца одређена забринутост – страх да ће часопис, као ефемерна али серијски штампана форма потиснути књигу, а са њоме и квалитет књижевне, односно писане речи. У то време, напредак у технологији штампе (који је оборио цену трошкова издавања периодике) постепено доводи до процвата „жуте штампе“, снажних политичких превирања и окршаја који су вођени управо путем гласила различитих политичких опција, али и покретања самосталних и самоодрживих популарних гласила (као што је био *Полицијски гласник*) која су рачунала на већу стопу читаности међу широм публиком (а самим тим и на директну зараду). У том контексту, периодика се почиње перципирати као озбиљно утицајан сегмент културног и књижевног живота, средство којим се може обликовати јавно мњење, укусу публике, степен њене образованости и знања – једном речју, просвећивати је на најширој могућој равни, а принципе забаве и примарног читалачког задовољства стављати у задњи план пошто су ти принципи пре свега били неговани у оквиру оне литературе коју је књижевна и критичка елита гледала са

презиром. А публика је била веома варљив и несталан субјекат – она, према речима Богдана Поповића,

„прима све што јој се даје: дела без уметничке вредности, наопаке теорије, штиво шкодљиво, штиво бесмислено, производе најниже врсте. Могло би се шта више рећи да код публике остављене самој себи, нека књижевна врста има тим више успеха што је нижа“ (Поповић 1977: 129)

Ову сложену, двосмерну оријентацију часописа – одражавати али и активно регулисати књижевни и културни живот – одлично је препознао, описао и настојао да „искористи“ Богдан Поповић, у свом, данас већ класичном, узорном тексту „Књижевни листови“. За разлику од других аутора тог доба, Богдан Поповић није био забринут за судбину књиге. Насупрот његовом одмереном и избалансираном ставу, истина десет година касније у односу на Поповићев текст, Исидора Секулић, под утиском о „хиперпродукцији“ периодике, говори о „смрти књиге“, видећи превласт часописа као својеврсну културну катаклизму а власнике и уреднике новина као културне негативце којима је на првом месту идеја о новчаној добити. Иако је ситуација била далеко од катастрофе, забринутост Исидоре Секулић „делује оправдано ако се узме у обзир да је заједничка одлика највећег броја читалаца био слаб, или никакав, образовни ниво. Њима је био близак и потребан популарни вид културе и науке, уметност у малим дозама, оно што могу да савладају без много муке и у кратком времену“ (Пековић 2010: 10).

Као што можемо видети, читалачка публика у Србији била је малобројна, а и тај мали број читалаца имао је неједнак степен образовања, веома разнородне друштвене и културне навике, будући да је међу том публиком било највише представника друштвених слојева који су тада тек чинили грађанску класу у повоју, а који су, генерацију или две уназад, заправо потицали из сеоских, аграрних средина. У том смислу, уколико их упоредимо са читалачком публиком / грађанском класом у развијенијим европским друштвима тог времена, и најшира публика у Србији још увек није била спремна нити је имала развијену потребу за литературом која ће бити

пре свега забавног, грађанског типа; код грађанске публике у Србији још увек је постојао значајан корпус идентитетског памћења, па чак и кризе идентитета, с обзиром на динамичан процес одвајања од ранијих патријархалних основа аграрног типа друштва. Стога се чини логичним намера и жеља елитних кругова да рад на часописима ставе у функцију што ширег просвећивања – да, ако и постоји елемент забавног, узбудљивог или сензационалистичког у популарним текстовима (нарочито „жуте штампе“), у њему увек буде и елемент просвећивања. Та намера се одлично види и на примеру женске и еснафске периодике (о којој ће мало касније бити речи поводом *Полицијског гласника*). За женску периодику, али и друге часописе намењене најширој публици, концепт је био јасан:

„просвећивање (најшире схваћено), рад на јачању народне свести<sup>39</sup> и културна политика која се ослањала на традиционално познате теме и форме и постепено увођење нових форми и идеја у књижевност.“ (Пековић 2010: 11)

Међутим и на другој страни културног спектра или поља, где су часописи попут *Српског књижевног гласника*, *Дела*, *Босанске виле*, *Бранковог кола*, *Летописа Матице српске* и др, императив просвећивања био је подједнако снажан. Као што смо поменули, у прилогу „Књижевни часописи“, Богдан Поповић не сумња у то да ће и поред наглог пораста броја часописа, књига као форма преживети, као што су и у прошлости многи други облици културне продукције преживели или нашли своје специфичне нише. Он је свестан опште забринутости за судбину књиге, која је владала у елитним књижевним круговима и европских друштава, где је процват периодике био још драматичнији, изменивши из темеља (још у 19. веку) медијски простор: у културама каква је енглеска, нпр, због бројних различитих чинилаца, постојало је и све време се јасно развијало (и јачало) медијско и издавачко тржиште,

---

<sup>39</sup> Дакле, народне свести, везане за фолклорно етничку основу идентитета, аграрни тип привреде и патријархалне вредности оличене у институцијама које су се очувале током дугог периода турске власти.

које је све више и више пословало према начелима профита, читаности периодика и њихове популарности.

Међутим, због свега наведеног, Богдан Поповић управо у часописима види озбиљан просветитељски потенцијал, потенцијал друштвене, политичке и културне промене. Иако их неретко, имплицитно посматра са извесним презиром и подозрењем, Богдан Поповић препознаје на који начин часопис, својом унутрашњом разноврсношћу прилога, може да попут извесне хрестоматије пробраних текстова одговори на очекивања и укус публике, тако да свако може да пронађе оно што му највише одговара, а да оно што га не занима просто занемари. За Богдана Поповића, часописи и новине су као „мале лађице које хватају воду врло плитко, и могу у малим деловима да искрцају товар на сваку тачку обале, и улазе у сваки и најмањи залив“ (1977: 124). Из овога се јасно види да је код Богдана Поповића још увек у првом плану тип часописа карактеристичан за 19. век: у питању је серијска публикација која се може читати на различите начине јер нуди разноврсне прилоге, и не мора се читати као књига, од прве до последње странице.

И мада се види да је у тематско-мотивском и жанровском погледу отворен за начело хетерогености у часописима, јер она омогућава највиши степен просветитељског учинка код публике, Богдан Поповић је на терену естетичких и критичких начела имао јасну намеру да уређивање буде подвргнуто строгом систему уредничког рецензирања и извесне принуде над текстом (види: Пековић 2010), какву можда не налазимо у другим, специјализованим, еснафским и женским часописима. У таквом систему, чији је циљ просвећивање публике („која не може бити регулатор књижевности“, Поповић 1977: 129), Поповић посебну пажњу посвећује књижевној критици, која даје „савете“ писцима и публици и објављивању примарних књижевних дела која треба да примере ваљаних књижевних образаца. На тај начин, према Богдану Поповићу, часопис може успешно да својим прилозима образује и еманципује своју публику, али и саме писце на почетку 20. века.

Предлог који даје у погледу одабира књижевних текстова, заиста је, како и сам Поповић каже, на известан начин „јеретичан“: он наиме предлаже да се у часописима штампају изводи, одломци и фрагменти књижевних дела, и то они који представљају

најбољи део већих целина (објављених у виду књиге: романа, збирке прича, и сл). Иако на тај начин нарушава начело органске целовитости текста, Богдан Поповић заправо нуди један кохерентнији, хомогенији модел часописа, какав нећемо, нпр. имати у другој серији *Дела* где је уређивачка политика била знатно „лабавија“, посебно када су у питању књижевни текстови. Могло би се учинити да оваквим предлогом Богдан Поповић заправо прави један корак напред, ка моделу модернистичких часописа и часописа авангарде, који су тежили ка уметничком и естетичком тоталитету, престајући да буду хрестоматије текстова који се могу читати без узајамног повезивања. С друге пак стране, ако ово и јесте корак ка модернијој концепцији часописа, њена основна функција је и даље просвећивање, па стога кохерентна, строга уређивачка политика представља на првом месту веома јасну аспирацију ка дубинском регулисању књижевног поља.

Имајући у виду да су Поповићеви критеријуми били естетске, али и моралистичке природе, постаје јаснији његов презир према свим облицима оне књижевне продукције која је одударала од канонских текстова „високе“ књижевности, па чак и према облицима модерне књижевности која је била етички спорна (попут појединих Ибзенових драма). Њему је истински страна идеја да поред књижевних и културних модела за које се залаже, сам и у оквиру рада *Српског књижевног гласника*, легитимитет имају и оне форме чија је уметничка вредност нижа, али које нису ни писане са том претензијом, а које у једном паралелном постојању са *СКГ-ом* могу да се независно, али у складу са другим друштвеним тенденцијама, развијају и унапређују. Имајући у виду симболичку позицију и капитал Богдана Поповића (универзитетски професор, критичар, естетичар) овакав став и не треба да чуди али је деловање оваквог става много дубље и свепржимајуће уколико култура у којој он делује нема много простора за друге књижевне и културне облике – као што је имала енглеска култура у којој без обзира на сво гнушање високих кругова, петпарачка, палп и сензационалистичка књижевност није могла да буде заустављена па чак ни маргинализована на тржишту: на тај начин,

популарна књижевност је онда могла да одражава различите модернизацијске процесе и новине<sup>40</sup>.

У тексту „Књижевни листови“, Богдан Поповић заузима веома јасан став према облицима „ниске“ књижевности: тим облицима субкултурне књижевне продукције („лоше, шкодљиво штиво“) приписује се веома велики и негативан утицај, те се стога против њега мора борити на начин који ће масовно и у што већој мери промовисати врхунска дела страних и домаће књижевности јер њих публика „сама, без посредника, не уме да нађе“ (1977: 130). Стиче се утисак да је мисија *Српског књижевног гласника* требало да има размере једног свеопштег националног културног пројекта који Богдан Поповић задаје књижевној критици а посредно себи и својим сарадницима у *СКГ*-у. Такву мисију можемо разумети у контексту тада актуелне ситуације на књижевној сцени, њене естетске и поетичке неуређености, али с друге стране, Богдан Поповић, како смо помињали у првом поглављу, у извесном смислу прекорачује границу простора који се у модерним друштвима тог времена додељује високој литератури: она није део канона широке публике, нити одговара њеним потребама. И ту Богдан Поповић прави изванредан „превид“ (који се можда може објаснити његовим универзитетским конзервативизмом) будући да имплицитно инсистира на томе да само дела високе књижевности – „она сјајна, дубока и висока дела“ – можемо третирати као једини културно легитимни облик. Таквим приступом, верујем, креира се (а то су и касније деценије 20. века показале) значајна празнина у књижевном пољу будући да веома интензивно ради на томе да друштвено, културно, уметнички и естетски релевантна дела заузму и онај део књижевног простора који би требало да припада облицима популарне књижевности, било прозе било поезије.

Јер, уколико погледамо британску културу, жанрови сензационалистичке књижевности, објављивани у петпарачкој штампи, временом су прерастали у нпр. жанрове детективске и криминалистичке прозе, која ће до краја 20 века освојити

---

<sup>40</sup> Када говоримо о популарној култури и модернизацијским токовима, не мислимо на то да је сфера популарне културе и књижевности била простор поетичке, естетичке и идејне иновације већ пре свега простор у ком се се огледале тематске и идејне преокупације једног друштва које се модернизује. Али, исто тако, популарна књижевност је захваљујући својој позицији и односу са публиком могла да даље доприноси креирању нових вредности грађанског друштва.

статус не само легитимне жанровске књижевности већ понудити дела која равноправно могу да се ставе уз дела „високе“ књижевности (за коју, интересантно, у енглеском језику постоји неутралнији термин *general fiction*, а оно што се код нас често назива тривијалном литературом, код њих је или *genre* или *popular fiction*). На сличан начин, у првој половини 20. века и америчку културу су обележили бројни облици популарне поезије која је, захваљујући другачијим друштвеним и економским условима, продирала у најразличитије сфере приватног и друштвеног живота: она се није само читала на различитим приватним и јавним забавама, већ је била штампана и на разгледницама, честиткама, обележивачима за књиге (детаљније видети: Chasar 2012).

Наравно, ставови Богдана Поповића не разликују се драматично у односу на критичаре из других европских средина, нити су на било који начин посебно радикални, али за разлику од британске, француске, или америчке средине, у Србији (због ниске стопе писмености, неразвијеног грађанског слоја, итд), овакви ставови имали су довољно утицаја и снаге да услове, односно успоравају развој и јачање популарне књижевности.

На крају, треба истаћи да је текст Богдана Поповића у значајној мери истовремено одбрана и апологија књижевне критике, посредоване књижевним часописима, у којима се подробно разматрају различите улоге које књижевна критика обавља у односу на публику с једне и саме ауторе с друге стране. Чини се да у том периоду ниједан часопис није у толикој мери доследно инсистирао на неговању аргументоване, прагматски оријентисане књижевне критике као што је то чинио *Српски књижевни гласник*. Оно што му је такође омогућило централну позицију унутар друштвеног, културног и књижевног поља јесте и чињеница да је окупљао изузетно важне и утицајне сараднике оног периода – познате, виђене личности чији се ауторитет тако додатно ширио захваљујући и *СКГ-овој* скоро неприкосновеној позицији арбитра књижевног укуса и пожељних културних модела.

Поред Богдана Поповића, у пољу књижевне критике једну од пресудних улога на почетку 20. века имао је и Јован Скерлић, такође један од уредника *СКГ-а*, чији друштвенополитички и културни ангажман није био везан само за књижевност,

часописе и књижевну критику. Будући једна од политички утицајних фигура у јавном животу Србије – Скерлић је између осталог био и посланик у српској скупштини чији су говори и данас остали важно сведочанство о амбивалентним процесима политичке модернизације. И он је, на сличан начин али са другачијих полазних тачака, такође инсистирао на просветитељској мисији књижевних текстова. Иако је у појединим текстовима наглашавао значај индивидуализма, његово схватање је ретко када баштинило филозофске традиције енглеског либерализма или француског републиканског модела, у којима се индивидуализам пре свега промовисао кроз начело ширења сфере приватног и јавног у ком грађани слободно могу да учествују а да се држава ни на који начин не меша у њихове послове. Заправо, код Скерлића је идеја индивидуализма увек у функцији алтруизма и националног осећања:

„Прави индивидуалист је „сејач истина“, покретач напретка, квасац којим се меси људско тесто, стожер око кога се групишу слабији духом, а нарочито слабији вољом, све оно велико стадо, које је од увек морало да се гони напред“ (Скерлић 1911/II: 99)

Индивидуализам је, дакле, у функцији већих, друштвених циљева и за Скерлића јесте карактеристично то скоро континуирано осећање бриге за шира друштвена кретања и политички развој Србије, чему је онда као критичар, поред истанчаног осећаја за књижевну вредност по себи, неретко подређивао књижевна дела; јер, Скерлић је „као убеђени демократа и уједно убеђени левичар<sup>41</sup>, чврсто веровао у могућност усклађивања личних и општих интереса“ (Којен 2015: 30). Осврћући се на бројне пропале покушаје заснивања институција у Србији, на неплодне и деструктивне полемике вођене у политичкој и књижевној сфери, Скерлић је за

---

<sup>41</sup> Треба овде напоменути да у политичком смислу, Јован Скерлић није био личност која се може лако класификовати на основу једноставних категорија: његови ставови, исказани у скупштинским говорима, откривали су политичара који је неговао левичарске, социјалистичке идеје (али се није идентификовао са српским социјалдемократима), и био истовремено противник старорадикала али и својеврсни „непослушник“ међу самосталцима. (види Палавестра 2008: 154)



овакво стање оптуживао тај „рђави индивидуализам“ у ком су се „помутили свакодневни, лични и приватни односи међу људима“ (Којен 2015: 31). Оно што у овом његовом тексту објављеном у бечкој *Зори*, чини нам се, представља заједничку тачку Скерлићевог схватања индивидуализма јесте недовољно наглашавање значаја наиндивидуалних институција модерне грађанске државе које с једне стране гарантују равноправност свим својим грађанима а са друге не нарушавају њихову приватну сферу или сферу јавног грађанског деловања. Идеја о индивидуалисти као стожеру око ког се окупљају сви остали који су слабији, у контексту српског политичког миљеа с почетка 20. века могла је више да подстиче тенденције ка месијанском схватању власти, какву су на крају и имали Пашићеви радикали у том периоду, и да уместо идеје о институцијама у први план дођу снажни и харизматични појединци.

У том смислу, Скерлићева оријентација и позиција, смештена између књижевности и друштвених, политичких потреба једне државе која настоји да се модернизује<sup>42</sup>, такође показује да је и он у великој мери заговарао идеју о просвећивачкој или просветитељској мисији књижевног текста; мада, то није била једина вредност коју је у књижевним делима тражио. Полазећи од идеје да књижевност има високо морално значење (те да није естетски и језички аутономна форма уметничке продукције), а не одбацујући тадашњи „занос“ елита у Србији поводом обнове националне свести и ослобођења, Скерлић је у својим књижевнокритичким прилозима приликом вредновања појединачних наслова често користио категорије народног здравља, витализма и културног прегалаштва. Верујући да књижевност и уметност могу значајно да утичу на друштвена кретања и промене, он је као критичар практичар, настојао да и својим књижевним оценама трансформише друштвени и политички профил тадашње Србије, нарочито у Београду. На том послу, Скерлић је у одређеном тренутку делимично напустио своја првобитна учења и уверења, заснована на виталистичкој филозофији француских

---

<sup>42</sup> Довољно је погледати којим се све темама Скерлић бавио у својим написима, штампаним у различитих периодичким гласилима у 20. веку: „национализам, народна просвета, клерикализам, вера, црква и држава, друштвена солидарност, република и монархија, књиге за народ, политичка књижевност, неославизам и југословенско питање, женско питање, итд“ (Палавестра 2008: 153).

моралиста (Жан-Мари Гијо, Ернст Ренан и Жил Ренан), као и савремена знања из друштвених и хуманистичких наука, и окренуо се једном уже дефинисаном националном раду, спустивши књижевна мерила на „ниво националне културе и друштвене праксе“ (Палавестра 2008: 123). Тиме се, овде само летимице, може објаснити и разумети његов негативан став према Дисовим и Пандуровићевим песмама, односно према *Сапутницима* Исидоре Секулић; с друге стране, изразито похвално ће оценити прве песме Проке Јовкића, хвалећи управо његов витализам, тематскомотивски репертоар који су чиниле песничке слике обнове, новог духа времена, националног и социјалног ослобођења. Али, ипак не треба заборавити да је, погледамо ли обим Скерлићеве продукције, његов књижевнокритичарски рад представљао изузетан помак почетком 20. века пошто је реч о критичари који се није устручавао од тога да о савременим писцима и њиховим делима доноси јасно вредносне судове, засноване на јасним мерилима која истина нису била претежно књижевноестетске природе.

Поред свега, требало би додати да је Јован Скерлић, и поред своје сталне забринутости за друштвенополитичку будућност Србије био истовремено дубоко свестан и критички настројен према обрасцима политичких митова које је почетак 20. века у Србији наследио из претходних периода. Мапирајући веома добро романтичарске мит о „златном добу“ и јединству (као вид једне ретроспективне носталгије), снажну ксенофобију спрам „туђинског“ Запада, мржњу према Турцима, као и сцијентистичку обојену, проспективну носталгију револуционарног типа (где се јединство народа и напредак остварују у будућем времену), Скерлић је настојао да нађе одређену меру, средњу позицију према тим дискурсима, али је и сам, често, управо због свеопште климе, потпадао под утицај митова о заједништву и јединству (нарочито у текстовима уочи и током балканских ратова када и већина српских интелектуалаца са пуним ентузијазмом и одушевљењем пише о новом добу<sup>43</sup>)

Насупрот Скерлићу, као неке ко није био толико критичар већ национални идеолог у најширем смислу те речи, а сроднији Богдану Поповићу био је и Љубомир Недић, критичар који се на крају 19. века појавио са веома значајним часописом

---

<sup>43</sup> О овоме сведочи и текст Исидоре Секулић „1912“, објављен у првом броју *Политике* за 1913.

*Српским прегледом*, који је недвосмислено артикулисао потребу за новим, уже уметничким и чистије естетичким вредновањем књижевне речи – а одјек његових идеја препознаће се и у часопису *Књижевна недеља* (1905) Симе Пандуровића.

За разлику од Скерлића који је у свом разумевању књижевности баштинио различите социјалдемократске идеје (ослањајући се још на поједине ставове Светозара Марковића), Љубомир Недић представљао је његову супротност. Иако са данашње тачке гледано, помало конзервативан у схватању естетске вредности књижевности, Љубомир Недић је на крају 19. века донео једну радикално другачију визију књижевног текста, његове природе, улоге и функције у друштвеном и културном животу. Одбацујући прагматизам и утилитарност уметности, као и импресионистички приступ (карактеристичан за С. Вуловића), Недић се снажно залагао за индивидуализам у уметности, дефинишући своју критичарску позицију на јасан и аргументован начин; и наравно, одбацујући сваку везу књижевности и политике, што се могло видети и у критици коју упућује поводом друге свеске радикалног часописа *Дело* 1894. године тврдећи да је *Дело* покренуто „да се истисну бољи и спремнији, као што су истиснути у политици, те да [*Дело*] политичка мјерила настоји пренијети и на књижевност“ (Иванић 2008: 84)<sup>44</sup>.

И мада је полазио од уверења да је књижевна критика, премда аргументована и прецизна, ипак стваралачка дисциплина, а да се у процесу вредновања књижевност мора третирати као „облик егзистенције а не тумачења света“, јер се тако може проникнути у његову естетичко-психолошку вредност, Љубомир Недић, као ни Скерлић и Поповић (а и многи други критичари) није могао да заобиђе питање културне мисије у Србији крајем 19, односно почетком 20. века. Одбацили утилитаризам и дневнополитички ангажман или партијске размирице, какве су веома отворено постојале у пољу српске периодике, није значило одбацили и идеју да се књижевнокритичким радом може допринети једном ширем друштвеном циљу: „друштвеном и културном преображају српског народа“ (Палавестра 2008: 107). Према речима Предрага Палавестре, програм Љубомира Недића (отелотворен у

---

<sup>44</sup> Слично ће о улози политике у културном и књижевном животу писати и Сима Пандуровић, у *Књижевној недељи*.

*Српском прегледу*) добро је „одражавао започети раскол у душама и дубоку подељеност српске културе у епохи модернизма. „Српски преглед“ је наговестио извесна драматична разрешења у будућим нескладима патријархалне и грађанске свести.“ (2008: 107–108)

О тој подељености, која ће још више обележити прве две деценије 20. века писао је и Слободан Јовановић, који по основној вокацији није био књижевни критичар, већ историчар и политичар (или политички радник), али је као човек истанчаног духа имао веома добар осећај за културна и књижевна питања – мада је у избору тема о којима пише често полазио од личних мотива, онога што га је лично занимало или што је лично познавао и више волео. Но, без обзира на то Слободан Јовановић је књижевне текстове, као и други велики критичари тог времена, често стављао у шири културни и друштвени контекст, шире него што је то чинио Љубомир Недић ког је изузетно хвалио и ценио јер је Недић „прокрчио пут новој школи критичара“ (Јовановић 1922: XIII). Такође, значај Слободана Јовановића огледа се и у његовом настојању да се у српској средини прошире идеје индивидуализма, у либералном, западноевропском смислу, што је било веома тешко изводиво у Србији на почетку 20. века. Полазећи од Милових и Спенсерових идеја, а преиначујући их у складу са сопственим схватањима и могућностима друштвене средине у Србији, Слободан Јовановић залаже се с једне стране за принцип индивидуализма где се држава што мање меша у ствари које се тичу појединца, док се то мешање државе допушта у појединим областима од општијег значаја (одбрана, војска, државна управа, итд). У том смислу, Јовановићево схватање јесте у духу савремених филозофско политичких струјања у Европи, али је оно у реалности друштвенополитичког живота Србије изгледало битно другачије: концепт индивидуализма се у Србији често трансформисао у начело личне самовоље утицајних појединаца, што је стално доводило до осујећивања процеса изградње институција грађанског друштва; о томе је писао и знатно касније, живећи у егзилу након Другог светског рата:

„Нашег индивидуалисту који има амбиције, али има и снаге, прати као сенка индивидуалист који има амбиције, али нема снаге. Незадовољена амбиција рађа завист – и знаци зависти били су чести и у политици, и у књижевности, и у науци. Завист је неизбежно изазивала личне сукобе, јалово расипање снаге...“ (Јовановић 1991: 579)

Индивидуализам о ком говори претходни пасус пре свега је лична самовоља а не индивидуализам у модерном, грађанском смислу речи где влада начело равноправности грађана као појединаца. На сличан начин, као што то описује Слободан Јовановић, и историчарка Дубравка Стојановић говорила је о политичкој сфери, где је такође било мало политике а много више личних, самовољних схватања практичних политичко-партијских циљева. А када томе додамо чињеницу да су се многе од ових расправа, личних препирки и феуда између „индивидуалиста“ одвијале унутар институција самог државног апарата, а не у јавној сфери (међу припадницима грађанске класе који су припадали других друштвеним и привредним гранама или тзв. слободним занимањима), онда постаје јасније зашто је модернизација политичког, друштвеног и књижевног живота била толико испуњена тензијама и немогућностима да се традиционални облици живота замене савременим.<sup>45</sup>

Противуречности које се виде у ставовима појединачних критичара огледају се, свакако, а можда још у већој мери, у простору периодичких гласила, који је такође, срећом, био амбивалентан; упркос недвосмисленој доминацији *Српског књижевног гласника* у Србији и ван ње, почетком 20. века, било је и других, утицајних и угледних часописа чије су се редакције веома често морале, имплицитно или експлицитно, одређивати према *СКГ*-у тако да су неки од часописа били уређивани према начелима која су представљала супротност оној критичарској строгости какву су практиковали уредници *СКГ-а*: не само Богдан Поповић, већ и Јован Скерлић.

---

<sup>45</sup> Уз ограду да се проучавајући *Дело*, из објективних разлога нисам могао детаљно бавити прилозима који су објављивани из области економије, привреде и индустријске производње, чини ми се да је сложености модернизације у Србији доприносило и то да се модернизација брже одвијала у култури, а да је постојала идеја да култура може по принципу повратне спреге да „врати“ модернистички импулс привреди, што у случају Србије није тачно, ни некада ни данас.

У том смислу, поред *Дела* (о коме ће бити више речи у наредном поглављу), овде бисмо издвојили *Босанску вилу*, *Бранково коло*, *Звезду* (Нушићеву и Веселиновићеву), и *Књижевну недељу* у намери да само назначимо неке од идејних постулата (често хетерегоених) који су стајали иза ових публикација и чинили српски књижевни простор сложенијим и разнороднијим, стално у напетости између модернизације и очувања старијих, наслеђених модела културе и књижевности.

Када је реч о *Босанској вили*, за њу је карактеристичан оштар рез који је почетком века настао доласком Димитрија Митриновића на чело редакције (1910), када се часопис експлицитно окреће модернистичким струјањима и афирмацији нових књижевних поступака. До тог тренутка (1908–1910), часопис је, будући једини српски књижевни лист у Босни и Херцеговини на крају 19. и почетком 20. века, својим прилозима био усмерен на што снажније артикулисање и конструисање српског националног идентитета у БиХ. *Босанска вила* имала је, дакле, за циљ да „босанскохерцеговачке Србе, поред њиховог општег просвјетљивања, окупи око себе и да, колико то строги надзор цензуре дозвољава, пружи отпор аустроугарској политици“ (Vervaeet 2013: 131). Питање националног идентитета подразумевало је, за уреднике и сараднике *Босанске виле* веома широку основу – „у БиХ живи један, српски народ трију вјера“ (Vervaeet 2013: 139) – чије је упориште све до 1908. било у романтичарским схватањима Вука Караџића и идеји заједничке народне културе, настале на заједничкој језичкој основи. На тај начин је *Босанска вила* своју просветитељску мисију увек повезивала са политичком и националном, настојећи да код својих читалаца (у БиХ али и Србији) створи „менталну мапу“ једног заједничког, наддржавног простора културе, у ком постоји јединствено српство, у реалности подељено између различитих држава, културних и друштвених сфера утицаја.

Захваљујући таквој концепцији имагинарне заједнице, часопис је неговао и афирмисао идеју о „Србима мухамеданске“ и „Србима католичке вере“ па су се у оквиру таквих идентитетских подела, као активни сарадници (који ће сарађивати и са београдским *Делом*) јављали аутори попут Османа Ђикића, Авда Карабеговића, Мусе Ћазима Ћатића и др. С обзиром на то да су неки од њих српство разумели у етничком

и фолклорном кључу, њихово ће стваралаштво (посебно песнички корпус) бити јасно у знаку вуковске традиције, косовске митологије и одушевљења идејом националног ослобођења и свеопштег уједињења. На тај начин, *Босанска вила* представља један од утицајних часописа који је до 1908. године отворено, колико је цензура дозвољавала, промовисао идеју о нужности „очувања народног бића“, негујући страх од „однародњавања“ појединих представника и ксенофобичан став према представницима аустроугарске политике и власти у БиХ. Ово је значајан елемент јер: додатно илуструје општију климу с почетка 20. века и неспремност појединих политичких заједница Срба да прихвате процес транзиције ка модерним друштвима, ван и мимо идеје о свеопштем уједињењу, док с друге стране открива у којој је мери романтичарско, вуковско и фолклорно наслеђе још увек било јако у појединим гласилима.

И мада *Српски књижевни гласник*, а ни *Дело*, нису више придавали толико значаја фолклорном наслеђу (у смислу његовог неговања, бележења и објављивања), било је часописа у којима су се фолклорни облици и даље веома активно чували и афирмисали. Поред Живаљевићевог *Кола*, треба издвојити и напоре које је, уређујући *Звезду* (1894; 1898–1901), улагао Јанко Веселиновић. Наиме, поред тога што је код ауторског лирског песништва преовладавао „позноромантичарски ток ослоњен на усмено наслеђе са јаком националном бојом“ (Матовић 2007: 227), у *Звезди* је било места и за усмене лирске песме, као и за читаву рубрику под називом *Српско народно благо*: у њој су поред усмене лирике, били штампани и прозни прилози, изреке, пословице, „са циљем очувања лексичког и фразеолошког фонда народног језика“ (Исто, 232). Сличност *Звезде* и *Босанске виле*, у погледу очувања народне културе, не открива нам само продужено трајање 19. века, његових романтичарских и позноромантичарских струјања, већ указује и на постојање дубоких и озбиљних отпора према свему што се доживљало као негативан процес „европеизације“ и „модернизације“.

Међутим, овакав конзервативизам *Звезде* у погледу пожељног културног обрасца није истовремено значио и политичку унисоност часописа. Иако формирана у време када је Радикална странка била у политичкој немилости, када је

представљала недвосмислено опозициони часопис, *Звезда* са Јанком Веселиновићем на челу, отвара врата ауторима и сарадницима са разних страна политичког спектра јавног живота у Србији; у њој истински постоји „суживот различитих уметничких и идеолошких концепата“ (Матовић 2007: 220), а оно што је на терену књижевне критике чини блиском часописима као што је друга серија *Дела*, јесте извештај антидогматски став и побуна против академске књижевне критике. Критика ће у *Звезди* бити истовремено и отворена и затворена за нове књижевне идеје, нарочито оне које се тичу модерне, што је и логично, будући да је књижевни модел часописа био више оријентисан ка реалистичкој књижевности, али ће и поред тога прихватити токове савремене европске књижевности (Метерлинк, Ибзен, Хауптман) (детаљније о часопису види: Матовић 2007: 215–248)

Традиционалистичке парадигме у култури и књижевности заступаће и уредништво часописа *Бранково коло*, које ће се након периода поетичког и критичког плурализма, са 1912. годином и Драгутином Илићем као главним уредником, окренути „одбрани“ традиционалне културе, опирајући се модерни и њеним представницима. Ипак, до 1912. године, *Бранково коло* представљало је један од прогресивнијих часописа: у њему је Љубомир Недић штампао свој програмски текст „О књижевној критици“, а међу објављиваним насловима нашле су се и критике Исидоре Секулић о романа Милутина Ускоковића, као и превод Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра* (превео Милан Ђурчин). За разлику од критичара у *Делу*, који ће се похвално изразити поводом *Сапутника* Исидоре Секулић, у *Бранковом колу* ће 1913. изаћи негативан критички приказ, типолошки сроднији Скерлићевом одбацивању „заразе“ и „болести“ у литератури – нарочито у контексту балканских ратова када је друштвену, културну и књижевну сцену требало у потпуности прожети идејама здравља, витализма и борбе<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Овде се можемо подсетити и чувеног Скерлићевог текста „Нови омладински листови и наш нови нараштај“, објављеном непосредно након балканских ратова. У њему Скерлић више него јасно артикулише пожељни модел књижевне продукције, (п)одређен актуелним друштвеним и политичким интересима Србије, односно њене националне заједнице. И тај нас текст, опет, враћа на константу која је специфично обележила прве две деценије 20. века у Србији: идеја о напретку (коју бисмо могли повезати са процесом модернизације према европским моделима) увек је заправо била „бојена“



Насупрот извесном конзервативизму критичара у *Српском књижевном гласнику* и национално просветитељским преокупацијама *Босанске виле*, а поред антидогматизма *Бранковог кола* (пре 1912), залагање за „чисту“ књижевност и књижевну критику, ослобођену политичких, дневнополитичких, еснафских и друштвених параметара, проналазимо у значајној мери у часопису *Књижевна недеља* (види: Витошевић 1987; Шеатовић Димитријевић 2010), који је био кратког века, али је за то време настојао да промовише савремена схватања књижевности и критике, карактеристична с једне стране за период модерне, а са друге, интересантно, ослоњена на критичарске вредности за које се залагао Љубомир Недић а које су ипак биле у то време конзервативне и мање утицајне. Часопис је покренуо Сима Пандуровић, и судећи по његовим ауторским ставовима, изнетим углавном у уводничарским прилозима, *Књижевна недеља* требало је да буде ексклузивно књижевни часопис у духу модернистичких стремљења, намењен ужем кругу публике – оној која се, иако малобројна, интересује за читање изван своје области интересовања и деловања. Отклон према политичким и друштвеним токовима Пандуровић истиче када критикује књижевну сцену, а нарочито рад критичара, желећи да новим гласилом промени нешто у том доминантном току који је био под „несносним упливом политике и других друштвених збивања“ (Шеатовић Димитријевић 2010: 491). Посебну пажњу завређује и Пандуровићев став да није било ниједне критике нити књижевног рада који нису носили предзнак политичког утицаја, и да су многим ауторима у првом плану биле политичке а не књижевне аспирације. У таквом ставу можемо поново да препознамо оно интензивно преплитање друштвених, политичких и књижевних сфера због чега модернизацијски процеси у политици, друштву и култури Србије никада нису текли одвојени једни од других.

Оно што, такође, Симу Пандуровића посебно забрињава јесу нове тенденције у српској периодици и начину на који се пишу и објављују прилози у дневној и недељној штампи. Као и други модернисти по европским земљама, и Пандуровић

---

политичким аспирацијама које су ишле у правцу државне и националне експанзије а не унутрашње изградње једног савременог, грађанског политичког система.

види опасност од новинарског начина рада и потенцијално журналистичког дискурса којим се неминовно укида начело ларпурлартистичког писања (уметност ради уметности) а уводи принцип писања за потребе редовног излажења дневних новина:

„... они књижевници који су свесни свога правога позива, који пишу из песничких побуда, постају неплодни: они који раде на књижевности онако као што се ради на новинама, а њих је већина, пишу без милосрђа и уводе начело писања ради писања, али не уметности ради уметности, и њих има и сувише“ (Пандуровић 1905/13: 1)

У целини гледано, *Књижевна недеља* може се сматрати узорним моделом часописа модерне, односно часописа са јасно модернистичком оријентацијом. Поред тога што главни уредник инсистира на принципу аутономије књижевности (а посебно аутономије спрам актуелних друштвених и политичких интереса), у часопису су место пронашли поетички веома разноврсни а модерни књижевни прилози из домаће и стране књижевности. Ти прилози су, поред формалних иновација, доносили промену и на плану тематике, уводећи мотив наге жене, еротику, иронију и пародију, тамне тонове и песимизам, бодлеровску атмосферу смрти и трулежи (Шеатовић Димитријевић 2010: 493). Тиме се с једне стране *Књижевна недеља* експлицитно супротстављала доминантном просветитељском дискурсу *Српског књижевног гласника* (али и других часописа тог периода) и артикулисала аутсајдерску позицију са које се залагала за начела естетске и књижевне аутономије, негујући истовремено и „природан“ презир модерниста према облицима (мало)грађанске културе и забаве.

Поред *Српског књижевног гласника*, *Босанске виле*, *Бранковог кола*, *Веселиновићеве Звезде* и *Пандуровићеве Књижевне недеље*, поменућемо овде још и Нушићеву *Звезду* и наравно, другу серију *Дела*. Када је у питању Нушићева *Звезда* (види Матовић 2007: 295–325), која је такође кратко трајала (свега годину дана, током 1912), и ту можемо препознати сличан модел хетережености какву показују *Веселиновићева Звезда* или *Бранково коло* (уколико га посматрамо дијахронијски).

Без чврсте концепције (какву има *СКГ*), Нушићева *Звезда* долази у „прави час“: *СКГ* постепено поприма јасне обресе конзервативног и традиционалног књижевно-научног гласила док *Бранково коло* прави оштар заокрет ка изразитом конзервативизму и традиционализму. Не затварајући врата сарадницима различите идеолошке провенијенције, Нушић креира гласило у коме се, поред политичке хетерогености веома јасно виде обриси све јаче јужнословенске сарадње, односно окупљања сарадника око југословенске и свесловенске идеје. *Звезда*, дакле, није ни изричито модернистичка ни традиционалистичка: ако с једне стране негује песништво које поетички припада старијим генерацијама (Милета Јакшић, Алекса Шантић, Јелена Димитријевић, Јела Спасић, Милутин Јовановић), у њој се паралелно појављују данас канонски српски модернисти Пандуровић и Дис (Ракића и Дучића нема) који својим песмама доносе „особен сензибилитет, нову сликовност и звучност, песимизам, рефлексивност, елементе ирационалног и оностраног“ (Матовић 2007: 299). А када је реч о сарадњи јужнословенских народа, нарочито српског, хрватског и словеначког, поред објављивања текстова хрватских<sup>47</sup> и словеначких<sup>48</sup> аутора, залагање за идеју јужнословенског, односно југословенског јединства може се видети и у тексту критичара Боривоја Поповића (иначе сарађивао и са *Делом*), у ком се овај залаже за латиницу као јединствено писмо.

На крају, друга серија *Дела* долази у констелацију поменутих часописа као један изразито поливалентан часопис: с једне стране, оно није имало књижевнокритички ауторитет *Српског књижевног гласника* али је било изразито цењено због доприноса који је давало у погледу научних прилога из друштвених дисциплина; с друге пак стране показивало је висок степен хетерогености и вишегласја када је реч о књижевним прилозима јер је, слично Нушићевој *Звезди*, објавило низ песама Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса, као и песничке прилоге Светислава Стефановића, Милутина Бојића, који су редовно били праћени бројним текстовима поетички традиционалнијих аутора. У погледу јужнословенске или југословенске идеје (о чему ће више бити рећи у наредном

---

<sup>47</sup> Нпр. Владимир Черина.

<sup>48</sup> Антон Ашкерц, Симон Грегорчич, Отон Жупанчич и др.

поглављу), *Дело* је такође неговало идеју сарадње, хвалећи често примере добре сарадње између хрватских и српских писаца, објављујући песме хрватских и словеначких аутора. На тај начин, чини се, *Дело* је, будући часопис дужег века трајања (до 1915), могло да својим „хрестоматијским“ приступом књижевности учини да скоро све књижевне тенденције у српској књижевности периода модерне добију своје одговарајуће место, и да тиме макар на својим страницама негује концепт паралелног постојања традиционалног, популарног и модерног израза.

Са другом серијом *Дела* заокружимо веома сведен, летимичан преглед неколико главних часописа тог прелазног периода<sup>49</sup>, а посебну пажњу, управо због питања статуса и могућности постојања / развоја популарне књижевности, посветили бисмо сада једном специјализованом часопису, који представља одличан пример занимљиве издавачке иницијативе – *Полицијском гласнику*.

*Полицијски гласник* самостално је основао и покренуо београдски новинар Наум Димитријевић (који је у првим годинама био и главни власник листа, 1897–1904)<sup>50</sup>; часопис припада тзв. сталешкој периодици (намењен јасније дефинисаном али бројнијем сегменту публике) и представља самосталан издавачки подухват чији се тираж до 1912. године попео на 5.000 примерака<sup>51</sup>. Имајући, дакле, ово у виду, можемо рећи да је овакав тип часописа представљао пример покушаја заснивања периодика који ће својим типолошким и жанровским профилем представљати продуктиван простор за настајање, неговање и развијање књижевних облика тзв. популарне културе, изван непосредног домашаја и утицаја великих часописа као што је био *СКГ* а чији је број претплатника, поређења ради, 1909. године износио око 1.113, а 1911. око 1.828.

С обзиром на повољнији материјални положај, *Полицијски гласник* био је у позицији сличној неким западноевропским часописима из сфере популарне културе,

---

<sup>49</sup> Један свеобухватнији преглед свакако би укључио и часописе као што су: *Летопис Матице српске*, бечка *Зора*, мостарска *Зора*, *Искра* и *Нова искра*, сатиричну периодику, позоришну, и неколико битних женских часописа, нпр. новосадска *Жена*.

<sup>50</sup> У сличан тип подухвата спадају и напори Пере Годоровића, посебно са његовим *Малим новинма*.

<sup>51</sup> А имајући у виду да су се у то време часописи често читали јавно, у кафанам и других јавним просторима, број потенцијалних читалаца до којих су стизали текстови *Полицијског гласника* свакако је већи, али се не може тачно утврдити.

који су имали за задатак да с једне стране квалитетом прилога одрже и повећају број својих читалаца, али да се са друге у избору текстова не приближе превише тзв. „високој“ култури. Пишући о износима хонорара у српским часописима, Милан Грол са мешавином објективности и презира, истиче колика је била разлика у хонорарима између *Полицијског гласника* и других периодика, наглашавајући како је појава оваквог часописа омогућавала писцима да се прехране пишући „пригодну литературу“, и чини се, имплицитно изражавајући негативан став према овом типу издавачко књижевне „трансакције“.

Када је реч о читаоцима, публика *Полицијског гласника* била је разноврсна и укључивала је различите друштвене сталеже а не искључиво припаднике или блиске сараднике полицијског еснафа који су радили за Министарство унутрашњих послова: „међу њима је, дакле било, и чиновника, учитеља, бербера, општинских писања и других „званичника“ (Рошуљ 1995: 177). А да би се једна тако разнородна публика (која је углавном припадала средњим или ниже средњим друштвеним слојевима) заинтересовала и задржала, уредници *Полицијског гласника* су доста пажње, поред класификације и типологије рубрика и прилога, посветили и визуелном идентитету часописа, као и квалитету његове продукције: нпр. фотографије преступника или других личности биле су, за оно време, веома високог квалитета. С друге стране, сама тематика часописних прилога имала је пуно потенцијала у погледу буђења интересовања код публике која је, свакако не у мери као западноевропска, такође била жељна фикционалних и документаристичких прича о злочинима. Довољно је погледати и дневну штампу, у којој су читаоци увек били на првом месту привучени вестима из криминалне хронике, што је уреднике и власнике тих листова наводило да те вести стављају у први план приликом техничког уређивања и планирања прилога.

Полазећи од тога, а имајући и новинарског искуства, Наум Димитријевић је добро проценио када је одлучио да овим часописом попуни један празан простор: јер осим Тасе Миленковића, полицијске, криминалистичке књижевности није било до тада у Србији. А са *Полицијским гласником* могла се постићи „златна средина“: покренути специјализовано, стручно гласило (намењено полицијским службеницима) које ће истовремено, захваљујући другим књижевним, поучно-забавним прилозима

привлачити и публику која са самим полицијским послом нема додирних тачака. Тај „рецепт“ је управо оно што је, у контексту периодике, имало потенцијал за стварање довољног простора у ком би се, паралелно са књижевношћу писаном по узору на претходне књижевне епохе и књижевношћу модерне, појавила нова литература која у формалном и естетском смислу неће доносити иновације али ће путем тематскомотивског и идејног репертоара много непосредније изражавати дух промена, насталих почетком 20. века.<sup>52</sup>

На крају, у контексту питања просветитељске и просвећивачке улоге периодике почетком 20. века, ни *Полицијски гласник* не представља потпуни изузетак: иако усмерен ка томе да занимљивим и забавним прилозима привуче што већи број публике, ни овај часопис није заборављао на образовну, друштвену мисију: уредништво је у једном од уводних текстова у 1912. години, изразило наду да ће часопис утицати на то „да се образује 'полицијско удружење', чији би задатак био заштита личне и имовне сигурности српских грађана“ (према Рошуљ 1995: 183).

Стога, имајући у виду да су поменути часописи (а и многи други о којима овде није било речи) били на почетку 20. века (и поред препознатљивих изузетака као што је *Књижевна недеља*) и даље просветитељско-просвећивачки усмерени – ширење образовања и писмености, национални и културни препород, постизање народног јединства унутар и преко граница српске државе – у наредном поглављу посебну пажњу ћемо посветити профилу прве и друге серије *Дела*. На тај начин, јасније ћемо представити часописни контекст различитих дискурса о традиционалном, популарном и модерном, и начина на који је лирско песништво рефлектовало те дискурсе, односно артикулисало их и афирмисало.

---

<sup>52</sup> Ово се најбоље може видети на основу списка домаћих и страних аутора чије су приче и прозни написи објављивани у *Полицијском гласнику*. Ове и многе друге информације можете пронаћи у до сада најбољој, прегнантној и високо информативној студији Жарка Рошуља, *Час описа часописа* (Мирођија, Бубањ, Српска везиља, Полицијски гласник), Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995, стр. 169–223.

## ЧАСОПИС ДЕЛО – ОД ПРВЕ ДО ДРУГЕ СЕРИЈЕ

### Прва серија<sup>53</sup>

Прва серија *Дела* појавила се у тренутку када на периодичкој, а нарочито књижевној сцени у Србији<sup>54</sup> није било озбиљнијих књижевнонаучних часописа какав је била *Отаџбина* (1875–1892), и када је културни и књижевни модел још увек био доминантно утемељен на идејним и естетичким претпоставкама реализма, са одређеним, мада немалим, бројем побочних гласила у којима је још увек преовладала романтичарска поетичка оријентација. С обзиром на поменуто „празнину“ у друштвеном и културном пољу, *Дело* је у 19. веку могло лакше да окупи низ еминентних сарадника, познавалаца књижевних прилика, и озбиљних, кључних судеоника у наредним деценијама – међу којима се највише издвајају критичари Јован Скерлић и Богдан Поповић, каснији уредници *Српског књижевног гласника* (1901).

Будући покренуто као политичко гласило радикала<sup>55</sup>, али задржавајући отвореност и хетерогеност у прилозима и рубрикама (што је била одлика и *Отаџбине*), *Дело* је успело да се брзо позиционира као водећи периодик епохе: у погледу квалитета и разноврсности књижевних и научних прилога. Према речима Душана Иванића, један од најјачих критичара *Дела*, Љубомир Недић, који ће 1895. покренути *Српски преглед*, на првом месту је замерао не само наглашену политичко-партијску основу уређивачке политике већ и „крајњу небрижљивост“ уредничког посла: Недић је наглашавао „како се одваја *белетристика* од *књижевности* (као да

---

<sup>53</sup> Најбољи, исцрпни опис прве серије *Дела* може се наћи у књизи Душана Иванића *Књижевна периодика српског реализма*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад: Матица српска, 2008.

<sup>54</sup> Таквог „застоја“ није било на територијама ван Србије, где су нпр. постојали и *Летопис Матице српске* (територија Аустроугарске), и *Босанска вила* (Босна и Херцеговина).

<sup>55</sup> Што ће изазвати отпоре у појединим деловима културног простора, нарочито код критичара Љубомира Недића.

белетристика не би била књижевност), како се пјесме сврставају у *белетристику* (мада се зна да се овај појам односи само на приповијетке и роман)<sup>56</sup> (2008: 84). Ова небрижљивост, која неће заобићи ни другу серију *Дела*, могла је бити и знак да редакција часописа није посвећивала толико пажње самим књижевним прилозима<sup>56</sup> јер је акценат њиховог политичког деловања био пре свега на другим некњижевним прилозима (и рубрикама као што су „Политички преглед“ или „Друштвена хроника“) – а то ће посебно бити видљиво у другој серији, где такође налазимо термилошке недоследности, односно „небрижљив“ избор прилога у оквиру појединих рубрика.

С друге стране, Недићева примедба у вези са политичко-партијским деловањем била је на месту. *Дело* јесте било гласило Радикалне странке и његов идејно-политички хоризонт у првој серији кореспондирао је са дискурсима радикала у 19. веку, који ни тада а ни у 20. веку неће никада бити прецизно и јасно профилисана политичка странка у погледу основних политичких идеја и вредности. Сам избор ужег круга сарадника то потврђује: у *Делу* су се окупили бројни представници радикала млађе генерације, њихови блиски сарадници или симпатизери, док су сами уредници били истакнути представници Радикалне странке. С обзиром на политички програм странке, тематскомотивски репертоар некњижевних прилога биће у великој мери одређен тада актуелним питањима (која су Пашићев радикали сматрали примарним): унутрашњи односи Србије, спољашњи односи према силама у окружењу и Европи, положај српског народа ван територија тадашње Србије (Босна и Херцеговина; Македонија, Санџак, Косово и данас јужни делови Србије – територије које су тада биле под турском управом). Рекло би се да, без обзира на жанровски профил појединачних текстова, највећи део прилога прожима „мисао о рушењу сусједних царевина за рачун уједињења и ослобођења српског и јужнословенских народа“ (Иванић 2008: 104). У једном од каснијих скупштинских говора (након 1903), и сам Никола Пашић ће ретроспективно изјавити

---

<sup>56</sup> Овде пре свега мислимо на (не)постојање строже уредничке визије у погледу тога какав се тип књижевних прилога објављује – интересантно је пак да у првој серији *Дела*, највећи број прилога заузимају прилози из књижевности, што се не би могло претпоставити на основу подналова: лист за науку, књижевност и друштвени живот.



како је основни циљ радикала од оснивања био везан за идеју уједињења целокупног српског народа. Штавише, ако се у Пашићевој дугој „политичкој каријери може пронаћи идеја у којој је он био до краја јасан и доследан, онда то може бити само беспоговорно подређивање свих питања унутрашњег развитака и политичког уређења „заветном националном задатку“ [...] и пре и после Мајског преврата, када је коначно узео кормило спољне политике Србије у своје руке, Пашић је своју политику редовно објашњавао као припрему за рат“ (Поповић-Обрадовић 2008: 203).

Но ипак, када се тежиште помери ка другим, политички мање валентним наукама и областима, препознајемо све сложенију и слојевитију хетерогеност прве серије *Дела*, која у томе највише подсећа на тип периодике реализма која представља хрестоматију разнородних прилога, засновану на принципима објективности и професионализма (у домену научних радова), или на принципима поетичке неискључивости, када је реч о књижевности. Дакле, ако с једне стране у политичким дискурсима *Дела* налазимо конзервативизам, јасна радикалска политичка усмерења, радикалско схватање демократије, „онда ту врсту ригидности надомешћује књижевна толеранција“ (Иванић 2008: 87).

Да књижевност у првој серији *Дела* није била лишена одређених сличности, аналогија и додирних тачака са политичким профилом часописа сведоче с једне стране песнички текстови Милорада Митровића, односно његова сатирична поезија, алегоријски упућена двору Обреновића, у виду критике тадашњих тешких политичких околности које ће кулминирати 1899. године: након неуспелог покушаја атентата на краља Милана доћи ће до још једног обрачуна са радикалском опозицијом у Србији. Поред Милорада Митровића, његове сатиричне али и пригодне поезије, у *Делу* поезија никада није била високог квалитета – што је једним делом и последица још увек преовлађујуће прозне парадигме реализма. Реч је о поезији традиционалистичког типа (и то не у позитивном смислу), која није била само лишена иновативности, заснована на епигонском преузимању поетичких образаца Војислава Илића, већ је била засићена понављањем већ виђених, толико често обрађиваних мотива у поезији 19. века. За сличности са другом серијом важно је напоменути да и у првој постоји препознатљива, снажна линија родољубиве поезије:

посебно у контексту певања о тешком положају српског народа под страном управом, било да је реч о аустроугарској или турској.

Међутим, треба истаћи да ће у *Делу* током 1894–1899 своје песме објављивати многи тада познати песници или песници на почетку својих књижевних каријера – неки од њих ће се јавити својим песничким прилозима и у другој серији, као што су Алекса Шантић, Димитрије Глигорић Сокољанин, Светозар Торовић, Јелена Димитријевић, Стеван П. Бешевић, Јунија (Христина Ристић). Што се тиче страних писаца и преводне поезије, избор преведених наслова је одражавао извешан конзервативизам или уреднички избор који није желео да исувише експериментира тако да ће у првој серији бити понајвише песника који су већ тада имали призив или статус канонских имена у својим националним књижевностима: Љермонтов, Хајне, Петефи, Державин и други. На сличан начин, и у другој серији биће поновљен овај модел, али ће се ипак у неколико наврата појавити избор из нешто временски блискије поезије са немачког и француског језика.

Дакле, ако поезија јесте заостајала у погледу квалитета, то свакако није био случај са прозним прилозима, нити са текстовима у области књижевних студија (дужих научних или есејистичких текстова) и књижевне критике. Као и у случају Милорада Митровића, уредништво је и у прози показало наклоност за сатиричне наслове (С. Матавуљ, Р. Домановић), а најбољи пример једне фантастичне алегоризоване слике политичких прилика у Србији представља приповетка Илије М. Вукићевића, „Прича о Сими Ступици и селу Врачима“. Поред алегорично-сатиричне прозе, у првој серији објављивали су прозни писци са најразличитијих делова поетичког спектра тадашње књижевне сцене: Андра Николић, Марко Цар, Бранислав Нушић, Јанко Веселиновић, Јелена Димитријевић (објављује путописну прозу).

Уз прозу, у погледу разноврсности али и квалитета на првом месту, издвајају се и рубрике у којима су објављиване научне студије и огледи, било да је реч о природним, друштвеним или хуманистичким и филолошким наукама, а оне су заиста формирале веома широку лезу дисциплина: географија, медицина, економија, историја права, агрономија, шумарство, хемија, психологија, етнологија, археологија, па све до филологије у широком смислу речи (Иванић 2008: 96). Већина тих студија

била је оригиналног типа, први пут штампана у *Делу* (када говоримо о текстовима домаћих аутора). Све ове студије излазиле су у оквиру рубрика „Хроника“, „Критика и библиографија“, „Друштвена хроника“, али се може рећи да ни овде није било посебне концепцијске брижљивости у погледу класификације прилога и њиховог разврставања. Примера ради, а то ће се наставити у другој серији, рубрика „Критика и библиографија“ обухватала је и критичке студије и рецензије рецентних научних и књижевних публикација, тако да се није правила разлика између књижевне критике и рецензија књига из других области.

Међутим, када је реч о књижевној критици, мора се нагласити да је прва серија била знатно богатија и јача у погледу дужих критичких текстова и студија објављених на теме из књижевности, што је одређено квалитетом и разноврсношћу сарадника који су писали за *Дело*, од којих ће неки најзначајнији касније формирати, односно прећи у *Српски књижевни гласник* 1901. године. До тада, у првој серији објављени су текстови попут рецензије Богдана Поповића на књигу Радована Кошутећа *Узорци препорођаја књижевне критике*, чија вредност не лежи само у критичкој полемици и аргументованом одбацивању Кошутећевих закључака и хипотеза, већ и у томе што сам Богдан Поповић у овом тексту указује „на *правила* као на резултат естетичке критике“ а те се тезе „неће практично одрећи ни касније“. (Иванић 2008: 98). Поред ових критика и Поповићевог текста о Бомаршеу (такође објављен у *Делу*), часопис је за пет година постојања прве серије био веома активан и видљив у књижевном пољу, добрим делом и захваљујући полемикама са Љубомиром Недићем у првим годинама прве серије. Иако ће и друга серија имати простора за нове полемичке расправе, посебно на релацији *Дело–Српски књижевни гласник*, те полемике никада неће имати књижевнокритички и књижевноисторијски значај као оне са Љубомиром Недићем.

На крају, треба се свакако осврнути и на једну од можда најдинамичнијих и најразноврснијих рубрика, а то су *Белешке*, објављиване редовно на крају сваког броја, у којима су штампане краће или дуже вести и прикази актуелних догађаја на књижевној, културној и шире друштвеној сцени, како у Србији тако и ван ње. *Белешкама* се прати и извештава о раду важних националних институција (нпр.

Матица српска), јавља се о покретању нових гласила (књижевних, научних, еснафских, и др<sup>57</sup>) или се дају кратки изводи из садржаја нових бројева текућих периодика; такође, извештава се и о културном и друштвеном раду Срба ван Србије, а поздрављају се (што ће бити још видљивије у другој серији) напори који имају за циљ сарадњу и што тешње повезивање јужнословенских народа на Балкану.

Прва серија биће угашена веома нагло, 1899. године када се краљ Милан након неуспелог атентата поново обрачунао са радикалском опозицијом – поред судског процеса на ком су поједини представници радикала негирали умешаност у покушај атентата, долази и до увођења снажних репресивних мера: претресање станова радикалских политичара, претресање редакција не само *Дела* већ и *Одјека*. Након тога, за три године, биће покренута друга серија *Дела*, 1902. године, у тренутку када је на власти још увек династија Обреновића, али свега годину дана пред Мајски атентат 1903.

## Друга серија

Покренуто као облик политичког отпора и опозиције владавини династије Обреновића, *Дело* је и у другој серији наставило да артикулише јасно антиобреновићевску позицију, што можда најбоље илуструје позитивно интонирана, са извесном радошћу и олакшањем пренета вест о мајском атентату 1903. године<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Да овде наведемо само неке: *Наставник*, *Финансијски преглед*, омладински часопис *Покрет*, *Преглед Мале библиотеке*, вест о престанку излажења мостарске *Зоре*, нови часопис *Богословски гласник*, *Српска стража* илустровани лист у Њујорку; нови шаљиви часописи: *Кукурек*, *Сеља*, *Сатир* и *Лесковац* у Њујорку; *Летопис Матице српске*, *Босанска вила*, *Наставник*, *Nastavni vjesnik* (Zagreb); а од страних: француски часопис *Minerva* (препоручују га јер пише о балканским темама), *Renaissance Latine*, *The Eastern European Review* (оштро критички се осврћу на њега јер сматрају да је уперен против Русије); часописи који су посвећени борби за независност македонског и албанског народа: *L'Autonomie*, (излази на француском и енглеском), *Le mouvement macedonien*, *L'Albanie* (уређује га Дервиш-Хима).

<sup>58</sup> Интересантно, у првим бројевима, објављеним током 1902. године не налазимо ниједан посебан уводничарски текст; тиме се с једне стране можда још непосредније истиче идеја континуитета са претходном серијом (будући да није прошло много времена), а сами прилози у мартовском броју из 1902. јасно показују да ће часопис наставити претходну уређивачку политику, и у политичком и ширем друштвеном и културном смислу. Тако у првом броју нове серије налазимо: почетак

Пошто, према речима главног уредника, *Дело* није престало да излази „ни са одзива публике ни са оскудице сарадње [...] већ је насилно угушено за време ивањ-данског атентата“ (23/1902, 1: 160), уредништво часописа је већ 1903. године, поздрављајући мајски преврат као тренутак прекида државног самовлашћа, нагласило да „'Дело' стоји пред дужношћу да одговори оним задацима које је на себе узело, те да припомогне неопходном националном, политичком и културном препорођају савременог нараштаја“ (27/1903, 1: 161).

Поред идеје континуитета са првом серијом, уредничка забелешка истиче мотив свеобухватног националног и културног просвећивања српског друштва које у слици *препорођаја савременог нараштаја* имплицира обједињавање идеје прогреса и обнове традиционалних вредности, а период владавине Обреновића приказује као време регресије, друштвенополитичког застоја, самовоље и диктатуре власти. И мада је јасно истицало континуитет свог просветитељског програма, који ће се превасходно реализовати у области јачања општенаучног, материјалистичког и позитивистичког дискурса, *Дело* се 1902. године нашло у једном неповољном положају у погледу потенцијалних сарадника. Наиме, након покретања *Српског књижевног гласника* годину дана раније, многи некадашњи сарадници из прве серије били су ближи *Гласнику* (чији су уредници и сарадници такође припадали кругу радикалских идеја<sup>59</sup>), тако да је, када говоримо о књижевним прилозима *Дело* до Првог светског рата све време било у сенци *Српског књижевног гласника*

---

Нушићеве драме *Пучина*, приповетку Јанка Веселиновића „Луда“, поезију Јелене Димитријевић и Ив. М. Милићевића, књижевноисторијску студију о Гогољу од Мелхиора де Вогијеа, почетак сатиричног Нушићевог романа *Опитинско дете*, прилог „Виктор Иго и ренесанс француски“ од Х. Беранжеа објављен поводом стогодишњице Игоовог рођења, дужи политички оглед о питањима политичке равнотеже међу савременим државама, а у оквиру рубрике „Критика и библиографија“ приказ немачке књиге Гелцера Хајнриха који је написао Јован Ердељановић; у приказу се јасно оцртавају политичке и државне аспирације радикала тог периода: идеја о формирању чврстог језгра српске државе (припајањем делова Босне и Херцеговине и Санџака), а тек онда даља експанзија ка југу (Косово, Македонија, па чак и Солун). У оквиру Ердељановићевог текста појављује се и референца на македонско питање: он жали због узалудног трошења напора Срба и Бугара да македонски народ преименују у припаднике своје нације.

<sup>59</sup> Али ће се то са расколом између самосталаца и старорадикала изменити у наредним годинама, па ће концепција *Српског књижевног гласника* бити јасније грађанска, и донекле либералнија у односу на другу серију *Дела*, нпр. преузимајући западноевропске

(Младеновић, 2006: 171); међутим, захваљујући прилозима из других научних дисциплина, па и у области хуманистике и филологије, оно ипак остаје „веома занимљива појава у историји српске периодике“ (171).

Период излажења друге серије часописа *Дело* (1902–1915), чији је главни уредник био историчар Драгољуб М. Павловић<sup>60</sup>, поклапа се с временом драматичних промена у Србији. Услед индустријализације, неравномерног економског развоја и политичко-партијских размирица, социјални пејзаж Србије се након мајског преврата нашао пред изазовима новог таласа модернизације, стабилизације институција и јачања парламентаризма – а све то у ширем контексту спољнополитичких тензија, како између Србије и Аустроугарске, тако и између Србије и Османског царства, односно између самих балканских држава (нпр. 1905. велеиздајнички процес, 1906. царински рат, 1908. анексија, 1912/13. балкански ратови, 1914. Први светски рат). Поред спољнополитичког плана ни план унутрашње политике није био много складнији (бројне кризе у парламенту, раскол између самосталаца и стародикала, јачање паравладиних механизма моћи оличених пре свега у војсци и круговима блиским завереницима из мајског атентата).

Утицај спољашњих чинилаца драматично ће одредити судбину часописа и у ратним годинама 1914–1915, када се због измењених околности, издавање часописа из Београда на кратко сели за Ниш, али и тада редакција у неколико текстова наглашава своју приврженост вредностима и принципима на којима је *Дело* до тада почивало.

У погледу рубрика, и друга серија показује сличну „небрижљивост“ коју је Љубомир Недић замерао првој серији, а која и даље упућује не чињеницу да је *Дело* пре свега типолошки везано за 19. век, као часопис у ком се као у каквој хрестоматији налазе прилози из најразличитијих сфера науке, друштвеног живота и књижевности; то је периодик који ни на који начин не претендује на хомогеност, било у погледу уредничке строгости у избору књижевних прилога, нити у погледу

---

<sup>60</sup> Поред Драгољуба М. Павловића *Дело* ће уређивати и правник Лазар Марковић, а једно краће време, са њима ће на уредничким пословима сарађивати и Риста Одавић.

дефинисања параметара по којима ће се текстови различитих дисциплина груписати унутар појединачних бројева.

С тим у вези, дистрибуција прилога и типологија рубрика није се значајно променила у односу на прву серију: и овде налазимо сталне рубрике као што су *Забава/Белетристика*, *Књижевност*, *Наука*, *Хроника*, *Друштвени живот*, *Критика* и *библиографија*, *Белешке* (понекад ће се из њих издвајати подрубрика *Читуље/Некролози*). Интересантно је да у првим бројевима књижевни прилози припадају рубрици *Забава*, што нам имплицитно открива извесну „незаинтересованост“ саме редакције. У питању није искључиво незаинтересованост у погледу квалитета објављених прилога<sup>61</sup> колико у погледу претпоставке да ће се примарна друштвенополитичка и просветитељска мисија одвијати посредством некњижевних, научних прилога, где је уредништво много више водило рачуна о квалитету и ваљаности највећег броја студија. Стога ће већ са јануарским бројем за 1903. годину *Забава* бити преименована у *Белетристику* (што смо већ видели код прве серије) иако ће у оквиру те рубрике бити штампане песме, драмски текстови, прозна дела (романи у наставцима, приповетке), да би тек у јануару 1912. године књижевни прилози били сврстани у рубрику *Књижевност*. До јануара 1912. године рубрику *Књижевност* чинили су разноврсни текстови научне природе, и то не нужно у вези са књижевном уметношћу или филологијом у најширем могућем смислу. У овој рубрици јесте било текстова књижевноисторијске природе, књижевних студија и прегледа, односно биографских огледа посвећених углавном страним писцима, али је исто тако било радова из области историје, политике и педагогије; ипак, како време буде пролазило, након неколико година излажења научни текстови ипак ће се јасније поделити између рубрика *Наука* (природне, друштвене и хуманистичке науке) и *Књижевност* (књижевна историја и књижевне студије).

Када је реч о рубрици *Критика* и *библиографија* и она открива слободнију природу класификације текстова у *Делу*: све до јануара 1912. године, рубрику ће чинити прикази и критичке рецензије писане поводом најразличитијих наслова, објављених на српском или на страним језицима, и у том смислу, неће бити строже

---

<sup>61</sup> Видећемо касније да су у *Делу* објављене неке најзначајније песме српске модерне.

поделе ни по жанровском принципу (приказ, критика) ни тематском. Са почетком 1912. *Дело* усваја нови принцип па се некадашњи „конгломерат“ приказа дели на тзв. *Прегледе: Књижевно-научни, Уметнички, Позоришни, Политички, Економски, Социјални.*

О слободнијем уређивачком приступу, поред променљивих наслова рубрика, говори и начин на који су појединачни прилози штампани унутар појединачних бројева: чини се без јасно дефинисаног и утврђеног реда, и без графички и визуелно одвојених рубрика, односно сегмената. Било је свакако бројева у којима су лирске песме штампане физички као једна целина (често на самом почетку), али би се онда остатак прилога распоређивао тако да су се књижевни и некњижевни тј. научни текстови најчешће смењивали; чини се, као у покушају да се читање појединачног броја учини динамичнијим у случају да га читалац чита од почетка до краја. Тако би поједини књижевни прилози (пошто су маркирани као *забава* и *белетристика*) служили као својеврсни „одмор“ од озбиљних, научних тема и расправа: у већини часописних бројева тако су штампани и прозни и песнички прилози. Будући изван строге контроле уредника, књижевност је у *Делу* имала потенцијал хетерогености какву није показивао *Српски књижевни гласник*, тако да је друга серија (иако по броју квалитетних књижевних прилога знатно слабија) на известан начин веома добро рефлектовала поетичку слојевитост и разнородност књижевне сцене у Србији, не доносећи ипак толико значајних наслова који ће касније одиграти важну улогу у трансформацији српске књижевности током 20. века.

Међутим, упркос свој хетерогености и отворености часописа, друга серија *Дела*, будући и даље гласило радикала на друштвенополитичкој сцени Србије, није могла да испољава такав степен хетерогености на плану питања која су у јавности била перципирана као најважнија, и на плану унутрашње и спољашње политике државе у којој је дошло до насилне смене власти, и чије су се последице непосредно осећале низ година касније (примера ради, Енглеска је због мајског атентата прекинула дипломатске односе и успоставила их тек 1906. године). С друге стране, са консолидовањем власти Радикалне странке (упркос проблемима и непрестаним тензијама и опструкцијама у скупштинском раду) спољна политика Србије све је



више добијала јасне обресе тежње ка ослобођењу/уједињењу српског и јужнословенских народа, или ка територијалној експанзији коју је требало пажљиво оправдати: за проширење граница ка југу аргумент се тражио у ослобођењу српског становништва и успостављању некадашњих граница славне средњевековне српске државе, док је за проширење ка Босни и Херцеговини служио популациони аргумент: највећи број становника био је српске националности. Стога, да би се могло размишљати о питању аналогичности или кореспонденције између књижевних/поетичких и политичких дискурса у делу (у оквиру тријаде традиционално–популарно–модерно) неопходно је пружити веома сажет пресек неколико важних друштвенополитичких питања на којима се могла читати општија друштвена позиција *Дела*.

\* \* \*

Када говоримо о својеврсном идеолошко-политичком профилу часописа, постоји неколико упоришних тачака на које треба обратити пажњу: однос између старорадикала и самосталаца (њихове полемике, расправе и начелна (не)слагања); питање националног идентитета и његовог очувања пред изазовима модернизације (која је нпр. доводила све више странаца и страног капитала у Београд и Србију); однос према аустроугарској политици на Балкану (према БиХ, а касније и према Албанији, односно Косову и Македонији); македонско питање као питање апропријације или конституисања новог националног идентитета, одвојеног од српског и бугарског; однос према и перцепција различитих облика српско-хрватске сарадње (било у кључу билатералне националне сарадње или сарадње са одређеним предзнаком југословенске/јужнословенске идеје); и на крају, однос према *Српском књижевном гласнику*.

До унутрашњег превирања<sup>62</sup> унутар Радикалне странке дошло је и пре Мајског преврата, са 1901. годином када је Никола Пашић пристао на компромис са властима, и на политички систем који је био много конзервативнији од оног који су радикали конципирали од оснивања странке: а то је држава заснована на принципима економског егалитаризма и самоуправе, којима би требало да служе све државне и јавне институције. Овај компромис део радикала доживео је као издају првобитних начела тако да се од тада постепено стварао све већи јаз између самосталаца (оних који су 1901. видели као „издају“ радикалних начела и који ће од 1904. деловати као самостална странка) и старорадикала (оних који су остали окупљени око политике Николе Пашића). Не улазећи у детаље њихових расправа, оптуживања, и позивања на враћање основама радикализма, може се рећи да се у првим годинама самосталци нису значајно разликовали од старорадикала, а посебно не од оних који су долазили из редова сеоског становништва (Поповић-Обрадовић 2008: 282). Тек ће се са 1905. годином међу самосталцима развити нови приступ парламентарној борби па ће уместо позивања на првобитна начела радикализма, критику упутити политици Пашићеве владе: репресији другачијег мишљења, корупцији, и др.

Такође, самосталци ће, полазећи од начела антииндивидуализма и социјалног егалитаризма, њихово остварење тражити у моделима западноевропских друштава а не у патријархалним обрасцима аграрно руралног друштва какво је постојало на почетку 19. века у Србији. У том смислу они неће негирати капитализам као нови облик друштвеноекономског уређења (то чине старорадикали) али ће инсистирати на одговарајућем корективу којим би се смањила експлоатација и увела социјална правда. Међутим, ови напредни ставови биће пре свега ставови самосталске интелигенције која ће неговати европску културно-цивилизацијски оријентацију<sup>63</sup> док су други самосталски посланици, долазећи из другачијег друштвеног и

---

<sup>62</sup> Можда би речи раздор или раскол биле прејакe за опис првих година унутрашњих размирица и политичког размимоилажења, поготово што у неколико првих година 20. века, ни самосталци ни старорадикали нису артикулисали озбиљно различите политичке позиције и вредности.

<sup>63</sup> Та оријентација се најбоље види у усмерењу *Српског књижевног гласника* који је не само окупљао велики број самосталаца, већ је и један од његових најзначајнијих уредника, Јован Скерлић, био самосталац и ватрени заговорник западноевропског модела друштвене транзиције и трансформације.

образовног миљеа били, слично старорадикалима, такође конзервативни. У том контексту, имајући у виду да су око *Српског књижевног гласника* били махом окупљени самосталци, а око *Дела* старорадикали који су често негирали капитализам са становишта патријархалног колективизма, биће интересантно пратити да ли се и у којој мери унутар корпуса песничких текстова артикулишу идеје блиске старорадикалима – идилизација сеоског живота, отпор према новим моделима урбаног живљења, идеја националног јединства и свесрпског уједињења. Треба напоменути да је и међу старорадикалима, као и код самосталаца, постојала разлика између образованијих, отворенијих интелектуалаца и оних представника који су, попут проте Милана Ђурића или Живојина О. Дачића били изразито конзервативни, „показујући отворену одбојност према тековинама западне цивилизације“ (Поповић-Обрадовић 2008: 295).

Поменуто питање националног идентитета<sup>64</sup>, односно судбине српског становништва / народа на Балкану било је посебно актуелизовано у прве две деценије 20. века, не само због спољнополитичких промена условљених потезима великих сила већ и због јачања идеје о експанзији саме Србије коју су у скупштини радикали често описивали као Пијемонт српства. Када је у питању друга серија *Дела*, њена оријентација јесте била ближа идеји очувања националних образаца, увек обојена извесном стрепњом од губитка идентитета под утицајем страних култура. Али, *Дело* није било идеолошки потпуно затворен часопис, пре свега захваљујући напорима да се у научним студијама и радовима увек оствари што виши степен објективности и научно-методолошке ваљаности.

Ако говоримо о елементима конзервативизма, најбољу илустрацију таквог става представља предавање Живојина О. Дачића<sup>65</sup> – „Београд у служби туђину“ (1907, 43, 3: 326–341) – одржано на прослави Кола српских сестара, у згради Ректората Универзитета у Београду. Говорећи о савременим облицима живота у Београду, Дачић се фокусира на основне тачке које види као проблеме и опасности за будућност Београда као централног и главног града државе. Његова запажања се

---

<sup>64</sup> Чини се, у радикалском дискурсу, питање свих питања.

<sup>65</sup> Иначе уредника и оснивача *Народних новина*.

развијају у једном искључиво етничком и националном кључу те тако он са жаљењем, каткад и љутњом, односно револтом констатује како су бројне послове (углавном слабије плаћене и физичке – куварице, праље, продавци дрва, и слично) преузеле жене и мушкарци других нација.

У питању је снажан националистички текст којим Живојин Дачић жели да покаже како грађани Београда свесно и несвесно раде против интереса српства: уместо да запошљавају девојке из унутрашњости Србије, они ангажују послугу друге националности (Словакиње, Немице), купују производе из Земуна а такође, прихватају занатске услуге и физичке послове Албанаца (Арнаута); Албанци, према ауторовом уверењу, зими зараде новац, на сигурном проведу хладне дане, окрепе се и одморе до пролећа а онда се враћају на Косово и турске територије „на своје обично занимање: „да отимљу српску стоку, пале српске домове, убијају главаре српских породица, кољу српску нејач“ (331). Изразито ксенофобичан – Дачић не показује наклоност ни према једној другој нацији ако није српска – и искључив, текст се завршава националним позивом: „Ја вас, молим, учините са своје стране све, да наш Београд изгуби свој садашњи интернационални изглед, и да буде чисто српски, само српски Београд, и ничији више“ (341). Поред чињенице да је позив дубоко антимодеран (развој великих модерних градова говори у прилог интернационализма), Дачић је у предавању наглашавао и значај уједињења „свих српских земаља“: помиње Мостар, Дубровник, Сарајево, Приштину, Призрен, Скопље, али не у контексту вишенационалног концепта будуће јужнословенске или југословенске, већ искључиво „моћне српске државе“ (340).

Ипак, с друге стране, сарадницима у *Делу* (а и самој редакцији) веома је блиска идеја јужнословенске сарадње, у чијем се центру најчешће налази сарадња Срба и Хрвата, која се веома често хвали, подржава и подстиче у оквиру краћих вести у *Белешкама*, а позитивно оцењује у дужим текстовима посвећеним различитим културним и књижевним иницијативама.

На пример, у детаљном извештају „Други конгрес југословенских књижевника у Софији“ (1906, 40, 3: 397–400), већ се у уводним реченицама отворено поздрављају напори у стварању јединствене југословенске књижевности и једне

југословенске културе<sup>66</sup>. Сви учесници похваљени су због напора, прегалаштва и искреног уверења у ту идеју коју потписник текста сматра реалном а не идеалистичком. У тексту се даје кратак сажетак тока конгреса, а преноси се и цео списак чланова Устава (Статута) Савеза југословенских књижевника и публициста; на основу тог документа јасно могу се видети намере о равноправном заступању и афирмисању култура и књижевности Словенаца, Хрвата, Срба и Бугара. Од српских представника у тексту се помињу Никола Кашиковић (као представник Срба из „лепе, али несрећне Босне и Херцеговине“), С. Вулећић, Момчило Иванић, Јован Скерлић и Петар Кочић. Након конгреса отворена је Друга југословенска изложба а аутор текста не пропушта да истакне да су радови српских уметника имали запажено место на изложби о чему су извештавали и бугарски медији.

Поред отварања Друге југословенске изложбе и текста Надежде Петровић о Првој југословенској изложби (о којој је било речи у првом поглављу овог рада), у *Делу* налазимо и извештаје о другим културним манифестацијама на којима излажу уметници са других географских и националних подручја – нпр. у *Делу* је објављен, у наставцима, похвалан критички текст Надежде Петровић поводом хрватске јубиларне сликарске уметничке изложбе у Загребу.

Питање јужнословенског уједињења нужно је било везано и за спољнополитичке прилике на Балкану будући да су велике силе (Аустроугарска и Турска) и даље под својом управом држале територије на које су, најчешће радикалски представници указивали говорећи о проширењу Србије.

Што се тиче Аустроугарске, однос према њој првобитно је (све до балканских ратова) и примарно био у знаку питања јурисдикције (касније анексије) над Босном и Херцеговином коју је Аустроугарска добила у 19. веку, а која је била противна националним идејама Срба у БиХ (које је мање или више отворено промовисала *Босанска вила*) и Пашићевој спољној политици. О Босни и Херцеговини се у другој

---

<sup>66</sup> Напомена: када се у тексту говори о југословенској култури мисли се искључиво на оно што данас називамо јужнословенском културом, која обухвата и Бугаре. Није дакле реч о југословенској идеји која ће бити залог оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Идеја о јединству свих јужнословенских народа била је веома актуелна, све до балканских ратова, када ће порастати тензије између Србије и Бугарске због спора око Македоније.

серији *Дела* пише већ од првих бројева, односно активно се преводе текстови страних аутора, са намером да се то питање што разложније и комплексније представи, али да му се навођењем страних стручњака да међународни значај и легитимитет. Тако се у тексту Шарла Дила „У Босни и Херцеговини“ (1902, 23, 3: 415–430; 24, 1: 42–53) аустроугарска окупација и управа у БиХ сагледава из најразличитијих углова: иако се истичу предности које је овакав облик власти донео (реформа државне управе, стварање инфраструктуре, изградња појединих путева), ипак се на крају додаје да су све Калајеве реформе, са политичког становишта, произвеле опасну ситуацију јер „вређају интересе и заборављена права словенског становништва“ (53). На занемаривање специфичности словенских култура у Босни и Херцеговини упозорава и други страни аутор чији текст *Дело* преноси: у питању је текст „Босна и Херцеговина за време окупације“ чешког аутора Јосифа Холечека (превео Ст. Милићевић, 1903, 27, 2/3: 225254). Русофилски надахнут, Холечек у тексту полази од најширег схватања јединствености словенских култура и бинарне опозиције Западна–Исток како би на примеру аустроугарског неразумевања институције *задруге* показао неуспех бечке политике. „Склапање земљорадничких задруга“ Холечек наводи као једну од друштвених и културних особености српског народа која једина „зајамчава пристојно благостање српском сељаку“ (252) те због тога, ако жели, аустроугарска управа ће морати да прихвати самосвојност окупираног становништва и да на основама његове културе гради институције система (политичког, друштвеног, привредног). Фреквентност објављивања оваквих и сличних текстова биће свакако појачана око 1908. након анексије која је изазвала велики талас незадовољства јавности у Србији: у њима се аутори враћају на првобитне проблеме и неповољне исходе Берлинског конгреса, када су Аустроугарској дате могућности за постепени продор и преузимање БиХ.

Поред Босне и Херцеговине, озбиљну препреку и „камен спотицања“ у односима Србије и Аустроугарске представљаће аустроугарска политика према Балкану током балканских ратова. Иако се, према писањима појединих сарадника *Дела*, у почетку није јасно видела позиција Беча у погледу српског ширења на југ, како су борбе током Првог балканског рата одмицале а српска војска заузимала

велики део територије изашавши и на Јадранско море, Аустроугарска мења политику и настоји да ограничи претензије Србије позивајући се на легитимне интересе албанске заједнице, која је такође крајем 19. века од Порте тражила реформе и повластице за себе унутар Турског царства. Упоредо са бројним текстовима у другим периодичким публикацијама које такође оштро критички и негативно говоре о аустроугарској политици, у *Делу* излази низ текстова под псеудонимом *Politicus* а у којима се детаљно проблематизују потенцијални спорови између балканских држава (Србије, Грчке, Бугарске, Црне Горе) и великих сила забринутих због нових померања граница. Став према аустроугарској политици је више него јасан: иза некадашњих тврдњи да се за Албанију тражи независност на основу принципа народности (што и јесу били захтеви албанских представника и пре ратова), открива се „права“ намера Аустроугарске а то је да створи државу којом би заправо ограничила „напредак и развитак Србије“ (*Politicus*, 1913, 66, 2: 300).

На сличан начин, напредовање Србије било је под знаком питања и бројних тензија са суседним државама савезницама, због нерешеног македонског питања о ком се у *Делу*, као и о БиХ, пише већ од првих бројева; истиче се да ће македонско питање морати да буде решено и да је најбоље решење подела Македоније између других земаља а никако аутономија која би само подстакла нове поделе и нове тензије. Имајући у виду спољнополитички ангажман Србије у Македонији пре балканских ратова, и рад на конституисању и јачању осећања српског националног идентитета код становништва у Македонији, текстови у *Делу* понајвише припадају том тренду интерпретације: према мишљењу сарадника у *Делу*, Македонија представља аутентично српски простор још од времена првог насељавања словенских племена, формирања првих српских држава, и касније државе Немањића, за разлику од бугарског присуства које се по мишљењу нпр. Марка Цемовића јавља тек од 1870. године (Цемовић, 1912, 63, 3: 398).

На другом плану – плану унутрашње политике, за разумевање концепције *Дела* можда је најважнији однос према *Српском књижевном гласнику*. И мада су и други часописи почетком 20. века показивали мање или више снажан, критички отклон према *СКГ*-у, у случају *Дела* тај је однос био нешто сложенији, не само због

чињенице да су сарадници *СКГ-а* некада сарађивали у првој серији *Дела*, или чињенице да су сарадници оба часописа били већином носиоци различитих варијација радикалног политичког програма, већ и због тога што је *Дело* по броју читаности (према подацима Народне библиотеке Србије) из године у годину скоро редовно било иза *Гласника*, обично на другом или трећем месту (према Витошевић 1990: 85–86).

Неговање идеје објективног научног духа, озбиљности и спремности научних радника да аргументовано размене различите ставове може се препознати већ у другом броју *Дела* из 1902, када је редакција објавила одговор Божићара А. Прокића на критику његове расправе „Почетак Самуилове владе“, коју је написао Ст. Станојевић а *Српски књижевни гласник* објавио у свом 23. броју. У редакцијској напомени истиче се да је редакција *СКГ-а* одбила да објави одговор Б. Прокића и да га редакција *Дела* „доноси не само због значајнога питања, које се расправља, него и зато што сматрамо да треба бити предусретљив када се на пољу националне науке јави радник озбиљан и спреман“ (1902, 23, 2: 137). Поред интереса саме науке (значај питања о коме се расправља), редакција *Дела* има и шири циљ: оснаживање и подстицање научно критичког дијалога у домаћој јавности – што одговара просветитељској идеји за коју се уредништво друге серије *Дела* залаже. Поред тога што редакција напомиње да је Божићар А. Прокић објавио рад и у страном, Крумбахеровом часопису *Византински часопис*, сам текст Прокићевог одговора у потпуности је усредсређен на полемику са Станојевићевом критиком, и ни на који начин не садржи критику или опаске на рачун *Српског књижевног гласника* као часописа.

На отвореност *Дела* указују и друге чињенице, односно присуство аутора чији су се идеолошки, уметнички и поетички ставови неретко дијаметрално разликовали: тако ће у *Делу* бити објављени делови студије Милана Ђурчина *Из немачке лирике*, али и веома оштра негативна критика Јована Кангрге на рачун Ђурчиновог превода Ничеовог *Тако је говорио Заратустра*; или, 1904. године у часопису излази полемички интониран текст Милана Л. Поповића поводом раније вођене полемике између Милана Ђурчина и Милорада М. Петровића Сељанчице – једног од



„омиљених“ песника у *Делу* – у ком поред Ђурчина, Поповић оштро критикује и Светислава Стефановића; а опет, студије о енглеској књижевности и ауторске песме С. Стефановића *Дело* ће скоро редовно објављивати. На основу ових сажетих података стиче се утисак да је *Дело* неговало овакву отвореност како због типологије часописа коју је наследило из 19. века тако и због настојања да пружи могућности свима заинтересованима за озбиљну, научно засновану полемику.

Такође, ако пажљивије погледамо у рубрику *Белешке*, видећемо да су сарадници часописа, објављујући краће прилоге о новим часописима и бројевима који су излазили не само на територији Србије већ и на простору Аустроугарске (било да је реч о хрватским или српским часописима), неретко „заборављали“ на нове бројеве *Српског књижевног гласника* (који је редовно, излазио двапут месечно, за разлику од месечника *Дела*). Наравно, није у питању потпуно доследно примењен принцип: било је бележака у којима се сажето, некад и похвално говори о садржају новог броја *СКГ-а*. Једноставно, мањи број краћих написа о можда је одређен и чињеницом да је *СКГ* имао такав статус и видљивост да му није била неопходна „реклама“ у другим периодицима.

На крају, и поред амбивалентног односа, уредници *Дела* нису имали никаквих недоумица у погледу представљања значаја појединих радова Јована Скерлића – када се нпр. у оквиру краће белешке похвално пише о Скерлићевој *Историји нове српске књижевности* – или његовог целокупног живота и дела, у оквиру некролога који је објављен у мајском броју *Дела* (1914, 71, 2, 319–320), а потписала га *редакција* часописа. У том тексту, недвосмислено се у први план истичу неке од препознатљивих Скерлићевих особина и квалитета. О Скерлићу се каже да је био један од „најумнијих и најплоднијих радника“ (319) српске књиге те да је његов „кратак живот, пресечен суровом судбом, био по српску књигу и необично плодан и од необичног значаја“ (320). Поменувши различите културне и друштвене улоге Јована Скерлића (професор Универзитета, научник, културни радник, политичар, итд), уредништво *Дела* издваја и његов допринос на пољу модерног проучавања књижевности и културе: *Историја српске књижевности 18 века, Српска омладина и њена књижевност, Светозар Марковић, Писци и књиге, Историја новије српске*

књижевности. Подсећајући читаоце на Скерлићеву несвакидашњу упорност, посвећеност раду, борбеност у полемикама и изношењу критичких судова, аутори некролога ипак задржавају неутралан тон, више у маниру констатовања чињеничног стања него у погледу вредновања „исправности“ Скерлићевог рада, што се и очекује имајући у виду жанровска ограничења некролога. У том смислу, они не пропуштају да нагласе да је у погледу књижевних питања „био суверени судија књижевног укуса, те је литерарни свет са зебњом очекивао његов суд, да озари или осуди“ (320), да је као политичар био изразито активан, да је био човек који је у политици „одиста имао шта да каже и који је веровао у оно што је говорио“ (319), и на крају, што је можда по веровању уредништва, најважније, Јован Скерлић је оставио велики траг на пољу ширег национално-културног деловања, ван граница тадашње Србије – „да лично прелети с једнога на други крај Српства, да живом речи својом одушеви и окуражи наше саплеменике у тешкој животној борби“ (320).

\* \* \*

У погледу прилога из других дисциплина које се непосредно не дотичу актуелних друштвених и политичких дилема у Србији почетком 20. века, *Дело* представља веома богат и разноврстан избор наслова из медицине, економије, метеорологије, историје права<sup>67</sup>, као и из научних области које се баве облицима фолклорне културе, визуелних уметности, позоришта и књижевности. Као што је у једном од претходних поглавља поменуто, *Дело* припада оним часописима у којима више не постоји интересовање за штампање изворних епских или лирских песама (или прозних облика), али се зато питања фолклора „селе“ у оквиру научних текстова: нпр. студија др Рајмунда Фридриха Кајндла, „Фолклор“ коју је превео Тихомир Ђорђевић – објављена у првим бројевима *Дела* током 1902; ту је и прилог српског етнолога Јована Ердељановића, тј. његов критички приказ етнографског деловања и значаја Милана Ђ. Милићевића. На пољу ликовне критике и историје

---

<sup>67</sup> Нпр. прилози о појму интервенције у међународном праву, о брачним парницама, и бројни текстови који дају компаративни увид у европске и домаћу законодавну праксу.

уметности, поред приказа мањих изложби или појединачних аутора (неке од њих је писала Надежда Петровић и њих смо већ помињали<sup>68</sup>), издвајају се и дуже студије из историје уметности, како о домаћој тако и о међународној сцени: нпр. текст Божидара Николајевића о византијској уметности; прилог Влад. Р. Петковића о Ивану Мештровићу – „Иван Мештровић – рефлексije пред Видовданским храмом“ (19. 57, 3, 294–300) и краћи извештај са Четврте југословенске изложбе уметности у Београду (1912, 63, 3: 446–454). Владимир Р. Петковић један је од најзаступљенијих аутора у области визуелних уметности у *Делу*: објављени су његови текстови о уметности ренесансе у Италији, о Тицијану, Греку, Коређу, и др.

Поред прилога о ликовној уметности, у *Делу* ће се, мада не у значајнијој мери, наћи и прилози везани за позориште – не само критике појединачних драмских текстова или позоришних представа, већ и неколико текстова о улози и смислу позоришне уметности, као и уметности глуме – док ће у погледу уметности уопште, највећи број научних прилога свакако бити из области књижевне историје. Изузимајући краће књижевнокритичке текстове, објављивање у оквиру рубрике *Критика и библиографија*, овде бисмо само кратко навели у којој мери је *Дело* објављивало студије и огледе о појединачним ауторима или националним књижевностима. Када говоримо о страним књижевностима, у периоду 1902–1915, на страницама друге серије наћи се студија Милана Турчина *Из немачке лирике*, студије Светислава Стефановића о енглеској књижевности (о Браунингу, Росетију и др), студија о кинеској лирици (псеудоним П-ги), текст Милана Л. Поповића о Петефију; текстови о Верхарену, Пушкину, Толстоју, Гетеу (његовој драми *Ифигенија на Тауриди*), Бодлеру (превод текста Пола Буржеа), Шекспиру, Хајнриху Хајнеу (текст Добросави М. Ружића). Када су у питању домаћи писци, сарадници у *Делу* пишу о Ђ. Јакшићу, Јовану Стерији Поповићу (о ком пише Драгутин Костић, у неколико радова од којих у једном пише из компаративног угла, повезујући Стерију са Г. В. Рабенером), о Доситеју Обрадовићу; објављује се и студија Николаја Велимировића „О религији Његошевој“ (у наставцима). Поред ових текстова, у *Делу* су штампани и прилози општијег критичког и теоријског типа: о природи инспирације, о значају

---

<sup>68</sup> Приказ Прве југословенске изложбе и изложбе уметничке групе „Лада“ у Београду.

болести у стваралачком процесу, о модернизму, о ауторским правима, и др. У целини гледано, иако су поменути аутори највећим делом већ били идентификовани у својим националним културама као канонска књижевна имена, тематска и национална разноврсност (немачка, енглеска, руска и француска књижевност) говори о томе да *Дело* није, у погледу научних студија, било специфично оријентисано ни према једном националном европском обрасцу.

## ВЕЗА СА ТРАДИЦИЈОМ – ПЕСНИЦИ НА ПРЕЛАЗУ ВЕКОВА

Ово поглавље посвећено је ауторима чија се поезија поетички ослања на старије књижевне традиције, посебно на традицију романтизма и сентиментализма, као и моделе усмене народне лирике и грађанског песништва 19. века. Као што је назначено раније, у првом плану биће дескриптивно-аналитички, тематско-мотивски приступ ауторима чије су песме одабране на основу броја одштампаних прилога, значаја појединих мотива и књижевноисторијског или књижевнокритичког значаја самог аутора у периоду 1900–1914. У оквиру одабраног корпуса репрезентативних текстова и аутора издвајају се, на првом месту Момчило Милошевић, а затим песници као што су Милутин Јовановић, Миодраг Петровић Сељанчица<sup>69</sup>, Димитрије Глигорић Сокољанин, Пијетро Косорић (псеудоним Милоша Перовића), Авдо Карабеговић, Сава Д. Петровић (објављивао под псеудонимом Арман Дивал), Владимир Ћоровић, Прока Јовкић, Дан. Јанковић, Алекса Шантић, Стеван Шумкарац, Милорад Ј. Митровић, Тодор Ђукић, М. П. Стефановић, Душан Малушев, Анте Тресић Павичић, Велимир Рајић, и други. Њихове песме, дакле, биће подељене према тематско-жанровском кључу на: а) љубавне песме б) песме о опозицији град-село в) песме са доминантним мотивима смрти, клонулости и животне резигнације г) песме које славе живот и људски витализам, и д) родољубиве песме.

Инсистирање и даље на категоријама које се још у 19, а нарочито у 20. веку повлаче пред појмовима песничког херметизма, високе метафоричности, неререференцијалности, односно саморереференцијалности, инсистирање на концептима непосредне поезије, поезије срца и душе а не на песничком мајсторству, метричком и версификацијском занату – све су то само неке од одлика овог круга песника, од којих су многи у оно време били веома популарни. Стога је њихов однос према

---

<sup>69</sup> У питању је веома популаран песник, чији су прилози у великом броју објављивани и по другим часописима: нпр. *Бранково коло*, *Босанска вила*; а занимљиво је и то што ће његови радови бити објављивани и током Првог светског рата у гласилима немачких окупационих власти у Београду.

новим тенденцијама, које је подржавала књижевна критика а посебно уредници *СКГ-а*, био у знаку снажног отпора. Неки од аутора ће се у својим песмама непосредно обратити „еснафу“ књижевних зналаца или само у наговештајима дати алузије на професионалне критичаре. Тако у песми Милорада Ј. Митровића, „Поезија“, налазимо лирски „обрачун“ са критичарима којима се највише замера на нормативном односу према језичко-стилском аспекту поезије и превиђању искренности као битног елемента стваралачког чина. За Митровића критичари су „зналци филолошки“ који ће напасти сложено његову поезију („зелен венац“) и зато их он назива „магарад“ која ће обрстити његов зелен венац после чега остаје само „још венац од трна“. Метрички једноставна песма, писана у шестерцу попут народне лирске поезије<sup>70</sup>, Митровићева песма је сведочанство промена које наступају у српској поезији почетком 20. века, и то највише под притиском књижевне критике која почиње да систематизује и уређује своје вредносне параметре, престаје да буде импресионистичка или стваралачка активност, и уместо литерарног дискурса почиње све више да користи синтетичко-аналитички начин читања књижевног текста.

## ЉУБАВНА ПОЕЗИЈА

Када говоримо о љубавном поезију, на самом почетку треба поменути поезију Милорада М. Петровића Сељанчице<sup>71</sup>, пре свега због његовог статуса у *Делу* (хвале га и у књижевним приказима) мада његова лирика јасно открива све општепознате елементе позног романтизма, касне грађанске лирике, лирике на народну, док су песничке слике, ритам и звучање често засновани на обрасцима народне поезије. С друге стране, повезивање са песничким претходницима као својеврсним узорима

---

<sup>70</sup> Довољно је само упоредити Митровићеву и Дучићеву песму истог назива, након тога постаје јасно у којим се поетичким оквирима поезија овог круга аутора највише кретала. А са друге стране, у *Делу* непосредно након Митровићеве смрти излази и веома дирљив некролог аутору

<sup>71</sup> Милорад М. Петровић је иначе био сеоски учитељ, родом из Стојника у Шумадији, један од оних песника који се надовезивао на традицију „сваштарства“ како је назива Витошевић, у којој су песници, приређивачи и скупљачи могли бити скоро сви иоле образованији појединци, тако да је поред песама штампао и школске приручнике и читанке.

препознајемо и у посветама које Милорад Петровић Сељанчица упућује словеначким песницима: Драгутину Кетеу, Симону Грегорићу и А. Ашкерцу.

У оквиру љубавне лирике посебно бисмо издвојили песничке прилоге Саве Д. Петровића (иначе адвоката по занимању) и то не само због сличности са осталим ауторима ове групе, у погледу избора песничких слика и једноставније метрике већ и зато што је такође реч о изузетно продуктивном аутору<sup>72</sup> а и једна од његових песама добила је касније и музичку обраду, настављајући тако да живи у културном простору много дуже током највећег дела 20. века<sup>73</sup>. Реч је о лирском тексту посвећеном младој Дубровчанки по имену Маре – „Адио, Маре“ (1908, 48, 2: 129)<sup>74</sup>. Већ се у самом наслову открива игра речима – *mare* на италијанском значи море, а то на нивоу звучача није далеко ни од реч *amore*, док властито име представља једно од типичнијих имена са јадранске обале – и њоме се читалац уводи у жив амбијент Дубровника, који се не открива у својој савремености већ само преко појединих детаља, градских топонима, док су све остале песничке слике дате у маниру општије импресије о лепоти девојке и повезивању те лепоте са сликама самог мора. Захваљујући и самом рефрену „Адио, Маре“, песма заиста има специфичан текстовни квалитет шлагера, што је почетком 20. века истицао и сам Јован Скерлић, у тексту „Лажни модернизам у српској књижевности“, истичући Саву Д. Петровића као једног песника који је утицао на Диса, нарочито у погледу артикулисања фигуре вољене жене – драге. Скерлић у Сави Д. Петровићу види елементе извесне егзотике страних култура и оријенталног света:

---

<sup>72</sup> Велики број прилога објавио је и у дневној штампи, под псеудонимом Арман Дивал. Псеудоним је заправо име једног јунака из романа Александра Диме *Дама са камелијама*, што такође добро, интертекстуално илуструје поетичку, сентименталистичко носталгичну оријентацију Саве Д. Петровића. Било под правим именом или псеудонимом, Сава Д. Петровић био је веома активан сарадник дневних листова *Политика* и *Правда* у којима је током десет година објавио скоро сто прилога (углавном песама, али и кратких прича, прозних цртица и других новинских прилога). Под псеудонимом Арман Дивал више је објављивао у листу *Правда*. О овим прилозима у дневној штампи видети: Циндори 1992, Циндори 2002 и Циндори 2013.

<sup>73</sup> О популарности песме не сведочи само музичка обрада већ и чињеница да је прештампована касније и другим периодичким гласилима, *Штампи* и *Босанској вили*.

<sup>74</sup> Песма је исте године објављена и у *Босанској вили*, 23/1908, 26 (20. IX), стр. 375.

он је „наш добри и тако забавни Сава Петровић, Arman Dival, нежни песник атласа, кадифе, свиле, чипака, парфема и других артикала из галантеријских радњи, усхићени трубадур 'журова', балова и корза. Arman Dival мрзи 'схеме' и 'принципе'. (1977: 454)

Пишући, дакле, љубавну поезију, на основама једне измешане дворско-грађанске културе претходних векова, али утемељујући је на звучним и мелодијским импулсима популарних музичких жанрова, Сава Д. Петровић писао је другачији тип популарне поезије (када је упоредимо са поезијом Милорада М. Петровића) која се није освртала на „озбиљност грађанског академизма епохе“ (Константиновић 1983: 202). Као што је изрекао Радомир Константиновић, песма „Adio, Mare“ је песма лакоће која се

„снагом своје текстуалне недовољности, отима од штампане странице, проваљујући границе између слова и гласа, али, истовремено, и између грађанске културе овог доба и улице, да би се, без освртања на намргођену (и мрачњачку) 'озбиљност' грађанског академизма епохе, распевала уз раштимоване клавире и гитаре на Калемегдану...“ (202)

За овај период, посебно у првим годинама излажења, карактеристичне су и песме, сличне првим Шантићевим песмама, са јаким импулсом фолклорне мелодије и ритма, као што налазимо у песми Владимира Ћоровића „Nocturna“<sup>75</sup> (1903, 29, 3: 345–346). Полазећи од основне песничке ситуације – ноћи и ноћног просторно неодређеног амбијента – Ћоровићев лирски субјекат развија снажне емотивно евокативне слике, углавном везане за мотив вољене жене. Њена се пак представа, у складу са идејом о буђењу субјектових најдубљих страсти и блудних мисли, обликује у кључу суштински оријентализоване егзотике, налик Шантићевој „Емини“, пошто и

---

<sup>75</sup> Интересантан је контраст између песничких слика саме песме и њеног помало помодног наслова који се више ослања на европску и латинску традицију: писан латиницом он наговештава помало готски осећај језе везан за ноћ.



код Ћоровића проналазимо детаљ ишчекивања да се драга врати из хамама „па пуна ватре сад чека на ме / сред густе башче и још гушће таме“ (346). Психолошки, чулни и физички интензитет призора производи у самом субјекту дубоко осећање нестрпљења, стрепње и тескобе.

Мотив вољене драге, могли бисмо рећи, конструисан је код Ћоровића посредством амбивалентног дискурса оријентализма, специфичног не само за босанскохерцеговачки простор, већ и за простор Србије где се однос према османском наслеђу огледао у истовременом одбијању свега што је турско и источњачко али и дивљењу, односно проналажењу оних тачака оријенталне културе које су могле служити као одличан „алиби“ за другачије постизање ефекта сензуалности и еротског, различитог од онога препознатог у српској народној лирици.

Поред тих оријентализованих песничких решења, песници попут Душана Малушева, понајвише инспирисани европским узорима (нпр. Бодлером коме је Малушев<sup>76</sup> посветио једну песму), тему љубави и вољене жене смештају у делимично надреални, фантастични свет – који с једне стране одговара готском духу романтичарских „привиђења“ али и модернијим поступцима коришћења фантастике. У песми „Етиролог“ (1906, 41, 1: 94–95), посвећеној госпођици Ј. Н, Малушев развија идеју о лету као коначном бекству коме лирски субјекат и вољена могу да прибегну као решењу. А захваљујући алегоричкој употреби мотива орла и ласте, лирски субјекат јасно задржава родне идентитете и улоге у том односу – он себе поистовећује са орлом а њу са ластом. То још увек није свет дучићевских бајколиких и фантастично ониричких предела (као у „Заласку сунца“) али је веома јасно и недвосмислено присуство фантастичних елемената, репертоара детаља који крећу од

---

<sup>76</sup> Поред тога што преводи Бодлера, Малушев је инспирацију налазио и у делима Ничеа, Верлена. У том смислу, будући припадник „прелазног поколења“ у које га сврстава Драгиша Витошевић, Малушев би се на примеру ове песме могао сматрати „транзиционим примером“, песником који је између традиционалног песништва и песништва модерне.

романтизма, инспиришу се Бодлером, али су „на пола пута“ у процесу артикулисања модернистичког сензибилитета.<sup>77</sup>

С друге стране, у појединим песмама Саве Д. Петровића налазимо на једном полу јасну везу са романтичарским репертоаром хронотопа и основних песничких слика везаних за оквир ноћи или ноћне пејзаже, док на другом полу љубавни односи добијају извесну амбивалентност, временску и просторну неодређеност. У песми „Њена жеља“, С. Д. Петровић обликује етеричан приказ љубљене жене; заљубљени пар је у ноћној шетњи по парку, обасјан месечином, у јесен о којој сведочи богатство боја и опадање лишћа као јасан сигнал завршетка животног циклуса. У једном тренутку, вољена жена обраћа се лирском субјекту откривајући му своју жељу за телесним додиром, која се не може испунити: „Па да са дна / Гледам тада / Како се покров за мој гроб / Тка.“ (1907, 45, 2: 147–148) Просторна позиција жене у овим стиховима остаје двосмислена. Уколико пођемо од претпоставке да није у питању приказ стварног умирања жене, њена перспектива открива нам да она заправо лежи на тлу, и посматра опадања лишћа, чиме онеобичава додатну слику, будући да конструкција „са дна“ асоцира и на њену смрт, њено пребивање у гробу (на дну). А интересантно је то што и други стихови то потврђују: она као да говори и с оне стране света, из гробног живота, прижељкујући да се над њеним гробом неко друго двоје грли и воли, чиме нас С. Д. Петровић у извесном смислу везује и за мотив трагичне љубави присутан у народним баладама, где над гробовима несудоњених љубавника расту биљке или цветови који подсећају на трагичну љубав, али који служе и као место окупљања новим љубавницима.

---

<sup>77</sup> Поред песничких узора, за Душана Малушева, чија је вредност данас више књижевноисторијска, важно је напоменути и то да је захваљујући његовим преводима појединих Бодлерових текстова у српску поезију улазио нови мотивски репертоар или макар нови квалитет познатог репертоара. Тако је нпр. захваљујући Малушеву, у српску културу стигао превод Бодлерове *Литаније Сотони*, објављен у часопису *Бранково коло*). Такође, за Малушева је карактеристично и то што у његовим песмама, у различитим фазама налазимо с једне стране елементе и одјеке ранијег песништва (поетизме нпр. Војислава Илића) или назнаке промене у песничкој лексици које наступају са доласком различитих прозаизама. Код Малушева, истина, ти поступци нису увек уметнички успели: с једне стране његови поетизми већ делују помало „излизано“ (Витошевић 1975/1: 342) док прозаизми прелазе понекад границу поетског укуса оног времена (Витошевић 1975/1: 361).

Мотив љубави, уз конституисање лика вољене жене / драге / мртве драге, или мотив несрећне љубави представљају опште место у лирској поезији: он је присутан и код модерниста, али и код традиционалних песника и њихових претходника и узора из епохе романтизма. Оно што их у тематском смислу повезује јесте лик жене који се често конструише на позадини нестварних, имагинарних пејзажа и предела: код традиционалних песника какав је Милутин Јовановић (у песми „Чежња“ – 1907, 42, 1: 6) фантазијска природа пејзажа је углавном недовршена и само наговештена, код њих још увек нема смелих поетичких интервенција у домену стилских средстава, нових спојева речи и детаља. У Јовановићевој песми „Чежња“, идентитет жене је недоречен, нестабилан, о њему се мало шта сазнаје јер је смештена у једну удаљену, скоро недостижну тачку док се лирски субјекат заноси њеном сликом у сумрак, у сутон, оно доба дана када обриси објеката и предметног света постају нестабилни. Жена се у Јовановићевој песми налази сама у врту, и за разлику од необичне Дучићеве жене из „Заласка сунца“, она се сећа своје прошлости, младости и дана узбуђења проведених са лирским субјектом, што песми даје интензивнији тон извесне сентименталности и исповедно личног карактера. У том смислу, фигура жене код Јовановића садржи назнаке апстрактног, али је она и даље део спољашње, материјалне стварности: њена етеричност и недовршеност последица су емпиријских услова (сутон, сумрак); за разлику од појединих модерниста, као што је Јован Дучић, где се жена артикулише као део психичког и психолошког састава самог лирског субјекта: она се код њега описује као фантазијска реалност али је веома јасно да је њено постојање условљено психолошким процесом пројекције самог субјекта.

Наравно, поред љубавне лирике која задржава лични тон и ослања се на лирску поезију српског романтизма, не би требало заборавити бројне ауторе у овој групи чије је песништво директније и практичније почивало на усменој лирској традицији или на традицији грађанске лирике (оне лирике у споменарима, алманасима и албумима, певане и читане на различитим друштвеним и породичним, салонским окупљањима). Таква је песма В. Станимировића, без наслова (1908, 49, 2: 129), у којој он подражавајући радичевићевски манир пева о младој девојци чије су очи плаве као „јулиско небо“; песма је испевана у осмерцу, са цезуром на четвртом

слогу, чиме се везује за модел лирског осмерца народне поезије, и добија у појединим тренуцима разговорни, скоро дијалогски тон у исказу лирског субјекта.

Поред Станимировића, за ову групу песама посебан значај заузимају прилози Милорада Петровића Сељанчице, једног од највише слављених и цењених песника, у Београду и Србији, познатог по великом броју прилога, сарадњи са различитим часописима, као што је била нпр. *Босанска вила* у којој је током периода од десет година (1901–1911) објавио 26 песама, од којих је највећи број из његове збирке *Сељанчице*. У том смислу, популарност Милорада М. Петровића подразумева пре свега велики број прилога и одличан одзив код шире публике, што нису порицали ни критичари попут Јована Скерлића који је веома прецизно истакао везе Петровићеве лирике са стилем љубавних песама, какве је прикупљао у 19. веку Вук Стефановић Караџић, али и критички оценио као песме које су почетком 20. века представљале „пандан сеоским приповеткама другог једног учитеља, Јанка Веселиновића. Видик тих песама је узак, колико се даје догледати са висине сеоске звонаре а [...] ту се пева идилска љубав сеоска 'на месечини, по хладовини и мале згоде и лепе стране живота на шумадијском селу“ (Скерлић 1977: 513) Будући дочекан оштро и критички и од стране других модерниста (нпр. Симе Пандуровића који га је називао неинтелигентним песником<sup>78</sup>), Милорад Петровић је у првим годинама 20. века ипак успевао да остане популаран, захваљујући покушајима да на романтичарским основама и основама народне лирике учини сложенијим ритмички образац патријархалног света (Константиновић 1983: 440). Ти покушаји учиниће додатно његову поезију пријемчивом јер ће јој Петровићеви покушаји увођења „неправилности“ донети извесну нову, другачију (и даље традиционалну) мелодичност која понекад као да „захтева да се песма отме од писаног текста и запева“ (Константиновић 1983: 440), што ће и време показати с обзиром на број

---

<sup>78</sup> Или Димитрије Митриновић који, истина, признаје висок степен популарности Петровићевих песама, мада то не сматра високим квалитетом и предношћу српске културе начелно. Митриновић заправо показује свест о разлици између модерне и традиционалне поезије где традиционално још увек односи превагу, и то не само на територијама на којима српски народ живи под страном управом. Он је у потпуности свестан да би најпростије склопљена збирка песама Милорада Петровића Сељанчице била боље продавана од „најригорозније антологије наших модерних приповједача или лиричара“ (Митриновић, 1908, XXIII: 19–20)

његових песама које су касније добијале музичке обраде, а неке од њих остале и до данас актуелне („Играле се делије“).

Најпознатији по збирци *Сељанчице* (отуда и надимак), Милорад Петровић, дакле, пише љубавну поезију веома једноставну у формалном погледу, а тоном и расположењем ослоњену на скоро „бећарски“ менталитет, на граници између руралног и варошког: у песмама се слави лепота девојака, отворено се пева о удварању што је посебно наглашено лирским дијалозима и монолозима, као да је реч о текстовима који су намењени јавном извођењу или певању. Једна од песама из *Сељанчица*, објављена 1902, „Гора“ (1902, 25, 4: 623–624) компонована је уз употребу краћих лирских стихова који служе као рефрен и подстицај за музичку обраду.

#### ОПОЗИЦИЈА ГРАД–СЕЛО И/ИЛИ НАГОВЕШТАЈИ ИНДУСТРИЈСКОГ ДОБА

Друштвенополитичка и културна опозиција град–село, посебно карактеристична за српску модерну (Пековић 2010) боље се види у прозним делима високог српског реализма (нпр. у *Београдским причама* Сима Матавуља) и првим прозним текстовима модерне (Милутин Ускоковић, Борисав Станковић). Реч је о опозицији која није постојала само на тематској равни у књижевним делима и часописима, већ се рефлектовала и на многе друге сегменте живота: па се тако чинила природном подела и самих часописа на: елитне који се обраћају градској популацији и оне забавно-поучне (алманахе, календаре, и друге специјализоване периодике) намењене просвећивању слабо образоване сеоске публике. Значај ове опозиције долази и отуд што су са почетком 20. века били све видљивији наговештаји будућег урбаног развоја Београда и Србије, због којих ће пејзаж (градски и сеоски) трпети значајне промене, на које друштво у Србији није било у потпуности спремно. Стога је супротност између града и села добијала често размере културно националне дилеме: град се неретко описује као „нешто прљаво и покварено“ (Пековић 2010: 159) док је село још увек било перципирано као „прави и непатворени израз народне душе, као средина која најбоље осликава национално

биће“ (Пековић 2010: 158). Међутим, негативна слика града имала је своје корене и у европској средини (Бодлерови описи Париза као града каљуге, у ком ипак доколичар – *flaneur* – налази своју инспирацију) и у домаћој где се, поред супротстављања селу, у реалности град доживљавао као место скученог, затвореног простора у коме се тешко живи, а на чијим периферијама живе обесправљени радници или ситне занатлије.

Када говоримо о контексту српске поезије, односно поезији у *Делу*, стиче се утисак да је тема града још увек „празна“: у највећем броју песничких текстова с почетка 20. века мотиви, песничке слике и ситуације, као и лирски субјекти смештају се или у препознатљиво рурални оквир, или у природне пејзаже романтичарског, камерног типа који допушта да се избегну било какве референце на шири контекст; тако у песмама које описују ноћ, врт, слике годишњих доба и разних непогода којима присуствује лирски субјекат нема назнака о модерном граду или граду који пролази своју транзицију од некадашње оријенталне урбане архитектуре ка средњеевропској. Град као место нових, модернистичких идентитета, тескобе и тензије настале услед промена начина живота ретко се среће у песмама у *Делу*, али оно на што повремено наилазимо јесу песме у којима, када се помиње град, то углавном буде Дубровник.

Дубровник је у тим песмама много више једна носталгично идилична пројекција, кулиса лишена било какве савремености, на сличан начин као на платнима појединих домаћих сликара (на почетку 20. века): на њима су се такође налазили призори и детаљи из великих европских градова али углавном везани за симболичка упоришта прошлости (нпр. катедрале). Ово не мора нужно да указује на општу атмосферу страха од новог, технолошки инвазивног и технички радикалног, јер ни Дубровник ни Београд то још увек нису имали нити су могли да имају. У поезији у *Делу* није, дакле, реч о Дубровнику 20. века већ је о медитеранској пројекцији старинских вредности из времена средњевековних држава, када је Дубровник (па и после доласка Турака) био једна од ретких самосталних територија. На размеђи 19. и 20. века, о популарности Дубровника као идентификационог места за космополитски, наднационални карактер српске културе, сведочи и популарност

драма Ива Војновића, нарочито његова *Дубровачка трилогија*<sup>79</sup>; а уз то и једна општија опчињеност идејама о постојању једног специфично аристократског, „госпарског“ духа, карактеристичног за јадранску област<sup>80</sup>.

Тако у песми Дан. Јанковић „Виолета – Иви Поповићу“, компонованој попут краће љубавне вињете, препознајемо непосредан и архаичан призивак будући да су сви призори везани за неодређени тренутак прошлости и хронотоп бала у Дубровнику. У том смислу, песма нимало не кореспондира са савременим урбаним срединама или срединама које су се на Балкану (односно Србији) тек почеле урбанизовати и трансформисати, али је Драгиша Витошевић са правом издваја као један од примера песама у којима град улази у тематске оквире певања.

Процес модернизације и урбанизације, који је у појединим деловима Београда доносио видљиве промене, и даље је у широј јавности био перципиран као својеврсни данак савременом добу, због чега пропадају многе традиционалне вредности. Већ код Димитрија Сокољанина, у песми „Опали дом“ (1903, 26, 1: 3) препознајемо назнаке тог стално присутног жаљења и забринутости због промена које наступају са новим временом. У песми је то представљено централном сликом напуштене куће, смештене у наглашено идиличан, скоро безвремен крајолик, где је ипак све опустело, и нигде више нема никога. У песми се имплицитно истиче претпоставка да су дом сви напустили и да је у основи песме тема иселјавања, напуштања сеоских предела: „Можда она где у свету / има кћери и синова“ (3). Дакле, за разлику од Шантићеве чувене песме „Остајте овдје“ упућене људима који из различитих разлога напуштају родну земљу и одлазе у имиграцију, код Сокољанина се иселјавање више везује за контраст између села и града, при чему град остаје невидљив и неприказан.

---

<sup>79</sup> С друге стране, Иво Војновић је и аутор драме *Смрт мајке Југовића*, којом се успоставља симболички континуитет са средњевековном државом Немањића, али и драме *Лазарево васкрсење*, која користећи библијски мотив (васкрсења Лазаревог из гроба) заправо непосредно реферише на балканске ратове и идеју даљег ослобођења територија под турском управом.

<sup>80</sup> Ако томе додамо и Дучићеве „Дубровачке мадригале“, могли бисмо рећи да је опчињеност Дубровником тада била део једне шире распрострањене песничке „моде“.

Са друге стране, када су у питању слике села, оне су још увек конструисане у знаку позитивне патријархалне матрице што нам најбоље илуструју песме Милорада М. Петровића Сељанчице, објављене у оквиру једне целине под кровним насловом „Посело“. Ту се у низу песама сеоски живот појављује као место непрестаног општег славља и уживања; тематски гледано, Сељанчица користи рурални миље да покаже како се људи веселе на поселу, пеку и испијају ракију, једу једноставни кувани купус, док се у формалном смислу (као и његове љубавне песме) текстови испевани у ритму и тону народне здравице. На крају, призоре уживања у пићу и јелу наткриљује мотив свирања гусала: њима се у доминантно лирску атмосферу уводи и један симболички детаљ који поред идеје о социјалној кохезији сеоске заједнице, истиче и важност очувања националног идентитета.

Дакле, у односу на број свих песама, опозиција град–село не јавља се превише често, а када се јави у траговима, неретко се са плана градско–сеоско, прелази на план социјалних разлика и тензије између грађанског и сеоског, као у песми Алексе Шантића „Путник“, иначе посвећеној Милораду М. Петровићу (1908, 46, 3: 310). Песма је, дакле, доминантно социјалног карактера: у њој се поступно гради контраст између два типа дома, описан у тренутку између заласка сунца и доласка ноћи због чега лирски субјекат, луталица, мора да потражи уточиште, где је добродошао. И мада велике, богате куће (звучи клавира, баште пуне мира) делују привлачно, он схвата да га нико неће ту пустити: „Гдје бољари себра припустише у дом?“ – те стога поентира сликом убоге кућице са два окна и маховином на крову где је „посједала чељад око топле ватре“. Погледамо ли одговарајући избор лексике (бољари, себри) и њено преплитање са савременим детаљима (клавири, велике баште), можемо рећи да Шантић успостављају линију континуитета у погледу непремостивих социјалних разлика: стварајући тиме извештан отклон и анимозитет према савременим слојевима друштва који се одликују већим богатством и бољим имовинским положајем.

На сличној социјалној основи почива и „Обична песма“ Ст. Петров-Бешевића (1912, 65, 1/3: 22-23) – песма је дијалогски конципирана као разговор лирског субјекта и неименованог ковача (њего дакле превасходно дефинише класна и друштвена улога). Ковач је представник обесправљених слојева чији су животи



угрожени и „заражени“ корупцијом, оличеном у лику богатог рентијера (отелотворења нових облика живота и пословања у граду) који кује ланце дугова док ковач кује физичке ланце. У лику ковача аутор постиже веома необичну тензију између рационалног и ирационалног аспекта људске психологије, односно класних и социјалних разлика: „Онда се нешто замисли, / па прште у смех луди / Баш ко његови мехови / Одскакаху му груди“ (23) – ковач, дакле, од социјално обесправљеног лика прераста у скоро митску фигуру чији је смех одраз несазнатљиве моћи и силе; ковач је скоро надљудски лик – и поред његовог реално тешког положаја, не би га требало занемарити јер је он тај који „кује“ свет и који управља ватром. Такође, имајући у виду историјски контекст 1912. године, идеја о бунту обесправљених маса одговарала је и сликама побуне каква се јавила на просторима турског царства а која је водила у Први балкански рат – и ту историјску ситуацију периодика у Србији је често описивала као устанак народа који није више могао да трпи злочине и неправду.

Контраст између села или природе као места имагинарне, увек срећне и пријатне прошлости, и града као почетка декаденције или губљења животне и емотивне невиности/наивности, делимично се појављује у песми Стевана Шумкарца „Светао био је дан..“ (1911, 59, 2: 178). Песма почиње сећањем лирског субјекта, који у својој свести оживљава некадашњу љубав и идиличну шетњу баштом у којој је све љупко и пријатно. Идиличност и наивност целе слике појачана је и употребом детаља којима се девојка представља у светлу невиности малолетног девојчурка: „уз мене скакућеш сретна“. Након прве две строфе таквог тона, долази до нагле промене у трећој: предео којим се креће више није његов завичај већ једна тмурна слика тек наговештеног градског пејзажа: „угледах туђе небо. Улица тоне у магли...“.

И у другим песмама Стевана Шумкарца, град је присутан само у суптилним знацима, детаљима и личним слутњама лирских субјеката. У песми „Вечерње силуете“ (1912, 63, 3: 349), лирски субјекат од самог почетка назначавачу градске пејзаже али се брзо након тога превасходно усмерава на доживљај који урбани миље изазива у њему, као и на елементе који не припадају градском пејзажу. И овде је, дакле, град дат само као силуета, једно још увек неоткривено, несазнатљиво и

непознато место, а саме урбане атмосфере, вреве и динамике градова какав је на почетку 20. века био и Београд ипак још увек немамо.

С друге пак стране, ни село није увек и искључиво место хармоније и непомућене среће – и оно може бити представљено посредством трагичних елемената неочекиваног страдања, испољавања ирационалних страсти и злочина, који углавном подсећају на трагичне мотиве у народној лирици. У песми „Сеоска драма“ (1911, 61, 3: 331), Милутин Јовановић, описује с почетка идиличан, сензуалан приказ ноћи, сеоског уживања и опуштања пошто се омладина вратила са напорног рада, и одушак налази у кафанском проводу. Међутим, као код Пушкина или Лорке, на крају песме затичемо лик трагично настрадале Стане, „са оштром камом међ' дојкама једрим“. Иако је крај трагичан и уведен, чини се, нагло и неочекивано, песма ипак не открива елементе критичког сагледавања савременог живота на селу, већ више припада традицији трагичних љубавних песама.<sup>81</sup>

## РОДОЉУБИВА ПОЕЗИЈА

Када је реч о родољубивој поезији, оваквих песама није било мало у *Делу*, без обзира на то којој поетичкој линији припадају њихови аутори (традиционалисти, модернисти, зачетници авангардних тенденција); с једне стране су песме које имају чистије комеморативну функцију, негујући и непрестано подсећајући на историјски значајне тренутке у формирању српске државе, у одржавању њеног континуитета кроз векове а с друге песме општијег тематско-мотивског репертоара, које су у контексту часописа и одређених историјских догађаја добијале конкретнија значења, а понекад и јасно политичку функцију.

Поред тога, пошто овде први пут говоримо о родољубивој поезији (а биће о њој речи и у наредна два поглавља), требало би напоменути да је за неговање и

---

<sup>81</sup> С обзиром на географску близину и тематску сличност, овде се можемо подсетити и сличне песме на тему трагичне љубави и смрти, опеване у данас култној песми „Шанко си Бонка залиби“, која је наводно настала почетком 20. века, на основи легенде о несрећној љубави између Шанка и Бонке, из околине Зајечара. Песма је посебно постала популарна захваљујући савременим музичким интерпретацијама Изворинке Милошевић и браће Теофиловић.

продукцију не само родољубиве поезије већ и једног ширег друштвенополитичког дискурса родољубља од значаја и то што су се многи угледни интелектуалци и књижевни критичари тог доба веома јасно изјашњавали по том питању. У том смислу, индикативни су и ставови Јована Скерлића, у његовим прилозима „Нови омладински листови и наш нови нараштај“ и „Обнова наше родољубиве поезије“. Правећи дијахронијски лук ка 19. веку и традицији омладинских листова ранијих епоха, објављиваних у оквиру омладинског покрета и Уједињене омладине српске, Јован Скерлић новије доба (а то је првих десетак година 20. века) представља на првом месту посредством кључних историјских година за српску државу: а то су на првом месту 1908. и 1912. година. У том периоду излазе часописи који су по Скерлићевом уверењу значајни пре свега због тога што, будући да излазе на различитим географским подручјима (од Беча, преко Далмације (Шибеника), Сарајева, Сомбора до Србије, артикулишу експлицитну идеју о нужности ослобођења од туђинске власти на простору Балкана, својим текстовима и прилозима делују агитационо и проактивно у погледу мобилизације јавности и афирмације општег уједињења (чији су резултати били јасно видљиви 1912), а да при томе веома јасно настоје да раде и на изградњи међунационалних односа, нарочито српско-хрватских, које ће Скерлић касније видети све више као природно југословенске. С друге пак стране, у тексту о родољубивој поезији, Скерлић се, у духу француског витализма и борбе против „књижевног и друштвеног егоизма“ појединих модерних (пре свега Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса), искрено радује назнакама обнове која је, по његовом уверењу морала доћи из Херцеговине (од Алексе Шантића) с обзиром на то да у Србији „књижевно поколење није показало моралне и националне солидарности, да није било заставник својега доба“. (Скерлић 1977: 481). Из тих разлога, Скерлић ће највише пажње и наклоности показати, поред Шантића, и према Вељку Петровићу, песнику који је такође долазио са простора изван граница тадашње Краљевине Србије – из Војводине.

У корпусу песама, објављених најчешће поводом значајних датума какав је свакако била година 1904. када је у разним формама обележавано сто година од Првог српског устанка и конституисања модерне српске државе, треба издвојити

„Пролог“ Милорада Ј. Митровића (1904, 30, 2: 157–160): у питању је дужи лирско драмски текст, изведен поводом годишњице Првог српског устанка („Престављено 14. фебруара 1904. год. У Краљевско-Српском Народном позоришту у Београду, приликом свечане представе у славу стогодишњице Устанка. Лица: Деда, г. М. Гавриловић, унук г. Б. Димитријевић, вила г-ца М. Петковићева“). Дијалог је веома једноставан: унук је представник младог нараштаја, он је ненавикнут на „суре планине“ и непрестано жуди за равницом (као симболичким местом мира, плодности и неконфликтности), за срећом и радошћу али га у једном тренутку деда, као отелотворење старине и традиције, опомене подсетивши га на то шта је било пре сто година. Унук се након тога нагло мења, и заклиње низом историјски познатих устаничких јунака да ће се и он борити за слободу.

Комеморативно химничну позицију артикулише и Пијетро Косорић (Милош Перовић) у песми „После сто година 1804-1904“. Испевана у деветерцу, дакле бржег ритма, песма директно референцира на стогодишњицу устанка славећи ослобођење од турске власти, путем религиозних симбола и слика природе: где је некада био минарет, сада је црква; где је некада био (полу)месец сада је крст; и на крају, у градацијском завршном удару, издваја се слика јуначке крви и смрти на чијем месту сада израсли лорови венци, што ће бити сликовни принцип и у каснијим песмама, посебно песмама везаним за балканске ратове: и у њима ће мотиви крви, смрт и разарања људског тела бити преобликовани у залог новог времена, новог живота и раста. Поред песама које су имале патриотско државотворну димензију, у *Делу* су посебно интересантне песме у којима се поред патриотизма могу препознати елементи династичких и политичких дискурса, који кореспондирају са јасном антиобреновићевском оријентацијом *Дела*.

Међу тим песмама издвојили бисмо две песме Милутина Јовановића („Незнани гробови“ (1905, 36, 2: 145) и „1905“ (1905, 36, 2: 145–146) као и песму Алексе Шантића „\* \* \* [Горе наше, пропојте весељем]“ (1903, 27, 2-3: 388–389) у којој слави династију Карађорђевића која не само да одговара радикалској идеологији већ у њој препознајемо шири политички ехо након 1903. године када је преовладала атмосфера одобравања, односно слављења атентата као потпуно

легитимног чина ослобођења Србије од некадашње тираније и аутократске власти Обреновића. С обзиром на то да прави историјски лук од кнеза Лазара до Карађорђевића 1903, Шантићева песма има примарно наративну структуру, што кореспондира са тадашњим дискурсима легитимизовања новог поретка ствари у држави: требало је артикулисати и изнова се враћати одговарајућем наративу о тиранији и ослобођењу. Сама песма је, слично Митровићевој, и јавно изговорена, што је чини делотворнијом и појачава њен пригодно политички, односно династички аспект. Према забелешци стоји да је песма декламована „на свечаној престаји у Народном позоришту 29. јуна ове године“, дакле само месец дана након Мајског преврата.

Поред Шантићеве, и песме Милутина Јовановића представљају интересантан пример како извесна неодређеност поетског текста добија своју значењску конкретизацију управо захваљујући часописном контексту. Посматрано изван оквира *Дела*, песме М. Јовановића – „Незнани гробови“ и „1905“ могле би се учинити на први поглед као антиратне песме или песме које указују на страхоте злочина над цивилним становништвом, критички разоткривајући сав бесмисао рата у који су послати младићи без јасног разлога зашто и како. Међутим, имајући у виду да се песма „Незнани гробови“ односи на рат који је Србија водила против Бугарске и изгубила (а тада је на власти била династија Обреновића), онда антиратни дискурс прераста у антидинастички, уперен против погрешне политике супарничке династије која је владала у 19. веку. С друге стране, подједнако, ако не и више, сурови призори телесног страдања становништва, њихове беде, сиромаштва и потлачености у песми „1905“ употребљени су у склопу једног ширег песничког, патриотско ослободилачког позива упућеног поводом територија „Старе Србије“, која је највећим делом била под турском управом.

Након атентата и током првих неколико година владавине Петра Карађорђевића, са искрсавањем специфичних, и по Србију нимало повољних спољнополитичких околности, патриотска поезија ће почети да јењава, мада се тематски све више окреће у смеру дискурса ослобођења свег српства на Балкану, које подразумева претензије на Босну и Херцеговину, односно Македонију, Косово и

делове Албаније. Иако је аустроугарска анексија Босне и Херцеговине значајно заострила односе, у српској јавности (како у парламенту, тако и у медијима), идеја о ширењу Србије, праћена бројним ратоборним и милитантним исказима, нашла је и своје поетско место у појединим прилозима.

У песми „Сунце се рађа“ (написао С. Јов – 1909, 52, 3: 296), структурно заснованој на паралелизму буђење природе/пролећа и дизање устанка, аутор развија драматичну слику пролећа, односно дизања побуне; многи су детаљи јасно хиперболизовани како би се нагласила животна снага новог времена: „Заблиста Исток и живодавни / Руј се разлива...“ док су слике праћене и мотивима оружја које носе мушкарци, приказани у недвосмислено патријархалној родној улози – у својој изразитој маскулиној преданости они хрле у бој. Њихова тела представљена су у кључу надљудског витализма и снаге, у којој не постоји никаква могућност сумње, слабости и двоумљења: „Мишице снажне и груди мушке / Набрекле силно да срећу зоре / Браћи објаве ... Србија иде!“. Слика Србије која иде односи се на кретање у правцу ка и преко Дрине што недвосмислено кореспондира са општим расположењем и незадовољством због анексије БиХ. Будући објављена 1909. године, ова песма се у оквиру *Дела* може читати као примарно политичка песма, политичко уметнички одговор на реалност односа моћи на Балкану, посебно на простору БиХ, у оквиру интересне зоне Аустроугарске на коју је Србија такође, од почетка века претендовала.

О спреси историјских околности и порасту броја песама патриотске провенијенције најбоље сведоче текстови објављивани током 1912 и 1913. године када је Србија учествовала у два балканска рата, од којих бисмо за ову прилику понајвише пажње посветили Првом с обзиром на то да је у том рату Србија значајно проширила своју територију, у правцу оних области које су у културној и медијској имагинацији тадашњег тренутка имале неприкосновени статус историјско-митских простора на које је српска држава и њен „народ“ полагала неупитно право.

Такве су нпр. песме Тодора Ђукића „Маркове стопе“ (1911, 61, 1: 35) и Момчила Милошевића „Једноме од старих“ (1912, 62, 3: 335–336). Код Тодора Ђукића, Марко Краљевић, опште место српске културе и дискурса отпора

потлачених, смештен је у временски и просторно неодређен оквир (као универзалистичка фигура отпора који се стално пружа неком непријатељу), али га из тог стања скоро медитативне загледаности у прошлост и будућност буди нагли упад грубе стварности: у његов простор нагрну турске чете које га наљуте и након тога уследи сукоб скоро катаклизмичких размера, чиме се поетски актуелизује идеја о скоро судбинској неминовности и нужности коначног решења османског питања на Балкану: „крв обли стене... Освану дан страве, / Борбе и таме, што доба раздваја“ (35).

С друге стране, песма Момчила Милошевића као да представља својеврстан контраст или одговор на Ракићеву „На Газиместану“ у којој се одаје почаст старим јунацима али се недвосмислено исказује спремност, односно решеност нових генерација да покажу и докажу да су достојне прошлог доба. Код Момчила Милошевића лирски субјекат је приликом обраћања оцу недвосмислено задивљен прошлошћу која је славна, непоколебива, када се није знало за страх у борбама и биткама. У појединим стиховима ти описи достижу размере призора из античких ратова – „И са снагом младог, разиграног лава / Летео си преко оборених маса“. Међутим, нажалост, ново време је све то заборавило, тог ратничког елана и ентузијазма нема код нових генерација: оне су носиоци пропасти и декаденције: „Ми, данашњи људи, покољења нова, / Налазимо живот где се плаче, грца“, „И у тромом ходу, деца новог доба / Траже циљ живота и немоћно туже“.

У склопу поетског креирања предратног расположења и формирања скоро унисоног колективног гласа, без имало сумњи у исход и оправданост Првог балканског рата, налазимо и песму „Црква у Св. Влаху“ Милутина Јовановића, која у основи полази од историјски реалне цркве, претпостављамо, цркве Св. Николе код Прибоја, која датира још из 13. века. Низ алузија у песми на скоро ослобођење јасно се може повезати са почетком рата, који ће недуго након објављивања песме у септембарском броју *Дела*, и почети на тлу Османског царства.

Поред ове, песме која на извештан начин антиципира балкански конфликт, издвајамо и песму „Отаџбини“ Милутина Јовановића (1913, 66, 1: 3). После дужег низа бројева који су почињали прозним текстом, ова песма штампана је на првој

страници (као Јакшићева „Отаџбина“ у 19. веку) што је могло додатно да у први план истакне патриотску, односно политичку поруку текста, везујући га такође, по асоцијативном принципу за канонску Јакшићеву песму; с обзиром на то да се лирски субјекат (колективно „ми“) заклиње отаџбини и говори о њиховој посвећености, песма је опет својеврсна референца и на Ракићеву „На Газиместану“: и у њој се тематизује питање о (не)спремности нових генерација. И док код Ракића налазимо димензију личног жртвовања<sup>82</sup>, Милутин Јовановић све време задржава колективни принцип у лирском гласу – колективно „ми“. И мада је репертоар слика сличан, истина, лишен је позивања на претходне битке (а посебно на Косовску) па се лирски субјекат више везује за тренутак садашњости у жељи да искаже каква је то љубав према отаџбини: она није прорачуната и опортунистичка („Јер ми не умемо попут фарисеја, / да од срца свога правимо дућане“), то је тиха, скривена али веома снажна љубав, скоро безусловна: „Волимо те ћутке, к'о пас господара“.

Друга песма, скоро идентичног наслова припада М. П. Стефановићу – „Отаџбина“ (1913, 67, 1: 3–4). И она је штампана на првој страни часописног броја а посебно интересантно јесте што Стефановић користи дијалошку форму, како би не само динамизовао и полемички осветлио питање родољубља, већ га сместио у одговарајући социјални контекст. Наиме, лирски субјекат у песми води разговор са сељаком који пред крај, у једном тренутку, даје одговор на то шта је отаџбина. М. П. Стефановић гради однос између образованог лирског субјекта (чије образовање га чини додатно склоним рефлексiji, преиспитивању и сумњама) и сељака (човек који се за земљу везује превасходно на емоционалној равни). Тај се однос на крају песме разрешава у корист сељаковог мудрог и искреног, чини се спонтано личног одговора. У прихватању сељаковог одговора крије се једна битна ствар: она првобитна запитаност лирског субјекта није суштинска запитаност јер његово питање о људима различите вере и расе није суштински поставио; он прихвата здраво за готово сељаков одговор што значи да се локално етнички идентитет прихвата без упитаности.

---

<sup>82</sup> коју Леон Којен, у својој студији сматра једним од парадигматичних примера духа индивидуализма у српској култури почетком 20. века. Видети: Којен, 2015: 212.



Посматрано у ширем друштвеном и културном контексту, укључивање фигуре сељака и давање коначног ауторитета његовом одговору није случајност нити изузетак: то свакако има везе са чињеницом да је почетком 20. века у Србији већински део популације и даље чинило сеоско становништво, да су радикалска идеологија и програм почивали на идеји аграрне привреде, али и са дискурсом села који је служио као противтежа или препрека модернизацијским процесима<sup>83</sup>. У књижевности су стога, код одређеног дела писаца, село и сељак постали „узор оних особина које би требало славити и подржавати, место где живе можда не баш беспрекорни људи али у сваком случају људи који би могли бити икона или слика националног идеала“ (Пековић 2010: 159).<sup>84</sup> А заједно са стално присутним дискурсом о сељаку, у време балканских ратова и Првог светског рата доћи ће и до наглог процвата интересовања за народну поезију или за писање у духу народног епског или лирског израза, што се може видети већ по насловима појединих збирки песама из тог периода: Драгољуб Филиповић *Косовски божури*, Милосав Јелић *Србијански венац*, Прока Јовкић *Косовска збирка*, Војислав Илић Млађи *Крвави цветови*. Поред поменутих, можда на прво место треба ставити збирку песама Драгутина Ј. Илијћа, *Освећено Косово*, у којој су песме испеване / написане према моделу народне песме, што се види и из кратких напомена на крају песама које референцирају на процес записивања усменог стваралаштва: „спјевао Драгутин Ј. Илијћ“<sup>85</sup>. И поред чињенице да се народно стваралаштво све више повлачило у периферне периоде, остајући само као тема научних студија у оквиру часописа као што су *СКГ* и *Дело*, народна поезија поново служи као инспирација за стварање родољубиве поезије. Истина, код већине горе поменутих аутора реч је о текстовима генеричке природе, пуним клишеа, општих и слабих места из усмене традиције која

---

<sup>83</sup> Поред тога, дискурс о сељаку биће присутан и у многим другим сферама, не само до Првог светског рата, већ и касније, са формирањем нове државе, када о њему пишу и песници авангарде као што је Милан Турчин. А пре тога, фигура сељака јавља се и у поезији Алексе Шантића, Јаше Томића и Владимира Станимировића.

<sup>84</sup> Овакав репрезентацијски модел наставиће да траје и након Првог светског рата у новој држави (Милошевић 2010: 171–207).

<sup>85</sup> Сам Илић веома експлицитно објашњава разлоге нове употребе епског десетарца: „Народ чије су гусле ово ослобођење припремиле, прихватио ове песме као своје, јер његове и јесу“.

је требало обновити пре свега због национално политичких интереса. На тај начин, ослањајући се на народну поезију, деисторизујући и њено порекло и вредности, Драгутин Ј. Илић у својој збирци покушава да савремени историјски тренутак (а то је експанзија модерне Србије почетком 20. века) лиши материјалног историјског контекста: сва борба која почиње Првим балканским ратом код највећег броја песника и писаца приказивана је као део континуитета борба која траје још од 14. века. И мада је потпуно тачна теза да је тадашња бројна песничка продукција показала „како се један мотив претераном употребом, а оптерећен ванлитерарним разлозима, семантички празни и тривијализује“ (Матовић 2007: 101), то не мења значајно друштвенополитички утицај какав је овај тип поезије имао у реалности током 1912–1913. Уметнички слаба или чак без икакве вредности, оваква родољубива поезија чинила је део једне шире целине у којој су јасно доминирале политичке аспирације Србије, на челу са Николом Пашићем, у погледу експанзије на југ: и највећи број представника елита тог времена био је недвосмислено посвећен и „занет“ идејом о ослобођењу, заправо, о повратку на изгубљени континуитет.

А када 1913. године балкански ратови буду готови, остављајући иза себе бројне нерешене сукобе и проблематична питања између нових и новопроширених балканских држава, у *Делу* се јавља свега неколико песама које тематизују последице рата, његову трауматску природу. Тако песма Душана Малушева „Српски херој“, објављена почетком 1914. године представља с једне стране комеморативни омаж фигури анонимног, неименованог српског ратника а са друге, без икакве унапред и свесно артикулисане намере, антиципацију нових сукоба и изазова српској држави и друштву који ће уследити након атентата у Сарајеву 1914. У овој песми Малушев, веома слично бројним другим, мање познатим ауторима (чије су песме сличне тематско-мотивске основе објављиване у ратним гласилима: *Илустрована ратна кроника*, и др), конституише песничку слику мушкарца надљудске снаге, сазданог од самих природних елемената (стене, камен, светлост). Дакле, и овде се мушко тело гради путем изразите хиперболе како би се јасно нагласио аспект натприродног и скоро божанског у лику српског колектива. Погледамо ли пажљивије, могли бисмо рећи да код Малушева, у појединим детаљима и „језичким сликовним потезима“ има

нечег од монументализма каквог налазимо и код Ивана Мештровића, у његовим скулптурама које представљају епске јунаке, односно комплекс мотива из косовског циклуса. Елементи монументализма нису свакако само специфичност српске модерне (налазимо га и код Петра Кочића), они представљају и интегрални део духа европске модерне, али у случају уметничке скулптуре Ивана Мештровић, у питању је монументализам који јасно израста из доживљаја монументалности народне, фолклорне културе, њене виталности и „расне снаге“ – другим речима, тај монументализам и даље носи специфичну националну ноту.

Поред тога, у контексту родољубиве поезије са јасно истакнутим елементима националног идентитета и борбе за ослобођење треба поменути и песме аутора ван Србије, као што је био Анте Тресић-Павичић<sup>86</sup>: у њима се испољава снажно политичко осећање значаја и важности српске борбе на Балкану а јасно се види и да је учешће Србије у Првом балканском рату као и употреба косовског мита освете од стране хрватских аутора и интелектуалаца било перципирано као нешто што надилази уско етничке и националне оквира српске заједнице, будући да је косовски мит требало да буде један од кохезивних елемената конституисања југословенске државе и нације.

Песма А. Тресића Павичића „Радомиру Путнику (из епиникијских пјесама „Косово Освећено“)“ (1913, 68, 2: 257–258) од почетка слави победе и војничку личност Радомира Путника, поредећи га са космичким појавама и елементима. Вести о његовој величанственој победи простиру се дуж целог Балкана и стижу све до Истанбула где изазивају смртни страх: „Од смртна зноја турске славе / Роса по Босфору ситна пада“. Међутим, та борба се жели приказати као борба мотивисана племенитим и легитимним циљевима – „Јер не тргну је туђе да отимље“, док ће победа бити записана у књизи музе Клио „У књизи Клије, међу зв'ездама“. Павичићева песма иде даље од референци на Први балкански рат и штавише, непосредно се усредсређује на Брегалницу: та војничка победа представља

---

<sup>86</sup> Антре Тресић-Павичић, Владимир Назор и Силвије С. Крањчевић објављују и у бечкој *Зори*, што упућује на све снажније везе између јужнословенских народа, и стварање капацитета за афирмацију и прихватање идеје југословенског уједињења, након Првог светског рата.

симболичну, историјску освету за некадашњи пораз српске војске на Сливници. У том смислу, истовремено се прославља ширење Србије али и њена победа над Бугарском која је овде, верујем, посредно означена као непријатељ: „И кад се диже татарска потмулост“.

Још једна песма Анта Тресића Павичића такође је посвећена балканским ратовима, односно смештена је у њихов контекст: „Под Једреном (из епиникијских пјесама „Косово освећено“ (1913, 69, 1: 3–4). Песма обилује драматичним сликама, као да је читава природа узбуњена и узнемирена оним што се под Једреном одвија – „Грохоће земља. Небо тутњи, муче“, „Муњевне зраке са обад'је стране / К'о мачеви се крижају у мраку“. Реч је о бици током Првог балканског рата, једној од значајнијих у погледу судбине турског присуства на Балкану, која овде надилазе своје историјске, конкретне детаље, и као највећи број песничких слика везаних за рат, добија размере природне катастрофе. Овакав песнички дискурс увек је с једне стране социјално и емотивно ефектан јер ангажује читаоце у време општих друштвених тензија док с друге имплицитно даје легитимитет једном савременом сукобу, представљајући га не као историјску или политичку нужност и последицу аспирација појединачних земаља, већ као процес којим управљају (природне силе) силе које су изван људске моћи контроле.

У случају Анта Тресића-Павичића, интересантно је то што је ове родољубиве песме, са јасном историјском и политичком референцијалношћу, писао аутор који је у Хрватској био припадник Старчевићеве странке права, што нам помаже да боље схватимо и природу текстова родољубиве лирике али и модел по ком је Први балкански рат био перципиран у Хрватској – у то време, Први балкански рат је посебно био позитивно перципиран од појединих кругова интелектуалаца у хрватском друштву, упркос снажним утицајима аустроугарске политике и утицају бечког двора на прилике у Хрватској.

И док се код Анта Тресића Павичића јасно види фаворизовање једног етничког колектива као оног који је позван да ослобађа територије и народе на Балкану, у песми словеначког аутора А. Ашкерца, објављеној пре почетка Првог балканског рата, налазимо нешто шири, јужнословенски план на коме се артикулише

неопходност налажења заједничке основе на којој ће почивати борба против турске власти. Символички потентно насловљена, од самог почетка веома директна, песма „Муслиман“ јесте позив лирског субјекта упућен муслиманској браћи, у ком се она подсећају на заједничко етничко, односно племенско порекло – а то је припадност словенском идентитету: „Једне смо крви, ми смо / Словени, ти мој брат!“.

На крају, елементе артикулисања једног новог схватања националне борбе, јужнословенске и југословенске сарадње и међусобне подршке у друштвенополитичким и државотворним аспирацијама, видимо не само у песмама аутора у Србији и ван ње, већ и у појединим, тада утицајним студијама које су настојале да ретроспективно понуде разумевање онога што се догодило током балканских ратова, а да заправо ретроспективно конструишу хомогено схватање идентитета, из којег су онда „природно“ произилазиле потребе јужнословенских народа за ослобођењем. И поново, опет смо на терену дијалога са усменом традицијом.

Наиме, у тексту Бранка Лазаревића „Народ, народна поезија и рат“ (1914, 1–6: 65–66) , објављеног у часопису *Босанска вила*, у оквиру ратне споменице посвећене балканским ратовима, истиче се поново идеја о скоро органском, нераскидивом односу између народа и народне поезије, који се ни све до 1914. није суштински променио, а то су показала управо искуства и догађаја из претходних ратова. Сам Лазаревићев дискурс (избор лексике, метафоризација историјских ситуација и догађаја) има за циљ да у свести читалаца *Босанске виле* створи идеју о феномену какав до тада није био виђен: тако се он, када описује долазак српске војске до Прилепа (Марковог града), удаљава од чисто информативног, репортерско документарног типа извештавања и читав призор сели у простор наглашене симболизације; јер, када је војска, упркос умору и исцрпљености, похитала ка руинама Марковог града, тада је почела да се „развија народна машта, да се сећа свих својих подвига, да цитира све подвиге нашег интересантног Краљевића“ (65). Читав акценат је све време на народу, на „народној психи“ која је преживела и истрпела бројне историјске трауме, али која и током нових сукоба има снаге да поново ствара нешто ново, али по узору и на основама оног старог – традиционалног, фолклорног.

И стога све оно што је било објављено по часописима тог периода, по Лазаревићу понајвише припада тим „великим импресијама“ које је „народна машта израдила“ (66)

„По дневним и политичким листовима, по календарима и засебним издањима, наш народ је проговорио, и проговорио менталитетом наше народне поезије. Све то што је изашло, далеко од тога да је на висини највиших домета наше народне поезије, носи, ипак, све њене одлике“ (66)

Дакле, и сам Бранко Лазаревић свестан је слабог уметничког квалитета продукције текстова који су афирмисали и славили родољубље и балканске ратове, али вредност тих прилога и не лежи у пољу уметничких критеријума, већ пре свега почива на принципу народности, општости целог друштвеног покрета 1912. и 1913. године.

## ПЕСМЕ КЛОНУЛОСТИ И РЕЗИГНАЦИЈЕ

Насупрот витализму, осећању историјског права и оправданости колективног одушевљења идејама проширења државних граница (или ослобођења територија које су биле под управом других држава), карактеристичним за родољубиву поезију, у песмама аутора, чији се поетички хоризонт поклапа са традицијом песништва 19. века, налазимо веома фреквентне мотиве смрти, клонулости и резигнације, као и општију песничку атмосферу и доживљај пролазности живота, односно упитаности над његовим смислом. Иако ће се ови мотиви наћи у текстовима српских модерниста, они ће код њих добити другачији формални израз, нове, смелије стилске интервенције, као и дух новог, модерног сензибилитета који се везује за појединца као личност која је дубоко свесна свог хипертрофираног индивидуализма (Матовић 2007: 67) и обележена „душевним немиром, стрепњом или страхом“. Код песника у *Делу* пак, у овој групи лирски субјекат је такође изолован, стално прогоњен осећањем неуклопљености али оно што њега одликује јесте то што у оквиру опозиције између

себе и света, он свет види и даље као један хомоген и кохерентан систем других којима се он супротставља.

У том погледу, песништво ове групе аутора веома је богато текстовима у којима се исказују забринутост, осећања очаја и безнађа због тога што је живот пролазан, што у људској природи и животу ништа нема сталност нити дуго трајање, односно што је све крхко, пролазно и ефемерно, због чега онда сваки људски напор и активност делују лишени смисла. Овакву врсту „песимистичких тонова“ не можемо лако разврстати и поделити по принципу којој традицији песме припадају јер су се тим темама бавили и романтичари, затим позни романтичари и припадници сентименталистичког песништва, сам В. Илић (са својим дескриптивним песмама) па његови епигони, и онда на крају песници модерне. Дакле, иако се Владислав Петковић Дис по много чему одваја од оваквих песничких прилога, када се погледа шири контекст поезије објављиване у *Делу* али и у другим српским часописима тог периода, постаје јасније да је постојала једна општија, заједничка тенденција у песништву, без које вероватно не би било ни ДИСА.

Тако на пример, код Владимира Ћоровића (који је иначе неретко писао песме у прози) у песми „Јесењи мотиви“ (1904, 30, 1: 9–11) налазимо низ тамно обојених песничких призора: *црни хоризонт, оштар северац* који касније прерасте у „вјетар, пун бијеса“, *дуга јесења киша, тесне стазе са замрзнутим баруштицама*. Подељена у четири мање целине, у којима дужи стихови звуче као слободан стих, док кратки имају улогу рефрена („Јадно ми је, јадно ми је!“) песма кроз слике јесени, зиме, суморне јесење кише и тмурног хоризонта тематизује осећање краја, завршености и коначности. На плану стилских средстава песма је изразито непосредна и директна, клишетизирана могли бисмо рећи с обзиром на то да се највећи број песничких доживљаја и емоција скоро директно казује а не приказује (по начелу елиотовског објективног корелатива): отуда не много инвентивна употреба поређења, реторичких питања, општепознатих и често виђених епитета: *мрачна, тавна, пропале, бујан, пун бијеса* и др. Песма се такође развија као својеврсни лирски дијалог (при чему нема јасне разлике између *ја* и *ти* па се она могу схватити као део самог лирског субјекта: у том дијалогу лирски субјекат повлачи разлику између оних тренутака у животу

који су обележени очајањем и упитаношћу над смислом живота и тренутака када свега тога нема и када он може да сања како се дуго скита, „тамо гдје су њиве, плодни виногради“. Тренуци клонулости и песимизма су уједно и тренуци највишег степена усамљености, када ни сам лирски субјекат не прижељкује ничије присуство: „А у томе часу зажелиш ли када / Да и она буде садруг твојих сана? / О, у таком часу никада, никада / Ја не желим друштва, нити миловања“. (11)

Слике пролазности живота, преломљене кроз призму слика природе налазимо и у песми Пијетра Косорића „Ја гледам...“ (1904, 31, 3), која својим песничким мотивима и општијим тоном подсећа на радичевићевске слике (као у песми „Кад млидија' умрети“), али је код Бранка Радичевића у питању непосредно суочавање лирског субјекта са смрћу. Код Пијетра Косорића налазимо једну општију, од непосредног искуства дистанцирану и помало артифицијелну слику људског живота као ефемерне и пролазне чињенице, односно нечег што неповратно нестаје док је сама природа увек ту, кроз своје цикличне промене и повратке.

Питање пролазности, односно тајне живота и његове вредности поставља се и у песми Душана Малушева „Верлену“ (1907, 44, 1: 5) – постоји и песма посвећена Бодлеру, такође објављена у *Делу*, што нам непосредније открива узоре и основу инспирације овог песника, али га такође, поетички гледано, смешта негде између традиционалног и модернистичког. Наиме, у песми се описује стање лирског субјекта: он се дубоко загледао у ноћ, настојећи да свим својим чулима и напорима допре до мистерија и тајни, али се све време, уз писање великог слова Т, те тајне задржавају у границама наговештаја и слутњи; нигде се експлицитно не помиње нити имплицитно упућује о каквој је тајни реч: она се непрестано слути, а мотив сфинге и природе као „маћинске мајке“ илустрuje колико је лирски субјекат дубоко разочаран али прихвата ту неспознатљивост света који га окружује.

На сличан начин, на мотив тајне надовезује се и мотив нирване који проналазимо у још једној песми Душана Малушева „Тајна“ (1911, 58, 1: 14), који се већ јавља у Дисовој чувеној, истоименој песми (из 1905) а који ће се јављати и код других песника. Оно што обе песме, на тематско-мотивском и идејном плану повезује јесте концепт нирване као стања потпуног уништења и празнине које је код



Малушева веома јасно представљено, и чак поприма неке елементе божанске инстанце и принципа. Иако песнички невешта, а метрички, стилски и версификацијски далеко од супериорности Дисове „Нирвана“, и ова песма, преко мотива космичке тајне (тајне васељене) такође дотиче, тада очигледно важан мотив нирване као потпуног ништавила – које се код Малушева дотиче са осећањем блаженства – „У самом крилу недокучиве тајне / Срце моје људско блаженство слути“ а на простору те тајне, у самој васиони, нема никаквог ускрснућа, постоји само један „нови, други мрак“. (14)

Да су песме оваквог мотивског склопа сродне и блиске романтичарској традицији сведочи текст песме Ив. М. Милићевића, „У освит смрти“ (1909, 50, 2: 131). Градећи осећање пустоши (емотивне и духовне), осећање потпуног незнања и очајања јер никакве наде нема, аутор скоро читаву песму испуњава призорима ништавила, смрти, празнине, али све то чини на један пре романтичарски, наиван начин и лично исповедним тоном – „Пустош је мртва где је живот био / У срцу моме крви нема више“. О животу лишеном свег смисла пева и Велимир Ј. Рајић, у песми „Пред пролеће“ (1909, 50, 3: 261). Дакле иако долази пролеће, носећи са собом буђење новог живота и ново кретање, лирски субјекат већ зна шта га чека и на то се усредсређује. Код Рајића нагласак је пре на слици смрти, загробних звона, сећања на ближње који су умрли, док преовладава осећање да је живот лишен смисла „Јер сав је живот само празна машта, / А празна машта хоће силне жртве“.

Песме овог типа налазимо и код песника који нам је познат по својим „винским“ песмама, бројним текстовима у којима се слави живот или се позива на бескрајно, моралом и грађанским правилима неоптерећено уживање. Реч је о Авди Карабеговићу и његовој песми „Мој ђеније“ (1909, 51, 3: 257), објављеној постхумно, тако да и она може представљати, и у биографском смислу, својеврстан опроштај од поезије и живота. Карабеговић се у песми служи фигуром и ликом „ђенија“ тј. песничког генија, какав је био познат у романтичарској поезији а овде је као нека врста оспољења унутрашњег духа самог песника које се појављује самостално, као нека врста инспирације; међутим, призор који нам се указује упућује на то да је „ђеније“ на умору живота, у њему нема никакве воље, наде и жеље за животом и

стварањем – „од сухог му цвећа венац бледо чело обвио“, „у руци му тучна лира, сузом купана“.

На крају треба укључити и рефлексивно медитативну песму Драгише Лапчевића „Полудели филозоф“ (1913, 67, 2: 176–178). Дужег обима, помало налик на поему, Лапчевићева песма представља, понекад херметични говор, лирски исказ субјекта ком је веома тешко утврдити материјалне и духовне оквире: Лапчевић се из стиха у стих, ослањајући се на референце из античког периода, библијских текстова, заправо протејски трансформише како би показао немогућност потпуног разумевања света у ком човек постоји. Он је супротстављен човеку/људима, и не припада њима али га та мера сазнања и знања која садржи чини такође и меланхоличним. С друге стране, поремећај физичких параметара и категорија уводи мотив надреалног и фантастичног који ће послератни авангардисти посебно искористити. Лирски субјекат помиње како грли све звезде овога света, а на сличан начин ће се са физичким димензија играти и Растко Петровић.

## ПЕСМЕ ВИТАЛИЗМА И УЖИВАЊА

Премда се за поезију и позног романтизма и модерне често везују мотиви резигнације, клонулости, песимизма, осећања безнађа и бесмисла, насупрот том мотивском репертоару (који јесте бројнији, и песама таквог усмерења има мало више од песама са другим мотивима) у другој серији *Дела* налазе се и различите песме у којима се у први план истиче слављење животворних принципа, природног закона унутрашњег живота и елана који не допушта да се све препусти уништењу и пропадању. Да није реч само о типу епигонске поезије на заласку, за коју се критичари показивали све мање стрпљења и разумевања, сведочи и чињеница да се и сам Јован Скерлић у својим књижевним критикама често позивао на идеје витализма француских филозофа. У песмама овог типа препознајемо песничке слике људске снаге, отпорности људског живота и енергије, изразитог оптимизма и неретко непоколебљивог уверења да су све тегобе заправо пролазног карактера те да им се

човек може и мора супротставити тако што ће славити сваки тренутак, препуштати се уживањима.

Ту врсту оптимизма налазимо у неколиким песмама Авда Карабеговића, у чијим се песмама често упоредо јављају слике у којима препознајемо и везу са традицијом ислама и исламске културе, односно везу са хришћанским наслеђем у Босни и Херцеговини. А пошто је Авдо Карабеговић, стални сарадник *Босанске виле* (нарочито пре доласка Димитрија Митриновића) у свом песништву неретко био гласноговорник идеја о свеобухватном српском културном и националном идентитету, његове су песме веома лако и брзо комбиновале елементе противуречних традиција, симболизујући тако начело толеранције и мирења између страна које би се потенцијално могле наћи у сукобу. Стога гласови његових лирских субјеката веома често, користећи се мотивима вина или призорима замишљеним по античком моделу гозби, позивају на слављење живота. Мотивом вина у песми „Прва чаша“ (1904, 30, 1: 4–5) Авдо Карабеговић повлачи не само значењску везу са хришћанским представама последње жртве (последње вечере) већ и са античким призорима; или, песма „У крчми“ (1908, 48, 3: 274), чији наслов веома непосредно најављује основно расположење лирског субјекта: налазећи се у једној скоро типично романтичарској песми (која подсећа на песму „Мила“ Ђуре Јакшића), Авдо Карабеговић и овде позива вољену на уживање без стеге и ограничења.

У ову групу спада и песма Пијетра Косорића (Милоша Перовића) „Поезија: Једном меланхолику“, као својеврстан полемички одговор генерацијама оних песника који се у стваралаштву искључиво ослањају или бирају једну статичну, посматрачку позицију. Отуда веома јасно развијање основног, радосног расположења и идеје о неопходности прихватања живота са свим његовим контрастима и противречностима: Косорић се служи познатом метафором живота као реке, на чијој обали, по страни, стоји меланхолик препуштајући се својим мислима и клонећи се било какве могућности да буде ухваћен у бујицу реке / живота. На крају песме, аутор поентира афирмисањем битно другачијег животног става: „О, мани мисли сетне, не чекај одговора! / Гле, како река јури! Нит'мисли, нит' се диви!“ зато што живот

опстаје и после меланхолика, он је енергија која ни на који начин не зависи од тога шта ми мислимо о њему.

Иако подсећа на оно о чему је и сам Скерлић говорио (о потреби за „здравом књижевношћу“, духом и друштвеним ангажовањем на пословима који никад нису чисто литерарни већ су увек културно-национални), све поменуте песме и даље су писане са јасним коренима у поезији претходних генерација, и индивидуализам лирских субјеката још увек је више налик индивидуалности романтичара, а не модерниста с почетка 20. века. У песми „Последња исповест“ (Давид С. Пијаде), за разлику од многих које у животу виде пролазност, нестајање, бесмисао, користи лирског субјекта који све време истрајава и инсистира на томе да упркос свему, он живот воли „Слепи и кљасте нек'се моле Богу; / Ја живот, живот волим!“

Слављење живота и младости, са поновним алузијама на античку (римску) традицију тематизује и Момчило Милошевић, један од највише објављиваних песника у *Делу*, у песми „Одјек младости“. Веза са антиком истакнута је већ у мотоу песме који представља цитат из Хорација: „*si fractus illabatur impavidum ferient ruinae*“ (што значи: И када би се свет сломљен срушио, не би ме заплашиле његове рушевине. Лирски субјекат, дакле, као и код других песника, издваја себе из масе (коју и презире у извесној мери, називајући је руљом, чија хука јечи, а која на своја уста сипа масу празних речи) замишљајући јединствен, другачији живот за себе. Он је попут лирског субјекта код Давида Пијадеа спреман на све (што и одговара духу Хорацијевог исказа), он ће бити без страха и у најтежим животним приликама.

Но, када је реч о песмама из круга аутора који доминантно припадају традиционалним струјама лирског песништва на почетку 20. века, посебно место на крају треба издвојити за Проку Јовкића, веома необичну, динамичну, сложену и променљиву личност, односно песнички глас који је у први мах веома снажно одјекнуо на српској песничкој сцени. Многи критичари су позитивно оценили поезију Проке Јовкића (међу њима био је и сам Скерлић<sup>87</sup>), добрим делом управо

---

<sup>87</sup> Скерлић је у Проки Јовкићу препознао ангажованог песника чији су текстови били тематски оријентисани ка социјалном и пролетерском, слично као и код Косте Абрашевића ког Скерлић, и поред појединих слабијих акцената, хвали као песника који „није био песник једног немарног

због изразитог витализма у његовим песмама, и због упечатљивих песничких слика чије се размере скоро редовно пружају преко и изван граница мисливог материјалног и физичког света. Динамизам и витализам у његовим песмама подсећају типолошки на песничке слике у поезији Милутина Бојића, али Јовкићеви космички, фантастични и натприродни призори још увек носе снажан печат колективног духа, идеја комунизма (у смислу заједништва и општег братства и доживљаја свеопште људске повезаности које не прави разлике међу појединцима) за разлику од Милутина Бојића где се изливи снажног субјективитета увек везују за снажне, песничке индивидуе.<sup>88</sup>

На трагу таквог мотивског репертоара налазе се Јовкићеве песме, објављене у оквиру једне целине, у октобру 1911. године у *Делу* где неколико његових песама излази под „крвним“ насловом „Нека буде светлост“ (1911, 61, 1: 36–40).

Једна од песама у тој групи је и песма „Позив“ (1911, 61, 1: 36) како јој и наслов каже представља позив лирског субјекта на нову човечност, на људскост универзалних размера, без обзира на разлике међу људима. У том смислу, када лирски субјекат позива на скидање ланаца „О стресите, људи, те окове једном“, његов позив може се схватити на више начина: као позив општег типа, у ком се налази и пролетерска компонента отпора новом добу које тлачи и понижава човека, или као апел на скидање ланаца сопствених заблуда јер људи треба да са себе скину „И ропске навике, зле и непрегледне“, нешто што је постало саставни део њиховог карактера и понашања мора сада бити одбачено; на крају, позив се у контексту године када су песме објављиване (1911) може схватити и као позив на конкретније историјско ослобођење становништва и народа на Балкану, у оквиру Османског

---

скептичног поколења, које у поезији не види ништа друго до лепе речи и ретке епитете“ (Скерлић 1977: 397)

<sup>88</sup> Поред Проке Јовкића, овом типу пролетерског анагажованог песништва припада и песник Душан Срезојевић који је објављивао у *Борби* и *Радничким новинама*. За разлику од њега, Прока Јовкић ипак пише поезију у којој социјални моменат, а посебно димензија радничких права или њихове обесправљености ретко када долази у први план, пошто углавном доминирају слике чији се обриси увек дотичу космичких равни: питање правде је увек подигнуто на ниво скоро есхатолошког а не социјалног и политичког питања које се решава конкретном друштвеном и политичком акцијом. У *Делу* су штампане и песме других песника који припадају социјалном или пролетерској типу литерарне продукције: једна песма Косте Абрашевића и неколико песама Драгише Лапчевића (видети Библиографију у Прилогу А).

царства које је све више показивало да није способно да очува мир и изведе транзицију и реформе на својим територијама.

У наредној песми ове целине – „Сунчеви зраци“ – Јовкић се постепено удаљава од различитих историјских и материјалних референци из „Позива“ и људе пореди са сунчевим зрацима и у својој песми уводи димензију једне нехришћанске религиозности, коју бисмо пре могли звати духовношћу или потребом за одређеном спиритуалним инстанцама. За лирског субјекта врховна инстанца у песми „Сунчеви зраци“ јесте само Сунце и стога треба бити праведан као оно које не праве разлику између здравих и болесних већ свима сија једнако: „Сви смо ми једно пред њим: грешници и врли, / И добри и рђе, и ми, пуни здравља, / И они којим се проклето обнавља / Страст паклена, с које оци им се стрли.“

Једну више пролетерску и општечовечанску визију света, као велике комуне уједињених људи, без обзира на нацију, род, језик, Јовкић наставља и у песми „Одушевљење“ коју поентира стихом „Нађите друг друга, грлите брат брата!“. И овде се враћа мотиву ропских ланаца и тешких, неподношљивих услова живота, али их сада представља не само као споља наметнуту нужност, већ и као заточеништво у које су се сами људи бацили: „Сами су се они вама оковали, / Сами они себи мржњом својом суде.“ (37). Са том променом динамике потчињавања и владања, Прока Јовкић артикулише активистичку идеју: уколико су ланци последица сопствених поступака, онда у самом човеку и људској заједници леже и потенцијал и решење тог неподношљивог ропског положаја.

Након „Одушевљења“, Јовкић се у наредној песми поново враћа мотиву светлости: она сада има моћ да прочишћава свет, мења стање ствари јер истерује све што је зло и лоше (за шта му служе метафоричне слике мемле и тамничке влаге). На крају целине долази и „Песма свести“ у којој се Јовкић поново враћа слици ропског положаја људи, задржавајући амбивалентност песме „Позив“: у архаичним и хиперболизованим сликама ропског положаја неименованог и неодређеног колектива (то су увек људи или браћа у ланцима), Јовкић доследно остаје ван историјског времена, настојећи да у песми опише општију динамику правде, односно неправде, и начина на који се против ње треба борити. На појединим местима песма као да

упућује потенцијално на призоре и услове у којима је живело српско становништво под турском управом (нарочито на територији Косова и Метохије): описују се попаљене куће и села, мајке које „лелечу и циче“ а „црвен цвет из крви, као божур ниче“. У целини гледано, песма има снажан епски и декламаторски импулс чијем интензитету доприноси веома снажна, упечатљива и физиолошки, материјално изразито уверљива лексика (*мученичке кости устају из гробова, проливена крв, змијски отрови, љути и оштри ножевци*), што је својствено већини песама Проке Јовкића, без обзира на то да ли су оне имале више социјално пролетерску оријентацију или национално родољубиву.

\* \* \*

За песнике ове групе можемо рећи да, иако доминантно везани за традицију песништва 19. века или епигонски ослоњени на песништво Војислава Илића, у тематском погледу представљају веома широку основу са које ће се касније, у отпору према наслеђеним и преживелим обрасцима, јављати српски модернисти, мењајући не само структуру и квалитет песничких слика, већ понајвише реформишући песничку синтаксу и метрику. За разлику од њих, традиционални песници, остајући и даље веома популарни и шире читани углавном су се у контексту љубавне лирике ослањали на позноромантичарске дискурсе, клишетизирание призоре ноћних сусрета или наговештаја сусрета који би се одвијали у неком спољашњем али неодређеном простору (углавном у природу, башти или неком врту); за њих је лик и мотив драге још увек био романтизована али материјално одвојена слика у односу на лирског субјекта, без обзира на то у којој мери је њена физичка присутност била дестабилизвана употребом стилских средстава којима се нарушавала материјалност представљеног света.

На сличан начин, ова група песника обрађиваће и друге теме, као што су град и село или питања класних и социјалних разлика које производи тензија модернизацијских трансформација у јавном и приватном, односно привредном и економском животу, и скоро у највећем броју случајева песници ће се идејно-

идеолошки опредељивати за старије моделе друштвеног живота, „имагинарне“ обрасце руралних и задружних заједница, у којима не само да се појединац не појављује одвојен од других него у песничким сликама тих заједница влада извештан степен нереалистичности; свет села или сеоских моба много чешће се приказује у неконфликтном, идеално хармоничном маниру.

На представу неконфликтне и неодрожене хомогене заједнице ослањаће се аутори овог дела корпуса и када буду писали родољубиву поезију. Родољубивих песама је и иначе, у овој групи, било највише у поређењу са родољубивим песама модерниста или ауторки, о којима ће бити речи у наредним поглављима. Све родољубиве песме у *Делу* везују слична друштвенополитичка и идеолошка конотација: било да се позивају на елементе косовске митологије (посебно активне у 1912/1913. години) или на носталгичне пројекције немањихке државе, или на прве, устаничке деценије 19. века, родољубиве песме из ове групе у први план увек стављају колектив: па отуда често и лирско *ми* у избору лирских субјеката.

Та идеја колектива се на крају препознаје и у песама у којима се славе начела животног задовољства, аутентичног елана и оптимизма, а оно што је посебно интересантно, (у контрасту спрам модерниста) лирски субјекти у овим песама, ако су и индивидуализовани, упућује своје „позиве“ увек широј групи појединаца, славећи живот и задовољство у оквиру колектива а не као изразито индивидуализовани појединци, какве ћемо видети код Милутина Бојића. Насупрот том колективном импулсу снаге, једино ће се у песама клонулости и резигнације лирски субјекти појавити као индивидуализовани лирски гласови. Истина, њихов доживљај света и људске егзистенције биће у великој мери идентичан: скоро увек је реч о појединцу који прогоњен осећањем неуклопљености и доживљајем промашености живота, види свет других и свет спољашњи као нешто што му је непријатељско, а сопствено постојање онда често представља на типизиран начин, ослањајући се на клишетизирани слике природних циклуса или делова дана и ноћи.



## ПЕСНИЦИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ – Пандуровић, Дис, Стефановић, Бојић

У целини гледано, поезија српске модерне представља збир веома различитих поетичких модела, а тој хетерогености доприноси и чињеница да још увек нема књижевних покрета или школа са јасније профилисаним начелима; разноврсности доприноси и то што су песници долазили из различитих културних средина и припадали различитим генерацијама или покољењима, по речима Драгише Витошевића. Стога српска модерна у поезији подразумева разнородан скуп дистинктивних обележја. Од промена на плану форме (метрике и стиха), које су можда најјучљивије упоредимо ли их са претходним песничким моделима треба поменути и то да је дошло до развијања другачијег односа према песничком језику: он, истина, још увек није аутореферентан и семантички херметичан као код појединих модерних европских песника (нпр. Малармеа), али је све више у функцији исказивања изразито индивидуализованог доживљаја света и све интензивнијег коришћења симбола чије значење често остаје само наговештено читаоцима; такође, емпиријска стварност постаје само повод за изражавање ауторских импресија и доживљаја, тако да песничке слике немају више за циљ да комуницирају објективна значења спољашњег света.

Када говоримо о модерним у *Делу*, на првом месту уочавамо одсуство песама Јована Дучића и Милана Ракића док се у скоро редовним временским размацама (током читавог периода излажења) штампају песме Симе Пандуровића<sup>89</sup> и Владислава Петковића Диса, а онда и Светислава Стефановића и касније Милутина Бојића (чије ће песме упадљиво обележити 1910. годину у *Делу*). Истине ради, међу њиховим песмама неће увек бити песме које припадају врху српске модерне, што нас с једне стране поново подсећа на то да је *Дело* у погледу књижевних прилога

---

<sup>89</sup> У *Делу* ће бити одштампано десет Пандуровићевих песама, од којих свакако треба издвојити: „Резигнација“, „Сумрачне тежње“, „Бисерне очи“, „Ватре спасења“. За податке о песмама погледати Библиографију у прилогу рада.

представљало поетички хетероген часопис који није постављао висока естетичка мерила као услов објављивања (попут *СКГ*-а) а с друге стране различит квалитет песама српских модерниста омогућава нам да препознамо и неке од развојних тачака у њиховом стваралаштву.

У овом поглављу приступићемо модернистима на сличан начин као песницима традиционалних песничких модела, из претходног поглавља, настојећи да утврдимо у којој мери је *Дело* упркос доминацији *Гласника* на књижевној сцени ипак доприносило ако не наглашеној афирмацији а оно свакако увођењу модернистичких промена у српску књижевност. Без обзира на то што се из данашње перспективе о модернистима често пише на основу целине њихових песничких корпуса, збирки и циклуса песама, за промене и динамику прве две деценије 20. века није неважна нпр. чињеница да се Дисова „Нирвана“ јавља у *Делу* и то на првој страници броја. Као што смо раније поменули, разлози ове чињенице могу бити веома различити и данас их је најжалост тешко утврдити, али чин објављивања овакве песме на првој страници носи одређену симболичку тежину с обзиром на чињеницу да је *Дело* у том периоду било по читаности одмах након *Српског књижевног гласника*, а да се сама песма тематско-мотивским репертоаром уклапала у оквире критичких мерила која су артикулисали критичари у *Делу*, још од самог почетка. Инсистирајући на позноромантичарској естетици „срца“ и „исповедног“ дискурса, критичари у *Делу* креирали су рецепцијски хоризонт који је једну изразито модернистичку песму заправо „пропуштао“ читајући је и даље као, истина сложен, песнички текст личног карактера.

У контексту почетака српске модерне али и првих бројева *Дела* посебно интересантан пример, скоро па књижевнокритички „инцидент“ представља објављивање чувеног Дучићевог есеја „Спомен Војиславу“ (1902, 23, 2: 246–252) који јесте имплицитно својеврсни манифест модерног песништва, односно у најмању руку текст који садржи мноштво аутопоетичких исказа и опсервација у погледу стања српске поезије након Војислава Илића. Говорећи о и поводом Војислава Илића, Дучић излаже неке од битних развојних тачака не само српског песништва на крају 19. и почетку 20. века, већ показује и познавање токова европске поезије. Хвалећи Илића као изузетног „мајстора“ форме захваљујући којој се удаљио од „османлијског

севдаха“ а коју је на најбољи начин увео у српску поезију и поставио као један од стваралачких императива, Дучић се истовремено и осврће на чињеницу да у тој поезији (која наликује парнасовској традицији француске лирике) „нема осећаја, имагинације и идеја“ (248). Ово свакако не значи да је по Дучићевом уверењу поезија Војислава Илића била лишена озбиљне тематике или значајнијег смисла, већ да су код њега у првом плану управо биле трансформације језика, прве интервенције на синтакси стиха, како би се на нов начин постигла нова мелодијска и звуковна решења, а донео и нови квалитет ликовности у песничким сликама. Илићев значај, као и значај француског парнаизма, Дучић види у томе што су допринели „љепоти слике“, а након њих, са доласком симболиста и декадената, поезија ће добити „љепоту музике и слободе осјећаја“, односно „своју философију симбола, лијепу философију симбола, чисту философију пјесништва“ (249). Тај смисао за форму, на ком инсистира Дучић, део је значајне промене у метричкој и стиховној парадигми која долази са Војиславом Илићем, у тренутку када се у песништву, након романтизма, напушта народни стих; јер, Илић је стиховне обрасце српске народне поезије заменио античким хексаметром (Петковић 2007: 36). На крају, оно што је такође интересантно у контексту песничког корпуса друге серије *Дела* јесте да, према Дучићевим речима, Војислав Илић представља једног од првих песника који је у поезију увео град, док смо у претходном поглављу (а и овде ће бити слична ситуација) видели да град не заузима много места у песничким насловима. Инсистирајући на идејама лепоте и принципима њене аутономије, односно самодовољности, Дучић издваја још неколико карактеристичних парнасовских обележја: а то је усмереност на уметност и уметничка дела као тему и извор инспирације.

Када погледамо, дакле, на који начин Дучић приказује Војислава Илића и указује на нове поетичке промене (појаву симболиста и декадената) у европској поезији, постаје још очигледније у којој мери је овај прилог својеврсни „уљез“<sup>90</sup> у *Делу*: не само зато што након овога сам Дучић није објавио ниједну песму у *Делу* или

---

<sup>90</sup> Не само зато што је реч о Дучићу који не објављује у *Делу* већ и зато што текстова тог типа, аутопоетичких или програмских више није ни било до краја излагања друге серије.

зато што се о његовој поезији скоро да и није писало (осим једне или две краће белешке, са веома сажетим информацијама о изласку његових песама), већ и због тога што, погледамо ли песме других модерних песника у *Делу* оне поетички одударају од оних захтева које Дучић износи у свом тексту.

Једини песник, мада слабијег уметничког квалитета и ван поетике модерне, који на известан начин инкорпорира, односно покушава да инкорпорира начела парнасизма у својим песмама могао би бити Божидар Пурић са неколико прилога насталих на основу постојећих ликовних дела европских сликара („*Puvis de Chavannes*“, 1911, 61, 2: 190; „*Carriere*“, 1911, 61, 2: 191) који јесу били представници француског импресионизма и симболизма, али Божидар Пурић не успева да песничким језиком а ни формом достигне квалитет етеричности и неодређености слика које су му послужиле као инспирација. Иако полази од конкретног уметничког дела настојећи да његове елементе преобликује у нову, значењски сложенију песничку слику, његове песме (када погледамо ликовна дела на која реферишу) остају ипак само на нивоу једне пригодне лирике.

## ЉУБАВНА ПОЕЗИЈА

Када говоримо о љубавној лирици, али пре свега оној у којој центар пажње добија мотив вољене жене, односно романтични однос жене и мушкарца, са модернистима јесте дошло до промене у начину конструисања и употребе мотива драге, али тај прелаз није био нагао. Примера ради, у раним песмама модерниста, као што је песма „Сећање“ Владислава Петковића Диса (1904, 32, 1: 3–6), можемо препознати елементе тзв. „прелазног“ покољења. Компонована из четири дела, песма обрађује мотив изгубљене љубави, прошлости и, чини се, мртве драге. Метрички једноставнија, писана у десетерцу, са високо правилном цезуром након четвртог слога, без опкорачења или преноса, песма подсећа с једне стране на романтичарске дуже песме, поеме у којима се наративизује љубавна прошлост двоје људи. Међутим, у начину на који Дис гради слике те прошлости препознаје се напор ка разбијању било какве наративности и развоја слике некадашњег односа, и препуштање

асоцијативним начелима. Јер, чак и када уведе неке од индикатора времена и простора у стихове, он их веома брзо онеобичава и удаљава од емпиријски и физички могућег – „Слику једну, коју машта ствара / За постоље, за будући престо // На том месту нас двоје би било / свет за себе – нераздвојан, вечан“. У равни онеобичавања или трагања за другачијим ритмом и сликама, Дис се у неким стиховима ослања на прозни ритам свакодневног говора, док нпр. у односу према успоменама он преокреће перспективу посматрача и објекта: „Успомене ... / Тужно, мртво, гледају на ме“.

Елементе фантастичног у описивању љубавних мотива налазимо у још већем броју код Светислава Стефановића у песми „Свитање љубави“ (1905, 36, 3: 285) чијем значају у тадашњем контексту доприноси и чињеница да је објављена на првој страници септембарског броја. Ако првим стихом „Додирнуо ме сан једнога доба далека“ (који ће се поновити и као последњи стих песме), заједно са насловом песме, Стефановић и наговештава да је песма директно везана за тему љубави, сви следећи стихови у наредне четири строфе (песма је испевана у форми сонета) заправо доприносе дезинтеграцији било какве чврсте слике и идеје о материјалности или физичкој природи слика. Наиме, спајајући апстрактно и материјално – „Ваздух мирише топлим, дубоким уздахом снова“ – и уносећи извесну алогичност (*уздах* подразумева удисање ваздуха), Стефановић конструише песнички пејзаж који делује аутентично нестварно и дематеријализовано, иако се у појединим стиховима помињу елементи физичког света (земља, магла). На тај начин Светислав Стефановић (а то ће бити својствено и другим његовим песмама у *Делу*) у поезију уводи принцип неодређености и амбивалентности која не долази од нпр. снажних а парадоксалних слика већ од укључивања дескриптивних детаља који служе само да се наговесте обриси песничког света и основне идеје или теме песме.

У том погледу, Светислав Стефановић представља својеврстан корак даље, или у другом смеру у односу на модернисте какав је Јован Дучић или Милан Ракић, јер за његову лирику и лирске субјекте није више довољан осећај сопства које у спољашњој стварности види манифестације унутрашњег психичког и психолошког света. Чини се да Светислав Стефановић заправо одбацује тај вид модерног индивидуализма и

настоји да га превазиђе користећи се апстрактним, религиозно-мистичким представама, у којима се лирско ја налази као један од елемента вишег устројства ствари. У његовој поезији (а то је назначио и један од критичара у *Бранковом колу*, поводом прве збирке Стефановићевих песама) се види сведочанство новог времена у ком су

„дарвинизам и марксизам разорили стару веру у апсолутне норме; после њих се не верује више у објективно апсолутне идеале који би стајали такви за сва времена и вредили у свим приликама. [...] У томе смислу, 'нова романтика' није 'реакција, већ је корак унапред, она релативној спознаји модерне сад подаје апсолутну вредност“ (*Бранково коло*, 29. јануара 1904; према Константиновић 1983: 425)

С друге стране, за разлику од Светислава Стефановића, код Милутина Бојића елементи фантастичног и надреалног, у оквирима хиперболизованих представа о жени и женском телу, посебно су чести и снажно наглашени. У песми „Буђење“ (1910, 56, 2: 161–164), испеваној у трећем лицу (које само донекле успева да пригуши драмски интензитет песничких слика, захваљујући дистанци заменице „он“) налазимо неименованог и идентитетски недефинисаног лирског субјекта који се и сам налази у изразито сложенем, скоро растројеном стању свести и доживљаја сопствене телесности – он је истовремено „осећао да му пламти снага“ али при погледу на груди жена, он „дрхти пун зиме“. Стање растројства даље се развија стихом „Он јури, вришти, и сам себе грли“ али се захваљујући мотиву „руље фауна“ Бојић окреће репертоару слика античке традиције и митологије па стање лирског субјекта постепено повезујемо са сликама дионизијских екстаза и заноса. Међутим, оно што је важно нагласити то је да лирски јунак ове песме не припада античком времену: он није ни човек ни божанско биће из античког раздобља; он у потпуности припада савремености 20. века (помиње се нпр. клавир) али је цела слика дионизијске пометње и „божанског лудила“ део његовог унутрашње психичког стања, пренапрегнутог и доведеног до граница пуцања: он је загушен интензитетом

доживљаја, и у једном тренутку цепа и баца одећу са себе. У овој песми, дакле, као и у многим другим Бојићевим текстовима све је дато у једном изразито пренаглашеном визуелном регистру, са различитим елементима хиперболизованих детаља, фантастичних мотива, митских алузија и ликова.

А када, након низа строфа у којима доминирају хиперболе и градацијски импулс као композиционо начело целе песме, лирски јунак утоне у сан, Милутин Бојић користи мотив сна како би увео такође упечатљиве и сензуално ефектне слике жена, односно женских тела. Описујући женско тело, Бојић полази прво од појединих атрибута карактеристичних за оријенталистички доживљај женске телесности: полази не од тела, већ од интензивног мириса цвећа (*јоргована*), ватромета боја на тканинама (*шарена свила*), песме и скоро трансичног ритма чочека, да би онда на веома драматичан начин, са елементима песничког насиља приказао слике женских тела као један ентитет, једно велико тело. „Он сања... Харем. Женска тела мека / тегле се страсно по мрамору млаком“. А имајући у виду надљудску снагу коју има, негде између божанског и демонског, лирски субјекат наставља своје стање екстазе тако што се чином телесног насиља све стапа у једно „Стотину тела размекшаних стеже, / Стотину грла и очију пије“. Међутим, пред сам крај, читава екстаза, тако поступно и доследно развијана (да се чинило да ће у њој бити и идејно упориште песме) преокреће се у тренутак самоспознаје и спознаје о времену, односно смрти која свако задовољство и свако уживање може да прекине у било ком тренутку. Стога се лирски субјекат на самом крају, са извесним осећањем кривице, нагло смирује, њега преплављују осећања стида и срама, а у први план избија жеља за другачијом љубављу – оном која је чедна, ненасилна. Оно што у овој песми Милутина Бојића препознајемо као чисти модернистички импулс јесте нагласак на скоро ничеанском схватању човека, његове жеље и воље за моћи, али се на крају песме, он на извешан начин враћа једном мирнијем, традиционалнијем, сентименталном решењу, што је са тачке гледишта почетка 20. века и природно: још увек је било рано у српској књижевности за песничке слике „насиља“ какве је дао нпр. Растко Петровић.

Међутим, код Милутина Бојића мотив екстазе, односно стања у ком се непрестано преплићу и сударају начела деструкције и стварања<sup>91</sup>, што оставља истовремено и утисак језе и усхићења, налазимо и у многим другим песмама: то је једноставно речено једно од његових дистинктивних обележја на плану тематике и идеја. Тако нпр. у песми „Авет“ (1910, 57, 3: 389–390) Бојић поново повезује мотиве љубави, женског тела, телесности уопште са идејама новог витализма, заснованог на принципу негације прошлости и будућности. Његов лирски субјекат (понављајући своје „ја“ додатно се дистанцира у односу на све друге, на то „ви“) поново је конституисан по узору на, с једне стране ничеански замишљеног натчовека (он се смеје и руга гомили) а са друге на дионизијски модел божанства које се налази у деструктивно креативном стању екстазе. У том смислу, радикална негација традиционалних вредности у овој песми (он се смеје моралу „масе“ тј. „гомиле“, њеном незнању, части, вери и везивању за прошлост коју представљају „лешеви што труну“) скоро да је доведена до краја, будући да код лирског субјекта не налазимо ни у једном тренутку мотив кајања или жаљења. Однос лирског субјекта према животу и историјском времену је однос пуне индиферентности и незабринутости: „док ја ћердам младост сред вина и дима“. И он то све чини, са пуном свешћу шта долази након тога (пакао проћердане младости) – он се гласно смеје „вашем незнаном животу / Вашој празној вери, части и моралу“. У том погледу, лирски субјекат је потпуно свестан шта таквим животом ризикује и мада зна каква га будућност чека, он не одустаје: „Када будем само иронија среће / Ружан као акреп, као овца бео, / Ни тад неће моје савити се плеће“. Он је од почетка до краја лишен било какве сентименталности (мада песма обилује драмским патосом и декламаторским тоном) што се посебно потврђује и у последњем стиху, када у нихилизму Бојићевог субјекта препознамо трагове ничеанских идеја (о смрти Бога): „А сам у свом болу човек Богом бива“.

---

<sup>91</sup> Што касније налазимо и код Станислава Винавера, чији су текстови такође објављивани у *Делу*. Поред Винавера, од авангардних аутора у *Делу* ће се појавити и текстови Ранка Младеновића и Јосипа Сибета Миличића (нарочито у последњим бројевима, пред Први светски рат). Видети Библиографију у Прилогу А.



Поред истицања једног надљудског, хипертрофираног ја, у песми „Авет“ Милутин Бојић укључује и песничке слике жена, које имају једну титанско насилну црту – „Ја хоћу да срчем женске очи снене / И да гризем усне, да се играм њима“ – за њега све јесте или мора бити у екстази младости, што илуструје и кратак израз на француском језику испод наслова песме – *joie de vivre*. Начин на који се и овде женско тело приказује, не само кроз процес објективизације (што је било карактеристично за већину песника тог времена) већ и једног скоро бахантског комадања људског тела, показује на који начин се код Милутина Бојића често фундаментални нагони (о којима је говорила фројдовска психоанализа) – Танатос и Ерос – стално укрштају и колико их је тешко разлучити, односно принцип танатоса код Бојића увек има јасну еротску црту.

Митско фантастични детаљи у конституисању представе о жени (у чему Бојић иде знатно даље од Дучићевих суздржаних, цизелираних и дистанцираних жена) добијају своје место и у песми „Грифос“ (1911, 59, 2: 244–245) у којој долази до извесног преокрета у динамици моћи која одликује односе лирског субјекта и женских фигура. Имајући у виду да у овој песми није реч о обичној жени, лирски субјекат је тај који, кроз обраћање њој, открива своју немоћ да се одупре њеном позиву иако зна да је сваки сусрет и контакт са њом пут у смрт и уништење. Начин на који описује лик жене у песми заиста је драматичан и носи извесне елементе страве и хорора будући да Бојић често спаја дескриптивне елементе различитих културолошких традиција (античке, хришћанске, и др) постижући тако веома често јак утисак гротеске.

Погледамо ли претходно анализираних песме Милутина Бојића (а то су само неке од објављених у *Делу*), можемо рећи да је он од свих модерниста био највише заступљен у *Делу*, и то нарочито у периоду око 1910–1911 године, када се његови текстови објављују у скоро сваком месечном издању часописа. Његово присуство у *Делу* с једне стране враћа нас на чињеницу часописне хетерогености, али у овом случају можда још више разлога за овакво присуство лежи у песничком еклектизму и борбено-бунтовничком дискурсу новог доба, који иако негира традицију (а то свакако није било својствено прилозима у *Делу*) садржи елементе „здравља“ и снаге,

односно витализма који је и Јовану Скерлићу био близак, па је Милутин Бојић поред *Дела* био прихваћен и у *Српском књижевном гласнику*.

На крају овог поглавља о љубавној поезији, у ком упадљиво доминирају текстови Милутина Бојића (што јесте одраз доминације у корпусу модерниста у *Делу*), неопходно је осврнути се и на песму Симе Пандуровића, објављену у августовском броју часописа из 1910. (56, 2: 191). „Бисерне очи“ представљају једну од парадигматичних песама српске модерне, која захваљујући употреби мотива апстрактније природе и мотива из физичког света који асоцирају на несталност или пролазност (уздах, свело лишће, мутан сјај, мала хумка) апстрахује и мотив вољене жене и љубавног односа до тачке у којој се губи било каква реалистичка одлика тог односа, а долази и до дестабилизовања граница у погледу времена и простора: лирски субјекат, иако на тренутак видимо процес линеарног сећања, прошлост и садашњост доживљава веома интензивно као два временска плана која нису у великом раскораку. А захваљујући метонимијском принципу који понавља на крају сваке од три строфе (позивајући се на мотив „очију бисерних“) Пандуровић истовремено потискује и било какву представу женског тела као дела физичког света и материјалности: читава мрежа песничких слика у функцији је изражавања осећања, доживљаја, импресија и слутњи лирског субјекта, док сам мотив очију бисерних, поред асоцијације на жену, може и самостално да функционише као место сопственог огледања лирског субјекта или огледања суме свих односа из прошлости.

## РОДОЉУБИВА ПОЕЗИЈА

Када говоримо о родољубивој поезији коју су писали модернисти, треба се сетити да у једном тренутку, током прве деценије 20. века слаби продукција овог типа песништва, али се након тога, са заоштравањем политичких односа на Балкану (1908, 1912/13), када се у српском парламенту све чешће чују захтеви за решавањем српског питања у околним земљама, родољубива поезија враћа у први план, тако да тој теми нису могли „одолети“ ни српски модернисти. Иако су у многим својим песмама српски модернисти били оличење духа модерног, новог доба и 20. века, у

ком се човек као појединац осећа егзистенцијално усамљеним, они су се, нарочито за време балканских ратова, веома активно и у пуном уметничком и друштвеном капацитету укључили у магистрални ток јавног дискурса о нужности рата и општу атмосферу политичке агитације. У то време долази до интензивног и поновног активирања косовског мита у контексту идеје о историјском праву на освету за изгубљене територије, државност и интегритет. Имајући у виду профил часописа какав је било *Дело* тешко је замислити да се у периоду балканских ратова јаве дисидентски, односно пацифистички или дезертерски гласови модерниста. Када је таквих гласова и било, они су се углавном јављали на маргинама медијског простора: у радничким и социјалдемократским гласилима (*Радничке новине*, *Борба*), позивајући се на идеје интернационализма и права свих балканских народа на самосталност и слободу да одлучују о границама и државама у којима ће живети.

Међутим, као што смо видели у претходном поглављу, на примеру традиционалних песника, значај родољубиве поезије није био условљен само балканским ратовима већ и ранијим политичким тензијама, нпр. око Босне и Херцеговине коју ћу Аустроугарска анектирати 1908. Примера ради, 1907. године објављује се песма „Авала“<sup>92</sup> Вељка Петровића (1907, 42, 3: 289–290)<sup>93</sup>. У песми се лирски субјекат обраћа Авали као својеврсном амалгаму неживог и живог: она је за њега део неорганског света (хладна, „што се охоло дижеш небу ведром“) али како песма одмиче, због све снажнијег испољавања колективних страхова, надања и патњи, Авала добија атрибуте божанства и магичне планине за коју лирски субјекат

---

<sup>92</sup> Песма ће касније бити прештампована и у другим гласилима, као што је бечка *Зора*, а тај чин прештампавања родољубивих песама постаје посебно важан и утицајан у ратним гласилима током Првог и Другог балканског рата, када се, сада у ратно пропагандне сврхе, неке раније објављене песме стављају у нови медијски и друштвено ангажовани контекст.

<sup>93</sup> У самом *Делу* није било објављено много песама Вељка Петровића, па самим тим ни много његових родољубивих прилога, али треба нагласити да је у ширем контексту, његово родољубиво песништво било одлично перципирано, и код публике и код критичара. Велики део свог текста „Обнова наше родољубиве поезије“ Јован Скерлић управо посвећује Вељку Петровићу, истичући га као једног од модернијих аутора који су допринели обнови родољубиве поезије, а у којој је, као и код Шантића и Јакшића, важно место раузимао и лик сељака: „Народ, нација, за њега, то је сељак нагнут над плугом, који вековима преврће ту црну и проклету и драгу земљу српску. Такав је његов „Ратар“ који подсећа на Игова сејача с његовим 'узвипеним покретом' и на Милеове сељаке на бразди“ (1977: 487).

везује колективни идентитет целог народа: „Кад си била нама свима, свима мати.“ И мада је на почетку деловала као хладна и охола, слика Авале се мења у петој строфи јер испод планинске коре кључају бес, љутња, крв, жеља за ослобођењем: „И душа се твоја отима и дави“ – „Усахнуће Дунав и Дрина и Сава, / и стопит се опет отаџбина стара!“.

Имајући у виду годину, као и стање у Босни и Херцеговини пред анексију 1908, у контексту часописа који је питање Босне и Херцеговине увек видео као питање српског народа и начина да се он осамостали од аустроугарске власти и споји са матицом, ова песма може се читати и као један од елемената тада распрострањеног политичког и друштвеног дискурса уједињења „српских држава“. Интересантно је да у симболичком чину укидања Дунава, Саве и Дрине, лирски субјекат види стапање „отаџбине старе“. што нас упућује на то да почетком 20. века и у Србији, на сличан начин као и у другим земљама са новим, ујединитељским покретима (Италија и Немачка), доминира друштвенополитичка идеја ослобођења свих словенских народа и нове државности на Балкану. Полазећи са различитих позиција и имајући различите циљеве у виду, интелектуалци попут Јована Скерлића у том периоду видели су ослобођење као прилику за стварање нове, југословенске државе, док је у круговима Пашићевих старорадикала идеја о ослобођењу конотирала наглашено доминантну позицију Србије унутар тог новог државног поретка. Поред Пашићевих исказа у скупштини (које смо већ помињали) и са овим типом песничких исказа, чини се да је идеја о једној великој српској држави (много већој од оне која је постојала у различитим раздобљима средњег века, када свакако није обухватала делове Босне и Херцеговине на које се претендује у 20. веку) представљала реалност која је своју обраду, уметнички али и медијски успелу добијала и у песничким текстовима.

Сличан пророчко антиципацијски импулс налазимо у још једној песми Вељка Петровића, у „Филипики“ (1911, 61, 3: 332–334) која у алегоријском кључу, ослањајући се на Демостенов говор Атињанима, упућен пред освајање и напредовање Филипа Македонског, проговара годину дана уочи Првог балканског рата, и у пренесеној равни шаље политичку поруку балканским народима, храбрећи их да се

не предају великим силама, које су своје интересе свакако имале и желеле реализовати на Балкану. Интертекстуална веза са античким беседником одлично је и средство једног идеолошког слоја у песми, захваљујући ком се успоставља јасна паралела између балканских народа и великих сила (што почетком 20. века и није било много блиско друштвеној, културној и другим реалностима): балканске земље изједначују се са не само са по снази слабијом Атином, већ преко те аналогije балканске државе добијају вредност демократских, цивилизованих друштава насупротив великим силама које се перципирају као варварске, рушилачке.<sup>94</sup>

Такође (и тиме затварамо круг од три песме Вељка Петровића) и песма „Орлушини“ (1912, 62, 2: 175–176) полази од античких мотива (мита о Прометеју и његовој казни), али Петровић користи лирско *ми*: „Шта хоћеш више, орлушино стара? / Раскидо си нас канцом у комаде“. Античка референца само је један од еха у овој песми, пошто се слика орла и његовог злостављања конструишу са јасним назнакама да је реч о словенским, или српском народу под управом Аустроугарске на чијем је грбу доминирао орао са канцама. С једне стране, сама чињеница да се све време наглашава да је у питању стара, онемоћала орлушина указује на осећање да је период превласти Аустроугарске монархије дошао до свог природног краја и да не постоји ништа више што га може обновити. Такође, служећи се гротескним сликама комадања људског тела којим орао храни „пород свој“, Вељко Петровић настоји да произведе у читаоцу осећање одбојности и из њега да пробуди потребу за променом таквог стања, јер оно не може да траје заувек. Не само зато што је у питању историјска логика, већ и зато што сам лирски субјекат на крају говори да неће дозволити да им се узме оно највредније: дух („прса и плућа“). У случају да непријатељ покуша тако нешто, лирски субјекат биће спреман на потпуну жртву: „ишчупаћемо срца своја врућа, међ очи њима ударити псину / - и умрети ко богови што гину!

И мада је у другим песмама (попут „Нирване“, „Тамнице“) јасно модернистички оријентисан (не само у погледу тематско-мотивског репертоара већ и

---

<sup>94</sup> Што ће се, нажалост, током Првог светског рата, у случају Аустроугарске показати као вишеструко тачно, присетимо ли се злочина почињених над цивилним становништвом у Србији током окупације.

нових књижевних поступака), у погледу родољубиве поезије Дис ће, у другој серији *Дела*, једини критички став, и назнаке индивидуализма исказати у песми „Нови дани“<sup>95</sup>. Владислав Петковић Дис у овој песми своју критику, у погледу рата и онога што рат доноси, упућује одређеним друштвеним слојевима (пандури, ћирице, државни службеници) који се током ратова увек вешто сачувају, али задржава на крају идеју о легитимитету и историјској нужности ослобођења *народа* као таквог, као целине. Дакле, и он, као и Вељко Петровић, али и други модернисти, са чврстим уверењем и надом гледа на остварење вековног сна – на ослобођење народа које је требало да донесу балкански ратови. „„Дух заветне мисли и вековних снова, као труба правде цео народ зове“. У том смислу, народ као „имагинарна“, конструисана политичка заједница није ни на који начин проблематизована осим што је из ње искључен онај друштвени и класни елемент који уместо заједничких циљева на првом месту види остварење личних интереса. Песма дакле садржи елементе социјалне критике али остаје наглашено „будничка“, у сагласју са оним што ће донети идеологија младобосанског покрета и њиховог револуционарног, широко схваћеног родољубља.

Та критичка перспектива постаје још израженија, након одговарајуће временске дистанце, као у песми „Ратни погреб“ (1914, 70, 3: 346–347)<sup>96</sup> и добија додатни иронијски отклон. У овој песми, Дис креира једну малу, наративну сцену као из кратке прозе: у слику београдских кафана и кафанских разговора, Дис умеће лик капетана који прича о својим искуствима из рата, али кога Дис приказује уз одређени иронијски отклон (али задржавајући идеју о веродостојности и уздизању појединачне жртве пале за ослобођење): „Од његових речи страх не зна да хвата“ – није, дакле, само реч о могућој капетановој невештости у приповедању већ и у имплицитној идеји да тог страха нема јер капетанова искуства нису ни била реално страшна; он је,

---

<sup>95</sup> Исте године објављује и песму изразито критичку песму „Наши дани“ у којој на упечатљив, декламаторско ораторски начин прави својеврсни каталог друштвених и политичких заблуда и превара којих је лирски субјекат постао свестан. Оно што је и за ову и за песму „Нови дани“ карактеристично јесте да је без обзира на то колико је оштра и горка, критика упућена сопственој заједници због грешака и штете које су начињене према сопственом народу, односно колективу. Чак и у „Нашим данима“ Дис не реферише на пустош који сукоби на Балкану остављају другим народима.

<sup>96</sup> Иста песма је под насловом „С Куманова“ објављена у Загребу, у *Књижевним новинама*.

како се описује у песми „тек рањен и није покојни“. Међутим, иако капетан јесте уоквирен иронијом, његова прича не подлеже истом иронијском модусу читања јер он приповеда, на дирљив и уверљив начин о догађају са ратишта. Наиме, у тренутку када је војска, у бици за Куманово, кренула у пробој, један од војника је пао од непријатељске ватре. И ту настаје један специфично дисовски моменат: с једне стране налазе се описи страдања и умирања („Док с ножем на пушци лете сви војници / Грмљава ваздухом док ко река тече / Коју каткад људски запарају клици“) а са друге гради веома сведену, скоро камерну слику личног обреда: до војника који је погинуо вратио се његов рођени брат да би га достојно „испратио“ у смрт: „Пољуби војника, свећицу запали / Поново устаде, јурну својој чети / Онако узвишен и онако мали“.

На крају, када је реч о сликама или алузијама на балканске ратове, у песми „Споменик“ (1913, 69, 3: 344–345) препознајемо можда најјасније комеморативни карактер текста, објављеног након што су највеће борбе током Првог балканског рата завршене, и Србија значајно проширила своје територије и повећала број становништва. Уоквирујући целу песму сценом буђења лирског субјекта, Дис успева да веома ефектно а поступно развија идеју о „коначном ослобођењу“. Као да ни сам није свестан онога што се одиграло у његовом окружењу, лирски субјекат се често служи било неодређеним заменицама било поређењима „Као да су дани страшни, али прошли / Као да су слава, рат и мучно бдење / Били сан велики, да су из сна дошли“. У погледу референци на митологизираних<sup>97</sup> „пет векова“ ропства под турском влашћу, Дис је сличан већини аутора оног времена: и за њега је тај период искључиво „пет дугих векова у црном ропству“, чиме се у значајној мери ослања на песнички репертоар народне поезије а много мање на историјске услове. А када су у питању жртве, и за Дису у чину жртвовања појединаца и нације постоји извесна димензија промисли и надисторијске нужности: „Као измишљени да су били људи / Због жртава својих, огромних подвига!“; односно, стихови се уклапају и у општију

---

<sup>97</sup> Кажемо митологизираних јер у основи присуство турске власти на Балкану, а посебно на територијама које је некада заузимала немањика држава реално није трајало пет векова, уколико узмемо чињеницу да турска управо није дошла на ове просторе одмах након 1389, као и да је већ са 1804. годином почео период ослобођења Србије и изградње модерне српске државе.

патриотску реторику где чин жртвовања и херојског подвига добија божанске прерогативе (Матовић 2016). И на крају, у јасно комеморативном кључу, али са нагласком и на будућа времена, Дисов лирски субјекат наглашава да је симболични споменик балканских ратова (а то су дивовске жртве и напори колектива) не споменик опомене већ подстицај за нове жртве које чекају у будућности.

## ОПОЗИЦИЈА ГРАД–СЕЛО И/ИЛИ НАГОВЕШТАЈУ ИНДУСТРИЈСКОГ ДОБА

Слично као и код традиционалних песника, тематска опозиција село–град не јавља се често ни код песника српске модерне чији су прилози штампани у *Делу*, за разлику од српске прозе модерне (Б. Станковић, М. Ускоковић) у којој је добила много више простора. Ако се и јави, сама опозиција град–село не доноси оштар контраст, иако би се можда за поезију модерне, с обзиром на постојање упадљивих и драматичнијих промена насталих урбанизацијом Београда, више очекивало да се и тематски и проблемски отвори за нове слике и песничке садржаје у којима би одговарајуће место добили нови облици градског живота. Међутим, макар у *Делу* веома је мало песама које илуструју или на било који начин песнички трансформишу идеју и мотив града и градског модела живљења, нове грађанске вредности.

У европским књижевностима град је већ у 19. веку постао предмет не само прозних дела већ и веома амбивалентна фасцинација европске модерне поезије (од Бодлера па надаље), са свим својим противуречностима, новим културним обичајима, облицима забаве и начина коришћења свакодневице. С обзиром на чињеницу да је Београд почетком 20. века у основи тек био европски град у настајању, урбани призори карактеристични за метрополе као што су Париз, Берлин, Лондон или чак Њујорк нису се једноставно ни могли замислити, а са друге стране, поетички гледано, и првој и другој генерацији песника модерне (Дучић и Ракић, односно Пандуровић и Дис) тежиште у певању било је више на мотивима личније, субјективне природе, на апстраховању елемената свакодневице и преламању спољашњег света кроз призму унутрашњих психичких процеса.



Дакле, слике Београда с почетка 20. века остају резервисане за прозу, што говори о једном општије конзервативном, традиционалном схватању поезије, како ван *Дела* тако и у њему, будући да град просто не може бити довољно поетски да би се приказао у песмама. Оно што на моменте ипак добија своје место у песмама јесу спорадичне песничке слике везане за историјске реконструкције старинских градова као што је Дубровник (о чему је већ било речи у претходном поглављу), док један од заиста ретких мотива који би се могао подвести под круга модернизације и индустријализације Србије налазимо у песми „Шине“ Вељка Петровића (1906, 41, 1: 83–84). У основи песма, истина, не реферише ниједним својим делом на елементе градског пејзажа, али је ипак значајна као одраз с једне стране нових промена у инфраструктурном пејзажу Србије будући да мотив шина упућује на јачање и ширење железнице.

Метрички решена тако да и сама делимично симулира ритам кретања воза по шинама (смењивање шестераца и седмераца у катренима), песма представља необичан паралелизам: лирски субјекат се посматрајући шине и послушкујући њихов звук током проласка воза, заправо идентификује са „јауком“ шина, а та идентификација није једнодимензионална и не представља само израз револта против поданичког, ропског положаја у који је народ доведен услед продора железничке и индустријске инфраструктуре са Запада. У тој идентификацији постоји и један лични мотив, односно осећање личне спутаности лирског субјекта јер је и он попут шина везан за земљу и приморан да трпи притиске јачих од себе. Дакле, песма би се с једне стране могла читати у кључу патриотске матрице (*туђинска рука*) и будући да је реч о шинама, дакле железници чије је увођење у Србију изазивало бројне контроверзе, песма би се могла разумети и као својеврстан отпор модернизацији јер са њом долази и све већи утицај спољашњих сила, односно туђинске власти. Песма је објављена 1906. године, две године пре анексије Босне и Херцеговине, али већ у времену када је Аустроугарска, имајући власт у БиХ, настојала да индустријализацијом и модернизацијом трансформише босанскохерцеговачки простор.

У ову групу песама, условно бисмо сврстали и Пандуровићеву песму „Ватре спасења“ (1907, 43, 1: 5–6) која такође не садржи непосредне референце на урбани

пејзаж или на културу градског живота (како у јавном тако и у приватним просторима). Међутим, и код Пандуровића, као и код Вељка Петровића налазимо хронотоп пута који се конституише у једном фантастичном, скоро фантазмагоријском оквиру па би се чак могло рећи да гротескним призорима, који изазива осећање одбојности и одвратности, ова песма најављује експресионистичку тесkobу и анксиозност везану за идеју новог и будућег. Као и код Петровића, лирски субјекат (који је овде наглашено *ми*) везује се за слику воза, али је он сада у том возу који отелотворује начело потпуног стапања садашњости, прошлости и будућности. Лирски субјекат у аутентично модернистичком гесту изражава жељу за напуштањем свега познатог и старог – „Са жељом да се никада не вратим / У места где сам младост своју пров'о“ – али је исто тако на крају песме дубоко свестан да не постоји никаква нада нити могућност да ће ствари бити боље. Песма почиње веома снажним сликама у којима налазимо за необичне спојеве и парадоксе у погледу просторних и временских координата: нпр. долази до истовременог растезања простора „ватре спасења у даљини букте“ а онда одмах затим, заједно са опкорачењем и променом ритма у стиху лирски субјекат сажима простор и премешта га у сферу психичког доживљаја.

На тај начин, иако песма не тематизује слике града већ пре свега на високо симболичан начин третира мотив воза (не одузимајући му конотације брзине, новине и деструкције – што ће се још више појачати у авангардним покретима), Пандуровић успева да изрази специфично модернистички дух човека који се затвара „у властиту унутрашњост, солипсистички круг бескрајних реторичких питања и одговора, што у коначном исходу резултира својеврсним аутизмом и некомуникативношћу са емпиријским светом“ (Стојановић Пантовић 2005: 170). И уколико га упоредимо са Дисом, чини се, да је Пандуровић у овој песми показао ауторску и поетичку спремност да иде много даље, описујући одвратност коју осећа лирски субјекат на веома непосредан начин: он је тако „смело отворио понорни пут према ономе што је потискивано и чему се није допуштало да уђе у песништво“ (Петковић 2006: 39).

## ПЕСМЕ КЛОНУЛОСТИ И РЕЗИГНАЦИЈЕ

Иако су мотиви пролазности, животне клонулости и замора лирских субјеката, осећања резигнације и сталног жаљења због неостварених нада или изгубљене, идеализоване прошлости, представљали значајан део тематско-мотивског каталога песника традиционалније оријентације, код песника модерне (а највише Пандуровића и Диса, будући да их објављују у *Делу*) сличности са тим тематским кругом постоје, али су са модерном те теме с једне стране добиле нова стилско визуелно и ликовна решења, која је истовремено пратила значајна трансформација у погледу употребе песничког језика и стиховне организације. На тај начин, слике ништавила, смрти и потпуне обамрлости лирских субјеката биле су код песника старијих покољења још увек везане за позноромантичарске и сентименталистичке обрасце док су модернисти нашли нови израз који је за поједине критичаре (попут Јована Скерлића) представља исувише радикалан потез и корак који је својом декадентношћу и „болешћу“ претио концепту књижевности каква је, по уверењу Јована Скерлића, била потребна српском друштву. За Скерлића је „талас песимизма који је плавио скоро целу српску књижевност“ (Скерлић према: Витошевић 1975/2: 165) био симптом тешких друштвених и политичких услова, које је 1903. година требало да драматично промени и донесе напредак целом друштву а тиме и „сузбије“ превласт песимизма. Међутим, таквих промена ни након 1903. године није било што показују не само Скерлићеве критике из тог времена већ и написи других аутора какав је А. Г. Матош који, пишући о збиркама нових песника, истиче како су скоро сви под утицајем страних литература – и сви су песимисте (Витошевић 1975/2: 166).

Када говоримо о Дису у контексту ове групе песама, једна од најзначајнијих његових песама „Нирвана“ објављена је по први пут управо у *Делу*, часопису који је и те 1905, али и касније увек остајао у сенци *Гласника* по питању квалитета књижевних прилога. Међутим, са „Нирваном“ на насловној страници октобарског броја (1905, 37, 1: 3–4), *Дело* се макар на кратко и симболично придружује књижевној алтернативи коју је отелотворивала *Књижевна недеља* Симе Пандуровића. Јер, ако Владислав Петковић Дис представља долазак нове, „подземне“ и „периферне“ струје

у српској култури и песништву, која се својом кафанском боемијом супротставља академском елитизму универзитетског живота (Петковић 2005: 25), онда је објављивање његове песме „Нирвана“ у *Делу* посебно значајан знак једне културне и књижевне отворености политички иначе конзервативног гласила. Песма је штампана у октобарском броју као једина на првим страницама, и на тај начин медијски и симболично издвојена од других које ће се јавити тек након 75. стране истог броја. Свакако, када узмемо у обзир естетичке и уметничке параметре критичких написа у *Делу*, јасно је да су мале шансе да је Дисова песма препозната са своје модернистичке, поетички иновативне природе; но ипак, захваљујући „погрешној“ призми коју критичари *Дела* користе приликом читања поезије српских модерниста, а која је подразумевала анахрони концепт исповедне поезије, поезије „импресије и срца“, Дисова песма је рано ушла у књижевни простор Србије, као алтернативна поетичким парадигмама *Српског књижевног гласника*, будући да *Дело*, иако у сенци *СКГ-а*, ипак није било на књижевној и научној маргини периодичке сцене у Србији.

Мотив нирване појављује се и у песми „Пет песама“ (1914, 71, 1: 32–33) која се нашла у целини са Пандуровићевом песмом „На пучини“ и „Сонетима“ Проке Јовкића. Поетички једноставнија, песма „Пет песама“ организована је у пет строфа од којих свака има одређени централни мотив који градацијски повезани заправо исцртавају лук живота лирског субјекта, од рођења до сазнања о нирвани као општем начелу космичког поретка. У питању је, дакле, мотив који није био с једне стране ексклузивно ни Дисов нити је био присутан само у једној од његових песама.

Осећање песимизма веома је упечатљиво приказано у песми „Тако је Бог рекао“ Симе Пандуровића (1907, 44, 3: 289) која такође полази од препознатљиве лирске ситуације: разговора лирског субјекта са самим собом (својом душом) у ком се преиспитују прошлост, констатује јаловост садашњости и негира могућност наде и промене у будућности: „Будућност наша с прошлошћу се слива / У таман декор сна што се испашта“. Захваљујући удвајању последњих стихова на крају сваке од три строфе (нпр. „Само мрак свог јада / Само мрак свог јада“) Пандуровић песми даје не само елементе рефрена чијим се понављањем упућује на затвореност и безизлазност људског живота, већ доприноси другачијем музичком мелодијском квалитету песме.

У тематско-мотивској равни, Пандуровић у овој песми само делимично подсећа на песничку традицију 19. века док се у грађењу песничких слика много више ослања на модернистичко акумулирање детаља и мрачних тонова у којима више нема никаквог покрета нити назнаке могуће побуне – какву налазимо код романтичарских субјеката – „Сећање на њих једва заталаса / Тихо и скромно груди...“. У песми која симболичним насловом наглашава идеју да су све ствари одлучене и предодређене мимо људске слободне воље или могућности избора, Пандуровић поступно гради снажно осећање истовремене тескобе и индиферентности: све је у знаку затвореног неба и тамног ветра који дахом мутних елегија „наше жеље њија“ где се опет, скоро синестезијски, апстрактни елементи (*елегија*) повезују са материјалним али ефемерним и неописљивим (таман ветар); свака жеља лирског субјекта унапред је осуђена на смрт, а и осећање жртвовања приказује се као празно и неплодно, ништа нема смисла, ни патња ни бол, ни умирање.

Како године буду пролазиле, у поезији Симе Пандуровића биће све интензивнија склоност ка гротескном и пренаглашено наказној слици света, какву налазимо 1914. године у песми „Сумрачне тежње“ (1914, 70, 2: 222-223) која својим драматичним сликама, чији се интензитет појачава једноставним ређањем и анафором „јер свет је“, као да већ најављује страхоту разарања коју ће донети Први светски рат.

Поред осећања умора (који је увек више од умора јер је то скоро једно од егзистенцијалних обележја човека новог доба), лирски субјекти код Симе Пандуровића заузимају и активнији став према савремености, став презира, као у песми „Векови“ (1913, 69, 3: 340–341). Лирски субјекат, у делимично наративном маниру, конструише један унутрашњи, поетско психички пејзаж, и ново схватање индивидуалног идентитета у савременом свету: он није само јединствен као сингуларни ентитет, већ напротив у себи, на скоро космичко трансцендентној равни обједињује читаве историјске епохе и личности: од оних историјских значајних и моћних појединаца до анонимних људи „... што су знали / Живети без гласа, без славе, и сами“. Такође, подсећајући помало на егзотизам европских модерниста и њихово интересовања за далеке културе, и Пандуровић у идентитет свог лирског

субјекта инкорпорира елементе древних и мистичких традиција: од узвишености „индиских пагода“ преко „оркана дивље страсти“ и „дивљих хорда“ до античких ритуала<sup>98</sup>. Све што припада прошлости целокупног човечанства представља се не као рационално сећање лирског субјекта (као део његових когнитивних и сазнајних процеса) већ као аутентичан доживљај (скоро налик јунговски схваћеном колективном несвесном) јединства целокупне историје света у једном човеку. Лирски субјекат се на тај начин представља као истовремено и одраз и део те целине: „Ја сам тужна веза крајности свих страсти“. Међутим, на крају, када се његов поглед окрене садашњости, она се једина указује као доба лишено значаја и вредности јер је то доба начела осредњости, односно медиокритета, где ниједан доживљај не достиже своју пуноћу или крајност, било да је реч о дивљим страстима које „урлају и мрве“ или о „пехарима кратке земне страсти“, смештеним у дворове господара Алхамбре. Однос субјекта је веома јасан и сажето изнет у последњој строфи: „Ја само мрзим наше доба ружно, / Где је све средње, све „средина“ „златна“ / Где се, попут старог и жалосног клатна, / Клатило лагано, монотono, тужно“.

Премда је, када поглед окрене прошлости, уверен да је постојао и да можда може постојати бољи свет (ван савремене историје), Пандуровић ипак и у песми „Сумрачне тежње“ (1914, 70, 2: ) у први план поново ставља ужас и страхоту актуелне животне стварности. Посматрано у ширем контексту, будући да је песма објављена у фебруару 1914, у години атентата на аустроугарског престолонаследника Фердинанда, а мање од годину дана након завршетка балканских ратова и закључења Лондонског мира, описане страхоте имају и своје пандане у реалности тадашњих друштвених и политичких тензија, односно као да антиципирају страдања која ће донети Први светски рат. Истина, у самој песми лирски субјекат не служи се историјским, друштвеним и другим стварносним референцама, већ се усредсређује на грађење општијих, метафоричних и симболичних слика које илуструју положај човека у свету. Започињући прве три строфе конструкцијом „Да ми је...“, лирски субјекат већ са првим стихом сваке од строфа открива да у његовом животу нема

---

<sup>98</sup> Што налазимо и код Војислава Илића, нешто раније, те у том смислу, Пандуровић иако иновативан, представља такође и одређен континуитет са претходницима.

ничег што би пожелео себи и другима. Он изражава жељу за бољим и лепшим светом („Да ми је љубав осетити благу“, „Да ми живот лепоте и здравља“, „Да ми је да видим зрак мистичне среће“) али је подједнако свестан савременог тренутка који осликава у изразито негативном светлу: свет је беда, прљавост и мрак, невољничка болница; свет је „тешка, страшна лудница / И болница, и тамница за робље / И тужно, вечно, прекопано гробље“. Овај мотив *прекопаног* или *преораног* гробља, који се два пута јавља у песми, представља веома занимљиву и индикативну слику, иако јесте само један у низу гротескних детаља. Наиме, слику преораног гробља можемо схватити и као израз једног апокалиптичког доживљаја лирског субјекта јер се свет све више „пуни“ мртвима и смрћу (па је неопходно преорати гробља да би се створио простор за нове мртве), али и као израз заправо дубоког поремећаја границе између два света, живота и смрти: са преораним и прекопаним гробљем, свет живих долази у додир са светом мртвих.

Међу ауторима који тематизују пролазност налазимо и песме Милутина Бојића, иако је његова лирика можда познатија по бунтовничком тону, тематици везаној за идеје побуне, револта, револуције и укидања старих поредака. Међутим, у песми „Давидова песма“ (1910, 54, 2: ), Бојић нпр. креира лирски глас старозаветног владара Давида (аутора псалама) који у старости, усамљен, седи на стени, док се у песми преплићу прво и треће лице једнине, постижући извесну напетост између личног и субјективног израза цара Давида с једне и објективне слике с друге стране. Избор стене на мору одговара идеју усамљености коју Давид осећа пред крај свог живота, а где сада, издвојен од свих других може да ретроспективног преиспитује свој живот, његову моралну и духовну вредност. Поред јасно старозаветне инспирације (а она је код Бојића само једна од линија културних традиција на које се позива) фигура Давида, погуреног на стени који „не види више“ уводи и далеки ехо судбине цара Едипа и његовог трагичног краја. У његовом сећању на прошлост, лирски субјекат оживљава слике које налазимо и у другим Бојићевим песмама а које су утемељене у мотивима снаге, уживања и најразличитијих облика прекомерности: у центру су пре свега слике жене – „Они срећни часи кад уснице неме, / А образи клизе по кожи рамена“. На крају песме, слично Пандуровићевим лирским субјектима, и

Бојићев цар Давид у једном тренутку престаје да говори и све што се од њега буде чуло (а тиме најављује његову смрт) описује се у мешавини са звуковима природе, из којих се онда више не може ни разлучити шта припада Давидовом гласу а шта природи: „Само кад јаукне ветар врх Ливана, Он би зајецао, горко уздахнуо“.

Наличје Бојићевог „радикализма“ које се огледа у хиперболизованом сликању јаловости садашњег тренутка налазимо и у песми „Мртви богови“ (1910, 57, 1: 40–41), али понајвише у последње две строфе. Јер, на почетку песме лирски субјекат поново се јавља у ставу побуњеног, новог човека 20. века (инспирисаног античким сликама богова и титана, односно ничеовском концепцијом надчовека и проглашењем смрти Бога). Сам наслов, драматичан и пун набоја радикално новог, указује на то да лирски субјекат свој обрачун са традицијом води ослањајући се на себе као једину меру ствари. Та негација прошлости и традиције појачава се употребом колективне заменице *ми*, имплицирајући да је реч управо о новим генерацијама младих људи која је „раскрстила са прошлошћу гњилом“. У том рушилачком гесту Милутин Бојић посебну пажњу посвећује провокативним, blasphemичним сликама рушења храмова, духовних светиња и традиција („разлупали смо богове“, „жртвенике смо развејали давно“, „срушеног храма дави нас камење“) да би након што се после потпуне деструкције појави „пустош без искре светлости“ поентирао изразитим оптимизмом и самоувереношћу: „... а нама се чини / истина зубље да гори у нама“). Међутим, последње две строфе доносе веома нагао преокрет, јер након првих утисака и доживљаја победе, среће и успеха, долази трагично сазнање да је сваки људски напор унапред проблематичан и пропао. „Бесциљан живот без вере и моћи / Блуди по магли и грца без крика.“

## ПЕСМЕ ВИТАЛИЗМА И УЖИВАЊА

И као што смо код традиционалиста налазили двојност у обрадама појединих тема, тако и код модерниста, насупрот мотивима клонулости, резигнације и мирења са трагичним положајем човека у свету, налазимо песме у којима се лирски субјекти супротстављају импулсима и поривима једног таквог, песимистичног виђења света.



У троделној песми Владислава Петковића Диса „Поглед“ (1904, 30, 2: 162–163), лирски субјекат конструише низ песничких слика које недвосмислено упућују на осећање пролазности, животног умора и резигнације, и тиме поново доводе у питање савремени тренутак из ког субјекат проговара, односно могућност промене. Он изражава свест о свеопштој дезинтеграцији вредности (јер сви идеали, чежње, амбиције и страсти „одвугли су од влаге мутних, мокрих дана“) и у првом делу песме себе конституише у оквиру доминантно негативног дискурса, патње и пропадања, али га из тог стања потенцијалног самосажалевања спасава родни аспект идентитета: јер он, иако би радо плакао, није жена – „радо бих плак'о али нисам жена!“. На основу те, традиционално и патријархално схваћене позиције мушког лирског субјекта, у другом делу песме, Дис развија наговештај могуће промене али је и она веома варљива и нестална: „Нов се живот јавља и ја њега здравим! ... / Пуне су ми руке сласти и миља – / Смеје се и прича да је и он пена“. Међутим, чини се да управо због те унапред освешћене и вербализоване истине о немогућности било какве сталности, лирски субјекат одлучује да уместо сталног као животни принцип прихвати ефемерност и пролазност (нешто што је у општијем смислу и одликовало модерно доба, тај стални моменат промене). И стога, у градацијском кључу, трећи део песме садржи интензивније слике животног елана и жеља за пуноћом задовољства којим се релативизује вредност мисаоности „Уживања трају док крв ври и тече, / Мисао је болест заразна и стара“.

У духу побуне и промене, праћеном презиром према маси (што је чест мотив почетком 20. века и код других песника модерног израз – Дучића, Ракића, Диса, Ћурчина), написана је и песма Вељка Петровића „Чекање“. (1907, 42, 1: 8–9). Лирски субјекат конституише се у виду снажно индивидуализоване фигуре револта: она је негде између романтичарских ликова усамљеника/генија и наговештаја новог надчовека<sup>99</sup>. Позиција његове издвојености наглашена је детаљем стајања на хуму (који истовремено може означавати и обично физичко узвишење и узвишење од

---

<sup>99</sup> Значење ничеанских идеја није било страно *Делу*: поред критичких оцена Ћурчиновог превода *Тако је говорио Заратустра* од Јована Кангрге, у *Делу* се објављују и поједини делови из овог Ничеовог дела, штавише већ у наредном броју (након овог у ком је објављена Петровићева песма) налази се кратак одломак „Поноћ (из „Тако говораше Заратустра““, 1907, 42, 2: 61)

земље над гробним местом) и посматрања са дистанце путева којима иде остатак света ког лирски субјекат назива „крдом“ и „гомилом“, изражавајући снажно осећање одвратности и гађења према малограђанским облицима живота и задовољства. Он испољава осећање презира према свему што је или ситничаво или што се малограђански заноси идејом златне средине, а нарочито оштро одбацује хришћанске етичке вредности садржане у појединим новозаветним параболама (као у оној о богатом гавану). Код Вељка Петровића лирски субјекат није човек било каквог компромиса већ стрпљиви појединац, наглашени индивидуалац са јасном утопијском идејом о времену које треба да дође а то ће бити „време гранитних времена“ или „велико доба великих снова“ и „великих борби, великих духова“.

У погледу поезије коју су у *Делу* објављивали српски модернисти, а на теме животне снаге посебно место припада песничким текстовима Милутина Бојића. Тематско-мотивски лук његових песама у *Делу* покрива слике побуне, револта против окоштаних животних образаца, позивањем и честим референцирањем на античке и библијске јунаке или митске приче, са веома јасном идејом о неопходности промене. Долазак новог времена подразумева радикалан раскид са дотадашњим вредностима али код Бојића ипак остаје извесна поетичка амбивалентност: идеје и дух монументализма, песничке слике титанских размера и хипертрофирани лирски субјекти могу се истовремено разумети као својеврстан неоромантизам на почетку 20. века, али и као наговештај духа побуне и радикалног превредновања који ће пун замаха добити у авангарди.

Тако већ у првој песми, „Онима што плачу“, објављеној 1910. године (54, 1: 4), Бојић одлази корак даље у односу на позноромантичарске слике витализма, животног елана и задовољства – какве смо видели код А. Карабеговића – које се понајвише исцрпљују у једном еротизованом, егзотично оријентализованом миљеу башта, вртова и турских хамама. У борбеном ставу лирског субјекта ове песме препознаје се дух изразито маскулиног витализма, који асоцира својом одсечношћу (и слика и ритма самих стихова) на начин моделовања Мештровићевих скулптура или грађења ликова горштакких јунака у Кочићевим приповеткама који као да су производ самог неорганског света – „исклесани“ из камена. За лирског субјекта слика

савремености је слика декаденције, дезинтеграције: он види „млако друштво“ пуног „женских ћуди и мушког мекуштва“ и стога насупротив њој он, скоро у једном пролетерско будничком, агитаторском тону, непрестано позива на рад, што се види и у понављању реченице на почетку прве и друге строфе „Ја хоћу да радим“. Овакав тип воље, премда значајно одудара од нихилистичких тонова у другим Бојићевим песмама где доминира начело потпуне негације вредности и деструкције свега, може бити један од значајнијих разлога зашто је сам Јован Скерлић веома позитивно оценио појаву Милутина Бојића на књижевној сцени. С друге стране, и самом *Делу* као часопису просветитељске провенијенције, чија је мисија од самог почетка била подизање и развијање српског друштва, идеје активизма биле су веома блиске.

Непрестано истицање индивидуализма, снаге појединца који захваљујући својој посебности и одвојености од света добија додатну, надљудску снагу за пружање отпора свему што је осредње или просечно, појављује се и у Бојићевој песми „Последњи човек“ (1910, 55, 3: 353). За разлику од „потоњег човека“ Јована Дучића и његове егзистенцијалне стрепње настале у тренутку неочекиваног суочавања са несазнатљивим аспектима сопственог несвесног, Бојићев последњи човек припада оним усамљеницима којих се више ништа не дотиче (па подсећају опет на неке одлике романтичарских субјеката), који пружају активан отпор и бирају усамљеност, призивајући и поздрављајући уништење и апокалиптичке призоре. Стање у ком се налази није код Бојића представљено као интегрални део људске психе, као наслеђена предиспозиција и егзистенцијални став који претходи животном искуству; не, „главни јунак“ Бојићеве дуже наративне песме доспео је у стање апсолутне индиферентности након низа година у којима је доживео читав спектар доживљаја, често дијаметрално супротних, због чега је и дошло до тога да он осећа сада како је познао све и како све „без ознака / затвара мирно у мртвачки ћивот“. И док је с једне стране равнодушан према људском свету, према боговима показује код Бојића карактеристичну црту побуне, често оличене у мотиву гласног смеха, грохота којим треба детронизовати све што је доживљавано као сакрално и узвишено: „Сада пун досаде богова се сећа / И смеје се Богу који васкрсава!“. У овим стиховима чини

се да је смех још ефикасније средство приказивања побуне јер није чиста негација већ и негација и деконструкција божанског.

Када погледамо песме попут „Последњег човека“, стичемо утисак да је скоро увек осећање живота и новог оптимизма праћено идејама нихилизма и поништења свих вредности. У том смислу, могли бисмо рећи да код Милутина Бојића лирски гласови деструкцију приказују као нужни услов новог стварања, нових вредности и бољег света, често инсистирајући на значају индивидуалности у тим процесима. Пошто је код Бојића хипербола често једно од основних начела певања, у песми „Вечито сунце (из епопеје Воља)“ (1910, 55, 2:) налазимо слављење снаге, стварања, али и уништења свега што је малаксало, што нема снагу ни вредност, што је истрошено. У једном тренутку аутор путем хиперболе прелази на фантастичне описе: на нестварне призоре „залеђено море“, глечери „где се лед сурвава“ – он поздравља те неприступачне и непријатељске, опасне пределе јер ту сваки тренутак значи борбу „Значи вечиту борбу свесна рада“, „Где човек крвав од борбе и леда / Док брекћу жиле, а око му гори“. Као што смо већ поменули за Милутина Бојића интересантно је што се песме појављују у једном релативно кратком временском року (што је условљено нажалост и његовом раном, трагичном смрти) и што, када посматрамо периодички контекст, постаје веома лако уочљиво у којој мери таква фреквентност потенцијално тематски хомогенизује одређене бројеве *Дела*, нарочито оне објављиване током 1910. године (9 песама).

За разлику од Милутина Бојића, Драгослав Илић, у песми „Химна“ (1911, 60, 3: 373) враћа се обрасцима химничког песништва које слави живот, радост и принцип задовољства/уживања, управо зато што поседује пуну свест о пролазности времена, због које ништа људско нити у људским односима успева да опстане. Утиску извесне журбе, хитње и нервозе у говору лирског субјекта доприноси и то што, обраћајући се замишљеној драгој, он брзо и лако одбацује било какве идеје друштвене и моралне прихватљивости: „Не питај како ко о томе суди / И да л' ће рећи да је добро тако“. Јер, и овде се слика људи као хомогеног колектива одбацује не зато што је у етичком смислу лицемерна или недоследна већ зато што се у слици те гомиле материјализовао принцип осредњости: „гомила људи / у чијим грудма срце бије

млако“. Стога лирски субјекат закључује на крају да треба пити из чаше пуне, јер је сав живот осуђен на пропаст, он нема другу перспективу: „Јер све је једно. И судба је једна. / И ништа није вечито и трајно.“

Проналажење смисла у савремености и усмерености ка будућности, односно ка стварању нових вредности јавља се и у тренуцима када друштвенополитичке и историјске околности трагично покажу размере реалног (а не песничког или књишког) разарања и деструкције. Тако на почетку песме „Звона на јутрење“, Владислав Петковић Дис (1913, 69, 2: 170–171) артикулише индивидуализовани говор, лирску исповест једног типичног песничког декадента. Он отпочиње сликама својих ранијих расположења, доминантних осећања и уверења – а то су клонулост, осећање да у свету нема никакве наде – „Веров'о сам: сунце доћи неће никад“. Међутим, већ са трећом строфом лирском *ја* придружује се имплицитно лирско *ми*, па се лична перспектива сада преноси и уопштава на ниво говора у име целе једне генерације младих људи чија „неравна борба“ и осећање „изломљености“ нису више само симптоми страха модерног доба већ су део колективног доживљаја онога што се перципира као дуговековно ропство српског народа под управом страних сила, у прошлости. С обзиром на то да је песма објављена у новембру 1913. године она се може истовремено читати и као песма животног витализма који се рађа након дугог периода патње (као што се циклус у природи непрестано обрће – „Кад се све обнавља: човек и цвет свели“) и као песма родољубиве интенције, која се открива у референцама на скорашње историјске догађаје („Ја нисам ни слутио, да ће дани доћи, /.../ Двоглави орлови да ће редом проћи / Око свију глава, преко сваког гроба). На тај начин, лични доживљај промене и обнове непосредно се везује за слику обнове целог колектива, а песма се на крају претвара у гест захвалности и исказивања части онима који су у том рату гинули: „И осетих и то, да спуштenu главу / Занавек подижем: да сам данас већи; / Да дело из крви пружа светлост праву, / И пут који води и миру и срећи.“

\* \* \*

Када на крају погледамо целину корпуса песама српских модерниста, објављених у другој серији *Дела*, поред упадљиве чињенице да се песме Милутина Бојића јављају у највећој мери, и то понајвише у годинама 1910–1911, треба нагласити да се и на знатно мањем броју песама које су објавили Пандуровић, Дис и Светислав Стефановић ипак веома добро могу уочити развојне трансформације поезије с почетка 20. века. Неке од песама Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса, које данас представљају класике, односно неупитне текстове српског песничког канона, управо су изашле у часопису који је по свему био у сенци *Српског књижевног гласника*, па бисмо могли рећи да се објављивањем текстова које су критичари попут Јована Скерлића сматрали неприхватљивим, *Дело* позиционира у пољу српске периодике и као сенка и као алтернатива. О томе говори и једна краћа белешка поводом изласка Дисове збирке *Ми чекамо цара* (1914, 70, 3: 478) у којој се поред похвалних речи и поздрављања ове нове збирке (чији је родољубиви моменат више него јасан) аутор белешке осврће и на раније Дисово стваралаштво:

„Dis је ишао за својим животом, износио своја интимна осећања и давао сва она колебања интелектуалног човека, који тежи да се узвиси над животом своје околине. Не хотећи да се покорава прописима г. Скерлића, чија је највећа амбиција била да „ствара“ песнике, он је поред све своје вредности, био проглашен за јеретика“ (478)

У песмама објављеним у *Делу*, поред присуства „јеретика“ и „декадената“, можемо видети и код прилога Вељка Петровића и Светислава Стефановића на који се начин поезија српске модерне кретала у правцу сложенијег, иновативнијег песничког израза, тражења нових ритмова у стиховима, уз извесно „ломљење“ синтаксе и нове употребе опкорачења и преноса који су доприносили појачавању музичке и мелодијске димензије песничког текста. А када је реч о тематско-мотивском плану,

мотиви драге или мушко-женских љубавних односа, мотиви смрти, клонулости и нирване, заједно са идејама побуне, снаге и новог духа промене – сви су они били у знаку модернистичких тензија и анксиозности у оквиру који је скоро увек у централну тачку био постављан појединац који се у разрешавању својих идентитетских и животних криза увек враћао садржајима сопствене свести и психичког живота. А када је реч о родољубивој поезији, она је, на плану тематике и општијег дискурса, наглашеније кореспондирала са поезијом традиционално оријентисаних песника, па и са родољубивом поезијом коју су писале жене: иако показују наличје рата (страдање појединаца и трагичне судбине војника), и модернисти у различитим тренуцима артикулишу дискурс о нужности ослобођења и јужнословенског уједињења (јер је све слабија власт околних империја, попут Аустроугарске монархије песми „Орлушине“ Вељка Петровића), представљајући индивидуалне и људске жртве као део историјске нужности или божанске предодређености.

На крају треба још једном издвојити присуство Милутина Бојића као једног од најзаступљенијих песника ове групе у *Делу* јер, интересантно, и поред такве видљивости, у појединим критичким забелешкама, такође у *Делу*, однос према поезији Милутина Бојића био је критички балансиран: није се само износиле похвале на рачун његових беспрекорних стихова и моћних стилских решења, односно стваралачког, ангажованог импулса и полета. Напротив, примера ради, у једној од бележака поводом изласка збирке његових песама (1914, 70, 3: 479) Бојићу се замера одсуство поетичко песничке, или уметничке дисциплине у конструкцији песама: „Г. Бојић има импулса, али нема укуса; он има полета, али нема дисциплине; он воли јаке речи, али га оне заводе; он је песник, али није уметник“. У том смислу, иако јесте тежио формалном савршенству, чини се да га није увек успешно достигао због еруптивне природе својих песничких слика и понекад исувише снажних расположења.

## ЖЕНСКО АУТОРСТВО У ДЕЛУ

У овом поглављу посебну пажњу посветићемо ауторкама чије су песме објављиване у другој серији *Дела* – песникињама као што су Јелена Димитријевић, Даница Марковић, Јела Спасић, Косара Цветковић, Јунија – псеудоним Кристине Ристић, и у последњим бројевима током 1914. и 1915. Јела Лукићева, односно Исидора Секулић чија је песма непоредно личног карактера, својеврсна потресна тужбалица за Станиславом Сондермајером објављена почетком Првог светског рата.

На почетку се с правом може поставити питање зашто се стваралаштво жена издваја у односу на друге ауторе (о којима је било речи у претходна два поглавља), посебно имајући у виду чињеницу да се у овом раду фокусирамо на концепте традиционалног, популарног и модерног, као појмове који нису у првом плану нужно означени родном димензијом коју оваквим поглављем ипак издвајамо. Међутим, верујемо да је за питање модернизације и структуру дискурса популарне и традиционалне културе веома важно издвојити статус женског стваралаштва као једног од индикатора модернизације друштва.

На друштвеној и научној равни таквом издвајању у прилог иду студије / истраживања какве нпр. налазимо у зборнику *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века: положај жене као мерило модернизације* (ур. Латинка Перовић, 1998). Настао као други по реду у низу зборника посвећених питањима модернизације, овај зборник, како главна уредница истиче „одликује парцијални приступ, односно сужавање тематике“ (Перовић 1998: 9) али управо у том парцијалном приступу лежи перспектива која много боље може да пружи увид у динамику модернизације, јер се истраживања усредсређују на једну историјски и традиционално маргинализовану друштвену групу. А с обзиром на тада савремена кретања у европским друштвима, у погледу питања афирмације и отпора према женској еманципацији, издвајање женског стваралаштва може да нам омогући да јасније видимо на којим је матрицама



оно почивало, и да ли је у односу на стваралаштво мушкараца доносило извесне промене у домену традиционалног, популарног и модерног.

Поред поменутог зборника, у ком су студије углавном интердисциплинарног и историографског типа, на издвајање женског ауторства као посебног корпуса у другој серији *Дела* упућују нас и рецентне студије о женском ауторству у српској периодици (Милинковић 2014), о женској периодици на почетку 20. века (Пековић 2015), као и књижевноисторијски и методолошки драгоцену монографију Магдалене Кох *Када сазремо као култура – стваралаштво српских списатељица на почетку XX века* (2012).<sup>100</sup> Јер, иако је сам појам „женска књижевност“ или „женско ауторство“ увек предмет различитих расправа, спорења и афирмације, проучавање лирске поезије коју су писале и објављивале жене требало би издвојити уколико узмемо у обзир да поезија, и поред естетске аутономије на којој се инсистира у модерни и модернизму, никада не настаје у културноисторијском и друштвенополитичком вакууму. Она је увек маркирана не само материјалним, друштвеним и родним положајем жене, већ и широм мрежом предрасуда, стереотипа и других очекивања која постоје у погледу тога шта жена треба и може да чини у одређеном тренутку.

Поред тога, с обзиром на то да су песме поменутих ауторки излазиле у гласилу тзв. општијег типа (а не специјализованог за доминантно женску публику), налазим да је важно да издвајањем њихових песама истражимо да ли су и на који начин праксе писања лирске поезије код жена биле различите од онога што су писали мушкарци у истом периоду. Једним делом ће поезија жена у *Делу* можда открити низ сличности или истоветност са поезијом коју су писали мушкарци, док ће у другом можда показати неке специфичности које се неће уклапати лако ни једноставно у традиционалистичке или модернистичке парадигме.

Када је реч о стваралаштву жена, за истраживање и класификацију песама у овом поглављу важан је појам тзв. *генолошког пакта* који Магдалена Кох, позивајући се на полонисткиње Богумилу Кањевску и Ану Легежињску, дефинише као

---

<sup>100</sup> Иако пише о књижевним ликовима / јунакињама, и Перо Слијепчевић представља добар пример како је почетком 20. века женско питање или питање женске разичитости и места у друштву добијало све више на значају. (Слијепчевић 1983: 96–103)

жанровски уговор између ауторке и пројектованог читаоца, у ком се женско стваралаштво на првом месту конципира и перципира посредством вредносних „етикета“ као што су: субјективност, искреност, интимни карактер књижевног исказа, аутобиографски манир и др. На тај начин се у женско ауторство пројектују очекивања читалаца која су, шире посматрано, заснована на друштвеноисторијској позицији жена, односно њиховим могућностима и немогућностима за деловање у оквиру још увек снажно патријархалних друштава. И стога, оно што се догодило у другој серији *Дела* личи на један шири процес какав се одвијао и у Европи на прелазу два века: ауторке су „посегнуле“ за жанровима захваљујући којима су читаоци лакше могли да препознају „женско писање“, јер су им ти жанрови били познати и од раније, а уклапали су се у имагинарну представу о жени која пише. На тај начин, почетком 20. века и у Европи и у Србији обнавља се интересовање за епистоларну форму, путописне белешке и приче, за различите видове дневника и дневничких бележака, за аутобиографије и лирску поезију (Кох 2012: 131–132).

Поред питања генолошког пакта, за разматрање женског ауторства на књижевној и јавној сцени Србији, треба се кратко осврнути и на женску периодику која је у то време била веома активна и ангажована. Оно што ју је, према речима Слободанке Пековић, нарочито издвајало јесте идеја борбе односно еманципације жена, унапређење њиховог друштвеног и културног положаја. Без обзира на то да ли су се обраћали женама у сеоским или градским (све урбанијим и развијенијим срединама), женски часописи полазили су превасходно од традиционално просвећивачке улоге, дајући савете у погледу одржавања куће, сопственог изгледа, друштвеног статуса итд, док су општија и теоријска питања женских људских права, њихових аспирација и амбиција у јавном животу имала нешто мање простора (Пековић 2015). И у женским часописима, фигура жене била је још увек условљена очекивањима традиционалног друштва које се на почетку 20. века налазило на удару бројних промена па се постављало питање како се носити са тим променама. Жене је, као што смо споменули, требало прво образовати и просветити (Пековић 2015: 25) како би се створила основа за ново друштвено, политичко и културно уређење.

„У женским часописима који су у крајњој линији имали исти циљ као и *Гласник*, али нису имали ту врсту утицаја нити исту културну моћ, такође се тежило ка новом и другачијем друштву. Једино што је њихово усмерење било уже. У првом плану „великих“ часописа говорило се о НАЦИЈИ, о НАРОДУ, о добробити ДРЖАВЕ, а у „малим“ женским часописима говорило се о нацији у односу на ЖЕНЕ, о народу чији су део ЖЕНЕ...“ (Пековић 2015: 41)

Дакле, ако је *Дело* по свом усмерењу припадало тзв. „великим“ и „озбиљним“ реформаторским часописима, разматрање поезије коју су писале жене може бити занимљиво, јер се можемо питати у којој мери је *Дело*, будући без чврсте књижевне политике, „бирало“ женске текстове у кључу генолошког пакта а колико је, захваљујући извесној хетерогености и „произвољности“ избора песничких прилога (и мушкараца и жена), омогућавало да се на страницама штампају веома модерни, прогресивни прилози који су потенцијално одступали од традиционалних, великих наратива нације, државе и општег културног и друштвеног идентитета. Стога је, као и случају *Српског књижевног гласника* важно размотрити „какав је био положај женске књижевности, као једног од најбитнијих видова женског испољавања у јавној сфери, у оним часописима и облицима јавног деловања који нису приоритетно женски оријентисани, а представљали су доминантне чињенице свог времена“ (Милинковић 2014: 86).

Поред тога, имајући у виду да су се ауторке опредељивале за жанрове који су полазили тематско-мотивски од свакодневног искуства и изразито личног доживљавања стварности (будући да жене нису могле имати активан друштвени и политички живот на начин на који су то имали мушкарци), може бити занимљиво за разматрање у којој мери је окретање ка интимистичком, личном и субјективном ишло у правцу истраживања модерничког сензибилитета тог доба или је заправо окретање ка личном било у функцији потврђивања већ постојећих представа о жениној „природној“ маргинализованости у свету друштвених и породичних односа.

У случају *Дела* треба такође напоменути да у оквиру рубрике *Критика и библиографија* није било критичких приказа лирског песништва жена, (али је

објављен приказ *Сапутника* Исидоре Секулић) што наравно није значило да тог песништва није било на страницама самог часописа. Штавише, када погледамо број објављених песама у *Делу*, и упоредимо га са бројем песама објављених у *Српском књижевном гласнику* (види Милинковић 2014), долазимо до закључка да није реч о квантитативно драматичној разлици (мада јесте видљива), али да квалитет песама у *Гласнику* ипак заузима прво место, и поред чињенице да је у *Делу* објављено неколико изразито значајних песама Данице Марковић. С друге пак стране, фреквентност песама Јеле Спасић назначава нам да је песништво жена у *Делу* било доминантно окренуто традиционалном генолошком пакту: писању и објављивању текстова којима су перпетуиране представе о пожељној и једино могућој женскости.

Као што смо рекли, у другој серији *Дела* не постоји јасно формирана критичка свест или књижевнокритички став о женском ауторству као таквом, као појави која због својих специфичности заслужује посебну пажњу. Иако ће критичари *Дела* приказати *Сапутнике* Исидоре Секулић и *Исповести* Милице Јанковић у веома позитивном светлу, њихов ће интерпретативни модел и даље бити ослоњен на позноромантичарска и романтичарска схватања дуалности људске природе, на поделу између рационалног и емотивног аспекта људске личности. У том смислу, када буду хвалили искреност, аутентичност Исидоре Секулић, та критика ће заправо бити један од ослонаца „генолошког пакта“. Дакле, ако се књиге ауторки (песникиња или прозних ауторки) похвално окарактеришу у *Делу* или препоруче читаоцима те квалификације су често утемељено у јасно исказаном уверењу да у женским текстовима лежи „принцип срца“: поетички модел у ком је свако писање скоро непосредовано вербализовање унутрашњег, емотивног и психолошког живота жене. Стога је и критички гледано и у погледу заступљених текстова, женско ауторство превасходно оно које је одређено појмовима интимности, исповедног реторичког дискурса, везано за ситније теме, љубавну лирику најчешће и круг тема везаних за лични или породични круг. Такво стваралаштво, а посебно на плану лирске поезије, често се ослања на већ познате, старе и препознатљиве жанрове (Кох 2012: 141). Такође, одсуство критичког дискурса који би посредством вредносних судова могао да допринесе процесима репрезентације и саморепрезентације ауторки, одговара

извесном конзервативизму *Дела* али не и његовој изразитој искључивости будући да ни код других књижевних наслова сарадници дела нису писали прилоге чија је књижевнокритичка вредност имала већег утицаја у књижевном пољу.

Поред критике, један овакав генолошки пакт одржава се превасходно преко песама написаних према том моделу, којих је у *Делу* највише, па ћемо стога, за разлику од претходних поглавља, у поделу корпуса женских песама укључити и тај индикатор: постојање односно непостојање или напуштање генолошког пакта са читаоцима. С тим у вези, у овом поглављу одступићемо делимично од тематског принципа поделе песама употребљеног у претходна два поглавља (где су песме груписане у пет мањих целина), тако да ћемо песме ауторки условно разврстали у три групе које се даље унутар себе могу делити према тематско-мотивском кључу:

У првој групи наћи се ауторке и текстови који у највећој мери одговарају и припадају генолошком пакту по ком се женско писање посматра кроз призму исповедног дискурса, интимног и субјективног изражавања осећања и психолошких доживљаја на начин који подсећа на раније песничке и поетичке традиције, без обзира на то да ли се песме даље могу жанровски делити на љубавне, лично-исповедне (посвећене конкретним особама) или рефлексивне.

На челу друге групе налази се и веома јасно издваја (скоро да сама чини ту једну, важну поетичку тенденцију) Даница Марковић са песмама које у различитој мери изневеравају традиционалне претпоставке генолошког пакта, инкорпорирају елементе модернистичких дискурса, нове осећајности и сликовности, али на начин који успева да избегне и стереотипна очекивања у погледу женске модернистичке поезије. .

На крају, биће више речи о песмама посвећеним општијим питањима и темама друштвене заједнице, припадности нацији и оданости отаџбини будући да је та поетичка струја у српској поезији, нарочито након царинског рата била све време веома активна и јака, што се видело и претходним поглављима: највећи део културних, политичких и других елита био је недвосмислено ангажован, одушевљен променама које су наступале са Првим балканским ратом. Оно што ове песме приближава другим, мушким ауторима јесте чињеница да када се удаље од

генолошког пакта, ауторке у родољубивој поезији заправо експлицитно или имплицитно усвајају позицију која традиционално припада мушким гласовима и песницима.

## ПЕСМЕ ГЕНОЛОШКОГ ПАКТА

Највећи део песама ауторки у *Делу* јесте написан у оквирима генолошког пакта што се најбоље може видети у песмама са непосредно приватном, интимном нотом. У тим песмама ауторке, ако и не користе биографски модел, конструишу лирске субјекте који реферишу на сегменте свакодневнице и личног живота, најчешће певајући о личним трагедијама и губицима: било да је реч о губитку вољеног драгог или неког из породичног окружења, нпр. сестре. Оно што такође доприноси артикулацији генолошког пакта (нарочито на примеру Јеле Спасић чијих је песама највише у *Делу*) јесте и начин потписивања појединих песама, испод којих је штампано, нпр. само име ауторке (Јела) или псеудоним (Јунија, као псеудоним Кристине К. Ристић). Користећи само прво, лично име (што су примењивали и аутори: нпр. Светислав Стефановић као Гојко или Светислав, Милутин Јовановић као Милутин, а касније и као Арманд де Л), парадигма ауторског потписа померала се са некадашње употребе имена књижевних ликова ка стварању утиска о вишем степену блискости и непосредности између читалаца и ауторки; с друге пак стране, у *Гласнику* ће се усталити облик „хладног“, „званичног“ потписивања (каквог ће, свакако, бити и у *Делу*, нарочито код прилога из друштвених и других наука): од имена само прво слово а презиме у целини (Витошевић 1975/1: 297)

### *Љубавна поезија*

У овим песмама често наилазимо на одјеке романтичарске поезије, усмене и грађанске лирике, при чему у појединим текстовима ауторке уместо женских артикулишу гласове мушкараца као лирских субјеката, што говори можда једним делом и о покушају текстовне мимикрије, како би публика захваљујући том поступку

можда лакше и брже прихватила те песме. Тако у песми „Ти ме питаш“ Јеле Спасић, у којој син разговара са мајком и објашњава зашто је све време чекао своју драгу, иако му је све говорило да је узалуд, о женском искуству сазнајемо само посредно, и не потпуно пошто је глас вољене девојке искључен и не може се „чути“ њен одговор.

С друге стране, у песми Јелене Димитријевић „Подсећање“, јединој објављеној у августовском броју *Дела* 1907. године (44, 2: 220) налазимо љубавни мотив везан за хронотоп зиме и пролећа. Главни глас у песми припада мушкарцу који се, под утицајем драматичних и веома упечатљивих промена у природи, присећа и изнова у својој свести проживљава задовољство и срећу које је имао са вољеном. Почињући сваку од три строфе са „Драга“, лирски субјекат наглашава немогућност повратка том времену односно узалудност њених позива на тај повратак. А без обзира на природу зимског и пролећног пејзажа, све су слике у функцији реконструисања прошлости: уколико ветар својом силином затрпава стазе и дивље свира кроз врбине гране, то је савршен тренутак у ком спољашњи свет, удаљавајући се од субјектовог погледа, подстиче лирског субјекта да слике прошлости пронађе унутар сопственог духа. У другом делу песме, са доласком пролећа, у први план истичу се визуелне (нагласак на плавој и љубичастој боји) и олфакторне слике, са скоро синестезијским квалитетом: интензивни мириси љубичица и јоргована поред тога што делују на чуло мириса, они попримају и снагу музике. Дакле, песме у којима се појављује мушки глас нису код ауторки биле нешто потпуно неуобичајено; међутим, оно што је интересантно, а посебно код Јелене Димитријевић, чини се као да кроз гласове и слике мушких субјеката долази и до одређене трансгресије, појављује се сензуалност или назнаке телесности и сензуалности које нису биле уобичајене за традиционално схваћене мушке улоге и позиције. И док нпр. у прозним текстовима Јелене Димитријевић налазимо ликове мушкараца које ауторка „активно укључује у феминистички дискурс“ и конституише их као „иницијаторе, менторе еманципаторског процеса“ (Кох 2012: 287), у поезији налазимо назнаке извесне родне деконструкције јер уноси извесне феминистичке елементе у традиционалну фигуру мушког лирског субјекта.

Чулност, сензуалност и скоро физичка присутност појединих слика, вероватно одређене односом Јелене Димитријевић према другим културама Медитерана и Оријента (о чему најбоље сведоче њени путописи и поједине приповетке), налазе се и у другим песмама ове ауторке. Тако на позадини медитеранско оријенталног миљеа, у песми „Од ње“ (1906, 38, 2: 145–146), нарочито у њеном првом делу добијамо чулно интензиван, скоро опипљив утисак о простору у ком се налази лирски субјекат, и где се све предаје уживању. У питању је простор јарких боја и снажних мириса: „земља мирте и ловора / Златне поморанце, и црног чемпреса“, простор који је окружен бреговима на којима расту смокве и маслине, и где са терасе лирски субјекат може да види и „Витих палма пуно, кактуса чудеса“. А паралелно са тим богатством чулних утисака, ауторка паралелно уводи, као контраст и равнотежу, мотив ноћи (контраст дан–ноћ веома је чест у овом периоду) за коју везује „слабији“ део своје природе, онај који је окренут само себи и сопственом болу, који ипак није једнозначан већ у пуној мери амбивалентан: „Плачем, некад с бола, некад са милине“. До краја песничке слике развијају се тако да на крају укључују и поједине референце на антику и Аполона („И сад је овамо Аполон са лиром / Ко у старо време, тако ми се чини“). „Божанствена свирка“ која се помиње у претпоследњој строфи подједнако асоцира на Аполона али суптилно и само у наговештајима на Орфеја, јер је драги ког помиње лирски субјекат у песми одсутан у највећем делу песме. Његово постојање уводи се тек у другом делу, у претпоследњој строфи („Јер, до моје душе, драги, заљубљене“).

Песма припада генолошком пакту у погледу артикулисања самих наговештаја мушко-женских односа али с друге стране, остаје занимљива чињеница да лирски субјекат као да симболично монополизује цео егзотични, оријентално медитерански простор: он пре свега припада жени у тренутку док све то посматра и проживљава, да би тек на крају, на позадини таквог доживљаја дошло до издвајања лика мушкарца и његовог присуства. Набрајањем низа детаља, у напору да се јасније оцрта песнички



пејзаж, Јелена Димитријевић на крају песму претвара у својеврсну ментално путописну слику<sup>101</sup>.

Амбивалентност односа или обраћања на релацији мушкарац-жена присутна је и касније у *Делу*, када се објављују песме Марије Туцаковић-Гргић, а нарочито у њеној песми „Иза звјезда сјајни...“ (1912, 63, 3: 347). Недвосмислено личан, исповедни тон песме служи да јасније потцрта мотив смрти драгог и идеју о оностраном животу, након смрти и простору у коме он можда обитава. Формално једноставна, са једноставном дистрибуцијом риме (због које понекад трпи мелодичност и флуентност стихова), песма је пре свега замишљена као спој љубавне и рефлексивне лирике. Свет након смрти приказан је посредством фантастичних детаља који ипак у основи остају традиционално везани за хришћанску представу о божанском царству („У сунчевом царству твоја душа живи“). С друге стране, иако постоји наговештај и нада да би се у том свету могли поново срести, песма завршава песимистичним реторичким питањем, које идеју о бољем животу након смрти доводи под сумњу: она исказује бојазан да и у том свету владају исти морални закони, па да и тамо „зли уживају сласти, / А доброта тамо, к'о и овђе, страда?“.

Као што можемо видети, мотиви душевне растрзаности, унутрашње психолошке подељености лирског субјекта као и раздвојеност између жене и њеног вољеног, често се могу наћи код ауторки у *Делу* и то можда понајвише код Јеле Спасић која је објавила 13 песама у другој серији, и тиме заузела прво место по броју песама чије су аутори жене. Код Јеле Спасић, љубавни мотиви скоро по правилу обликују се према принципима генолошког пакта. Њена песма „Доћи ће“ (1907, 42, 2: 145) представља један емотивно интензиван, драматичан текст у ком се пева о

---

<sup>101</sup> Елементи путописног дискурса или жанра у песмама Јелене Димитријевић могу се свакако објаснити чињеницом да је након објављених песама крајем 19. века, ова ауторка „нагло“ прешла на прозни облик: путописну прозу и прозу епистоларног типа (Кох 2012: 137). На тај начин остала је с једне стране верна елементима генолошког пакта (интимна исповест, форма писма као форма изразито субјективне оријентације) али су са друге стране, под утицајем њених путовања, песничке слике у лирици добијале скоро путописну вредност. У том смислу, можемо условно говорити о одређеној модернистичкој трансгресији међу жанровима на које се Јелена Димитријевић ослањала.

потенцијалном сусрету са некадашњим драгим, који још увек за лирског субјекта има вредност незавршене љубави, односно односа који, иако у реалности, прекинут и даље у њој изазива бурне реакције. Стога већ са другом строфом лирски субјекат (жена) почиње да охрабрује себе у погледу тог сусрета, нижући различите гестове, детаље и покрете лица којима ће од некадашњег драгог сакрити све оно што осећа. И мада за тренутак делује да ће њено држање бити победа рационалног и здраворазумског над емотивним и ирационалним („Ја ћу поносно подићи главу пред погледом твојим“), лирски субјекат постаје свесна да то није могуће и да ће је његов „хладни поздрав“ још више емотивно и психолошки потрести, што се већ у трећој строфи веома снажно уводи, као оштра антитеза првим двама строфама: у трећој строфи не само да више нема њене прибраности и осећања самоконтроле и суздржавања, већ се у пуној мери обликује једна скоро романтичарски хиперболизована слика женског бола, која кулминира сликом гробова: „Познаћу опет понор, пун бола, и суштину јада / Клечаћу опет крај разорене среће и гробова“. На крају, у последњој строфи, и поред тога што даље развија драматичну слику сопственог бола, лирски субјекат овде показује и могућност заправо симболичног завршетка тог неразрешеног циклуса бола и надања. Лирски субјекат заправо заузима један привидно деструктиван однос према самој себи, али однос који садржи димензију активизма и самообнове: „Тад руком снажном, нема, очајна разорићу ране!“; идући ка томе да у потпуности разоткрије, свесно и својим личним избором, дубину унутрашњег немира, она отвара могућност да ће након тога доћи тренутак и да ће „мир да стиша груди узбуркане“.

Погледамо ли и друге песме Јеле Спасић у другој серији *Дела*, можемо закључити да су све у највећој мери личног и љубавног карактера, писане са упориштем у традиционалним читалачким очекивањима и жанровским конвенцијама лирске поезије коју су до тада писале жене: и она ће се неретко служити мотивима годишњих доба, користећи описе спољашњег простора да на њих или посредством њих пројектује унутрашња стања својих лирских субјеката. Међутим, оно што је интересно, у овим песмама (као и песмама личнијег, породичног типа) увек се препознаје извештајан степен активизма, напора да се упркос атмосфери неизвесности

и клонулости нешто промени. То можда може бити у вези и са чињеницом да је Јела Спасић била веома активна и као ауторка у домену *пролетерске поезије*<sup>102</sup>; њене песме, као и песме мушких аутора, излазиле су равноправно у различитим гласилима радничког покрета, али је нажалост њена поезија, иако слабије вредности, неправедно запостављена након Другог светског рата, што илуструје чињеница да њених песама нема нпр. у збирци *Из српске радничке поезије*, објављене 1953. у Београду (Витошевић, 1975/2: 151)

### *Песме лично-исповедног карактера*

У овој мањој групи нема много песама али их ипак издвајамо из неколико разлога: оне с једне стране, слично љубавној лирици, такође имају ослонац у генолошком пакту а са друге стране припадају једном ширем песничком и поетичком тренду, који је постојао и код аутора: и они су своје песме или посвећивали другима (обично се посвета налазила одмах испод наслова или у самом наслову) или писали користећи се мање или више експлицитним референцама на животе или стваралаштво аутора којима су песме намењене (то су нпр. могле бити и песме инспирисане ликовним делима европских сликара). У песмама које су писале жене ипак се у првом плану налази изразито лични елемент (али не нужно (ауто)биографски) на ком настају мале, камерно уоквирене лирске сцене

Можда најбољи пример представља песма „Својој сестри Ђукици“ Јеле Спасић (1906, 39, 2: 145). Исповедна, тематско-мотивски, формално и структурно веома једноставна песма открива нам обраћање лирског субјекта лику преминуле сестре, у ком лирски субјекат неуспешно призива сестру да устане. Као контраст статичности смрти и пропадања тела, глас лирског субјекта уводи слике пролећа које је дошло у пуној својој снази али оно није тако интензивно као у љубавним песмама; боје и облици дати су ненаметљиво више као израз живота који се поступно буди,

---

<sup>102</sup> Коју су писали, између осталих, Коста Абрашевић, Душан Срезојевић, Прока Јовкић (посебно у периоду током и након боравка у Америци). Њихово стваралаштво било је веома плодно и у највећој мери штампано у радничким гласилима или гласилима социјалдемократске оријентације тако да се њима нећемо бавити с обзиром на суженост теме овог рада.

али то буђење присутно је у свим аспектима околине: сребрни облаци на небу, ширење мириса љубичица, повијање меке траве, лишће избија из грана, мирис плавог јоргована. Међутим, сав ентузијазам и витална снага живота остаје само у сфери света природе, док се људски своди, у четвртој строфи, на слику блиских особа које стоје над сестрином гробом, мирећи се њеним непостојањем: „Шапћемо ти залуд: Пролеће је дошло!“. Интимистичкој атмосфери окупљених људи доприноси и избор речи у последњој строфи којима се ствара утисак да се све јавља у смањеној величини: ветрић, суза се лагано спушта, итд.

Сличну непосредност у односу према ближњима налазимо и код Марије Туцаковић-Гргић, у песми „На гробљу“ (1912, 65, 1–3: 21–22) код које се лирски субјекат такође обраћа лику мртве сестре. Лирски субјекат се овде више усредсређује на сопствени однос према сестри, коју није могла дуго да је посети јер је била далеко. Стога на почетку песме лирски субјекат прво тражи сестрин гроб који није лако препознати и зато што се временом гробље све више пунило другим хумкама („све је гробље пуно / Засијано хумком, густо, врло густо.“ – идеја неумољиве и неминовне силе смрти и уништења), али и зато што је натпис на гробу био испран мајчиним сузама чији је снага хиперболично приказана посредством употребе детаља златних слова – слова која у себи садрже један од најплеменитијих метала, отпорних на воду и влагу.

На крају, за разлику од ових песама у којима се јасно препознају елементи камерног, породичног и личног односа између лирских субјеката и њихових адресата (углавном сестара), у песми Исидоре Секулић „Тихе строфе“ (јединој њеној, објављеној у *Делу*) лирски субјекат се обраћа стварној личности младића, Станислава Сондермајера, који се у тренутку избијања Првог светског рата, без оклевања пријавио (иако је био изразито млад) као добровољац и трагично настрадао на самом почетку сукоба – у Церској бици. Песма је, чини се, оправдано испуњена патосом (ратни контекст, малолетни војник, жанр тужбалице још увек је познат и жив у усменој традицији Срба), односно мелодраматична. Међутим, оно што је одваја јесте смисао Исидоре Секулић за артикулисање општијег тона тужбалице захваљујући ком се песма, настала веома брзо након реалног догађаја, и данас може читати не само

као лични исказ већ и део општијег националног осећања, доживљаја ратне жртве која надилази појединца. Према речима Зорана Миладиновића, „Исидора Секулић никада не прелази ону линију пристојности, коју треба имати у приказивању туге пред другим људима“ (2013).

### *Песме клонулости и резигнације*

Као и многи други песници на крају 19. и почетку 20 века, и ауторке *Дела* у својим песмама развијају лирске субјекте склоне осећањима животне клонулости, резигнације, умора, а која нису више нужно условљена односима са другим људима (или са мотивима драгог) већ представљају одраз једне општије симптоматологије и менталитета прелазног доба, модерне у којој су истовремено на романтичарској и модернистичкој парадигми настајали текстови у којима су се изражавала дубоко индивидуална, субјективна осећања песимизма.

У астрофичној, попут романтичарски фрагментиране поезије, песми „Д...“ (1902, 24, 1: 3), лирски субјекат Јеле Спасић обраћа се неименованом адресату и као да му пише писмо, поступно гради слике спољашњег окружења да би онда са њих прелазила на исказе у вези са унутрашњим светом: својим мислима, осећањима и надањима. Као и код многих песама, лирски субјекат полази од хронотопа ноћи, односно града на који се спушта ноћ што изазива да обриси материјалног света почну полако да се дестабилизују, отварајући простор за „слике чаробне, бајне“. И мада се у поетски говор лирског субјекат непрестано уплићу елементи живота (мириси цвећа, ветар који „пирка кроз лишће свело“) и најразличитијих облици покрета, њен став је од почетка до краја доследно песимистичан; она је помирена са поразима из прошлости, и њен емотивно, психолошки и ментални свет потпуно су испражњени од било каквог садржаја или примисли о позитивној промени коју би можда могла донети будућност: „И ја се плашим, будућност ова / Све, што ми ваља, да не покоси“. На крају, и поред признања да „ни суза више немам од тада“ и да „јој је тешко“, женски глас настоји да ипак пред крај песме прекине такав модел мишљења и доживљавања, али не да би га нагло заменила идејом о могућности препорода, и

обнове која би дошла са новим даном, већ да би ту промену само суптилно и ненаметљиво поменула: „Нећу да кунем судбину клету, / Јер после мрака долази зора“.

Сличном мотиву, ауторка се враћа и у касније објављеној песми „Долази јесен“ (1909, 50, 2: 129–130) која почиње типизираним представом јесени, као метафоре и паралелизма којим се илуструје позиција лирског субјекта (њена пролазност и слабост) и наставља се изразито негативним, скоро нихилистичким поимањем живота и времена (и прошлости и будућности). Она се, резимирајући свој живот, реторички пита и обраћа својим „бесаним ноћима“, пита их о смислу свог прошлог живота, али на крају не долази до закључка да је некада било лепше, светлије и боље па се у садашњем тренутку осећање резигнације јавља као парадоксално осећање носталгије за оним што се више никада не може вратити а што није вредело. Њено осећање резигнације, помешано са извесном љутњом, шири се све до питања које све ставља на проверу: да ли је икада ишта било добро, односно да ли је икада била срећна „Зар море суза у детињству раном / не смути аzur у оку ми бистром?“ и „И јесен може л'нахудити жртви / оној, што никад ни живела није, / ил'чији дани одавно су мртви?“.

Упитаност пред смислом живота налазимо у формално и идејно једноставнијој песми Косаре Цветковић „Зашто?“ (1904, 30, 2: 164), објављеној иначе у броју који је био посвећен стогодишњици Првог српског устанка, па у том контексту броја који је имао елементе темата (мада није био потпуно тематско и идејно кохерентан), песма представља извештај лирски „отклон“ према текстовима који су јасно славили јубилеј и прошле догађаје представљали у кључу славне српске историје, епске снаге појединачних историјских јунака и догађаја. У песми Косаре Цветковић лирски субјекат се све време пита о противречностима људске душе и људских потреба, односно на првом месту занима је (мада не добија никакав одговор) откуда и зашто толико питања човек поставља себи „А искрсне мис'о: шта је живот вајни? / Каквог има смисла? Шта ће он човеку?“.

## *Песме витализма и уживања*

Упркос чињеници да су у песмама ауторки *Дела* доминирале песничке слике и доживљаји безнадежности, очајања и егзистенцијалне клонулости, налазимо и друге песничке прилоге који, као и код традиционалних и модерних песника у Србији с почетка 20. века, афирмишу, односно славе идеју отпора наспрам декадентног схватања живота и принцип снаге. Тако се у песми „Стена“ (1910, 55, 3: 369), у којој препознајемо и ехо јакшићевског романтичарског, хиперболизованог отпора лирског субјекта супротстављеног целом свету, људско постојање приказује као стална борба и трпљење недаћа. За разлику од Јакшићеве песме, код Јеле Спасић граница између стене као симбола отпора и лирског субјекта је више него јасна: стена припада спољашњем свету и читава песма припада више дескриптивно симболичком песништву, подсећајући делимично на дескриптивне лирске песме Војислава Илића у којима природа подједнако постоји као свет за себе, са својим унутрашњим значењима, али и као свет на који се могу пројектовати жеље, наде и очекивања лирског субјекта; код Јеле Спасић, због извесног антропоморфизма („Времена оштра лицем јој бразде рију“), препознајемо извесне сличности са људском судбином.

И док се у песми „Стена“ живот пре свега слави кроз начело отпора, трпљења и несаломивости, код Косаре Цветковић у песми „?“ (1904, 30, 3: 313) налазимо нешто другачије, експлицитније и отвореније слављење живота као искуства уживања и задовољства. Веома отворено описују се осећања радости, славља, веселја, и то без посебно иновативних песничких слика или метафоричких интервенција; напротив, наглашавање идеје славља одвија се и посредством потпуно директних исказа у којим се без икакве недоумице артикулишу жеље лирског субјекта: „Кликнула бих јасно: / Живот, живот волим!“.

Лирски субјекат одбацује све некадашње сумње, узалудне уздахе и испразне мисли, окрећући се интензивно принципу пуног живота, без ограничења, према ком се заузима чисти активистички став: идеја оптимизма и виталности долази из акције, поступака које женски глас најављује или предузима: „Све бих од живота грабила, отела; / Све, све од живота!“.

Динамизам њеног дискурса појачан је и смењивањем

краћих и дужих стихова (шестераца и дванаестераца), али ипак, пред крај песме у говор лирског субјекта улази и сумња у све што је претходно речено, па занос прве и друге строфе падају у трећој, последњој и краћој, која се завршава реторичким питањем „Само да то није – ипак мало касно?“. Поред песме Косаре Цветковић, за поезију ауторки у *Делу*, карактеристично је стално враћање мотива сумње; јер, док код појединих традиционалних и модернистичких песама постоје текстови у којима се принцип витализма спроводи од првог до последњег стиха, код ауторки налазимо стално присуство релативизујуће сумње или упитаности. Дакле, и у песмама које славе живот, и оним које негирају његов смисао или вредности, увек постоји питање о другачијој перспективи.



## „СЛУЧАЈ“ ДАНИЦЕ МАРКОВИЋ

За разлику од ауторки из круга „генолошког пакта“, Даница Марковић својим песмама представља извесну промену песничке парадигме, када је реч о артикулисању женског искуства у поезији. У песмама „Тренуци нервозе“ (1908: 46, 2: 190) и „Грозничаве ноћи“ (1907, 43, 1: 3–4) на тематско-мотивској равни налазимо поједине аспекте генолошког пакта; у њима лирски гласови жена преиспитују сопствене унутрашње доживљаје, интензивна осећања и конфликте, али ипак, структура и распон песничких слика, захваљујући сталној присутној хиперболизацији и онеобичавању, надилазе уобичајене обрасце „женске“ поезије, асоцирајући на сложене слике код Исидоре Секулић чије су приповетке дубоко укорене у менталним и емотивним садржајима главне јунакиње. Поред тога, треба напоменути да се Даница Марковић у својим поетичким решењима често свесно играла са конвенцијама аутобиографије и хоризонтом очекивања читалаца који би, заварани логиком генолошког пакта и „женске искрености“, помислили да се у лирским песмама Данице Марковић заиста крије читав низ емпиријских детаља и чињеница из њеног стварног живота (види Кох 2012: 245).

И овде наилазимо на лирски глас жене која осећа снажну, неразрешиву разапетост између две крајности: ноћи у којој се буде све њене страсти а због дубоког унутрашњег немира разум губи своју превласт; и дана који протиче досадно, бесплодно и јадно. И мада је дан описан као искључиво нестваралачко доба, однос према ноћи није једноставан: он је између усхићења и болне немоћи да се овлада самом собом. На самом почетку песме (која као да значењски (не поетички или књижевноисторијски) реплицира Дисовом стиху „Ноћас су ме походили мртви“) лирски глас открива сопствену немоћ: „Сву ноћ се о мене отимале страсти“ а то стање „отимања“ открива да њени немири нису последица само унутрашњих процеса већ и сила које надилазе границе људског тела и субјекта. Све време развијајући паралелизам између спољашњег и унутрашњег света, Даница Марковић успева да превазиђе уобичајени знак једнакости и пресликавања између природе и унутрашњег

света у човеку: штавише, у другој и трећој строфи наслућује се да долази до дестабилизације између спољашњег и унутрашњег, те да није више сасвим јасно шта је део њене психичке пројекције а шта део надражаја који долазе из стварности. Стога на самом крају, граница унутар бинарних опозиција дан/ноћ, стварно/нестварно, фантастично/реалистично бива нарушена јер она више није способна да прави одговарајућу разлику: након таквих искустава у којима је младост „копнела у те жарке часе“, под њеним је „капцима врелим замућено око / И жуд заривена у грудма дубоко“.

И мада су бинарне опозиције обележиле значајно дискурс српске модерне, као и стална динамика мушко-женског принципа као модела контраста између разума и ирационалности, у „Тренуцима нервозе“ Данице Марковић важан детаљ представља чињеница да се током целе песме стања женског субјекта ни на који начин, експлицитно или имплицитно, не доводе у везу са постојањем или непостојањем вољеног мушкарца. Једини глас који се помиње јесте глас пробуђене страсти, у виду позива демона који је зове у мрачне поноре, што би се пре могло схватити као још један корак даље у истраживању дубоко ирационалних, још увек несазнатљивих светова. Женски глас се, дакле, артикулише у супротстављању другим гласовима и ниједном се иза те драме не јавља алузија на несрећну љубав или нешто слично.

Песма „Тренуци нервозе“ иако личи на романтичарску, и има елементе исповедне поезије, представља тип модерног, активистичког певања и артикулације новог типа субјекта чији је идентитет у највећој мери везан за психичке и психолошке концепте: у овој песми, лирски субјекат говори о раздраженом уму, реферише на морфијум као једини начин на који би се могли стишати психичко потреси кроз које пролази женски субјекат јер су и слике „болесне“; та фасцинација болешћу, декадентним стањима људске психе и ума, својствена је модерна, и можемо је препознати и у прозним текстовима као нпр. у сновиђењима из приповетке „Круг“ И. Секулић.

У првом делу песме (прве две строфе) лирски глас веома јасно конструише призоре и наговештаје сопственог живота који је, чини се због усуда родног идентитета, био испуњен најразличитијим патњама, недаћама и тешким тренуцима у

прошлости, чија је снага толика да она покушава да нађе начин како да осећање кајања и очајања неутралише или порекне – да „стиша живце дуго злостављане“. И стога у другом делу песме, долази до преокрета, који се опет одвија мимо и без икакве спољашње „интервенције“ мушких ликова или гласова. Она се сама моли за себе, да сав тај животно осујећујући терет збаци са себе и успостави нову ја: жену која ће располагати сопственим психичким и менталним ресурсима, неопходним за успостављање једног другачијег Ја, изразито индивидуалистичког, одвојеног од свих других, које ће се при том вероватно суочавати са „јармом предрасуда“. За њу, процес реконституисања сопства, успостављања новог идентитета представља извештан императив који подразумева неколико важних симболичких гестова: први је раскид са прошлошћу (раскид тако карактеристичан за модернистичке токове): „да тој пучини пламна заборав / садашње дане у неповрат вргнем“; а други је успостављање новог начела егоизма, стваралачког и самосвесног, који само делимично подсећа на идеје витализма какве је Скерлић заступао а које су најчешће носиле призив идеје о значају општег добра коме свачији ангажман и елан треба да послужи. Међутим, код Данице Марковић женски субјекат „крочив у сферу егоизма здрава“ тражи простор за поновно осмишљавање себе (што делује и са данашње тачке гледишта веома модерно, и у психолошком и идејном смислу), јер њен идентитет неће више чинити сећања и прошла искуства већ начело слободно индивидуалног избора: „Да живот нови из основе почнем“. Додатни активистички елемент може се препознати на самом крају, у њеној жељи да својим поступцима, откривајући смисао и вредност сопственог бића, покаже и другима пут: „многим што страда путе обасјао“.

Иако у *Делу* није објављен значајнији број песама Данице Марковић, оне на репрезентативан начин откривају поетички профил ове ауторке: с једне стране модернистички текстови а са друге песме са нешто традиционалнијом тематском основом и формално конвенционалне, као што су „Јесење руже“ (1906, 41, 3: 305–307). Реч је, заправо о дужој наративној песми (потписана са „Београд 1904“) која се састоји од четири целине: прва и последња имају по две, а друга и четврта по четири строфе. Попут краће поеме, у песми се, на позадини јесени као симболичног доба

умирања, мирeња са нестајањем и смрћу, описује мали „љубавни заплет“: он почиње невино и наивно сусретом између лирског субјекта и неименованог мушкарца („драгог“) који се не трансформише одмах у мотив романтичне, партнерске љубави; штавише, стиче се јасан утисак да је у питању једно међустање, између љубави и пријатељства: „Предусретох те к'о искрена друга / Ал'живот хтеде да нам се наруга, и дружба наша у очима света / Задоби изглед страсти или среће“. Дакле, артикулисање и дефинисање њиховог односа истовремено је последица њихових личних жеља али и пројекција које долазе из спољашњег света који се описује у препознатљивом романтичарском маниру као свет пакости, где су многи људи „огрезли у злоћи“. Њихов однос завршава се расанком због бројних гласина које женски субјекат помиње а који долазе са најразличитијих страна: и од пријатеља и непријатеља. А мотив гласина које се шире и које попримају димензије „интрига финих и подметања глупих“ доводи до потпуно раскида након чега је жена, оставши сама, извесно време размишљала и о самоубиству. На крају, у последњој, четвртој целини песме, уводи се мотив гроба и смрти као јединог аутентичног простора могућег сусрета између њих двоје, јер не постоји никакав могућност поновног састанка у овом животу. Песма је, дакле, једноставна и по свом тону и својој једноставној, пригушеној драмској тензији, која, будући да женски глас пева сећајући се прошлости, поприма димензију једне ретроспективне носталгије и бола.

На крају, са песмом „Мајска елегија“ (1907, 44, 1: 3-4), поново проналазимо елементе генолошког пакта код Данице Марковић, али модернистички импулс препознатљив и у овој песми доприноси да друга серија *Дела*, захваљујући оваквим прилозима оправда статус једне модернистичке алтернативе *СКГ*-у иако у начелу, у *Делу* модернистичка обележја никада нису била преовлађујућа. У „Мајској елегији“ лирски глас пева о трагичној смрти вољене особе (адресат „ти“), откривајући широк распон осећања и емотивних реакција, и суптилно полазећи прво од мотива који подсећа на античку мит о Орфеју и Еуридици, али се у овој песми обрћу улоге: жена је та која спасава мушкарца. Она се присећа како је њен драги био у једном тренутку на ивици смрти (алузија на болест) – „Кад на руб гроба хладна доспео си / Ледене смрти на домашај коси“ – али је она успела својим молитвама да га спаси. Чин

обраћања самој смрти дат је у повишеном, драматичном регистру, са снажним сликама у којима се приказује жена која је не само својим упечатљивим јецајима, ридањем и вапајима покушавала да избеги свог драгог већ била спреман да и себе понуди као жртву: „Припадох смрти, безумно је молих, / И загрејох је; сузом мртвих нада“. Поред појединих интересантних стилских решења и парадокса (она успева да *пробуди* смрт сузама мртвих нада, односно својим потпуним очајањем и резигнацијом, дакле негацијом живота), у песми се након мотива повратака драгог из мртвих цео орфејски комплекс преокреће у једну ироничну слику свакодневнице.

Спасен и избављен од смрти, вољени мушкарац не окреће се са захвалношћу својој драгој већ је са новом енергијом, животним еланом и витализмом напушта због друге: „А ти се вину у наручја света“; и у том новом животу који он себи даје, као нову шансу, нема места за њу која остаје усамљена и сада, жалећи на парадоксалан начин што драги ипак није мртав јер би га тако могла у целости имати.

Поређења ради, погледамо ли заступљеност, фреквентност и дистрибуцију песничких прилога Данице Марковић у *Делу* и *Српском књижевном гласнику*, можемо веома лако уочити да је број објављених текстова ове ауторке знатно већи у *Гласнику* али та чињеница не умањује утисак да је *Дело*, будући хетерогено и помало „небрижљиво“ у погледу модернистичких прилога, током целог свог трајања ишло увек и у одређеној мери у корак са савременим поетичким струјањима, као својеврсни одјек онога што се збивало у свим сегментима књижевног поља; та симултаност није била последица снажне и јасно дефинисане програмске политике какву је имао *Гласник* али је зато управо одсуство чвршћих параметара омогућавало да се на страницама једног истог часописа нађу песници и веома различитих поетичких оријентација.

У извесној сличности са Даницом Марковић, у погледу померања ка херметичнијем поетском исказу<sup>103</sup> стоји и песма Марије Туцаковић-Гргић, „Измеђ' пакла, неба...“ (1912, 64, 1: 20) у којој упркос романтичарском призвуку наслова

---

<sup>103</sup> Који није био херметичан због неправилне употребе језика, незграпних стилских фигура и решења, већ због одговарајућег ауторског избора речи због којих су се поједина метафоричка и симболичка значења текста дала само наслућивати, што показује и песма Марије Туцаковић-Гргић-

проналазимо модерно осећање растрзаности лирског субјекта између патње, бола и жудње за осећањем вечитог мира. У песми се појављује неименовани и неодређени лик мушкарца, односно нека врста мушке фигуре назначене заменицом „он“ (мада то не мора нужно бити неко у људском облику већ може и метафорично да упућује на концепт Удес). Он треба да однесе женског субјекта у небо, ка сунчевим зрацима и у том делу, па све до краја песма остаје у значајној мери нејасна: фигуру коју женски глас прижељкује и нада јој се (Удес, мироносник благи) може такође да имплицира и присуство жеље за смрћу код лирског субјекта јер путовање ка отвореном небу и сунчевим зрацима асоцира на смрт; погледамо ли даље, мотив смрти је такође двојако представљен: остаје нејасно је ли то смрт која долази из сплета спољашњих околности или у самој жени постоји јака жеља за самоубиством. Ове амбивалентне слике код Марије Туцаковић јесу једним делом можда последица и не увек веште употребе песничких слика, или извесне недорађености поетског текста, али оне исто тако показују нови сензибилитет лирских субјеката, њихов доживљај сталног поремећаја границе између онога што припада спољашњем свету и онога што припада унутрашњем. Дакле, на крају остаје непознато да ли лирски субјекат мисли на неку врсту телесно еротске екстазе у односу са мушкарцем или се прижељкује смрт као једна врста избављења, или су та два мотива суштински повезана.

О разлици између унутрашњег света лирских субјеката и спољашње реалности, односно о том сталном поремећају границе пева и Јелена Димитријевић у идејно веома јасно артикулисаној песми „Њена исповест“ (1913, 67, 1: 13). У песми се описује процес настајања једног читавог унутрашњег света који је лирски субјекат (жена) креирала за себе и који је само њој припадао а представља сложене пројекције њених жеља и очекивања. Тај свет је јасно одвојен од реалности свакодневице („И за свет овај нико није знао, / Нико до мене. Волела сам ћутом“) и по својој целовитости може нас делимично асоцирати и на свет у ком постоје љубавници из Пандуровићеве „Светковине“. Међутим, док је код Пандуровића у центру једна декадентна идеја о болести и лудилу као новом, бољем облику егзистенције, код Јелене Димитријевић лирском субјекту тај унутрашњи свет служи као важно средство личног ескапизма, и то специфично женског будући да је тај свет представљао једини начин на који је

могла да се бори са притиском друштвених очекивања, каква су тада и у реалности постојала и била наметана женама. Међутим, захваљујући том свом свету, жена је у овој песми ослобођена притисака да преузме улоге љубавнице, мајке и супруге, пошто су све те улоге остварене унутар ње саме. Други је, као и они други код Пандуровића, перципирају са извесном дозом жаљења и чуђења „О жалост, сама!“, али је та самоћа извор њене аутентичне радости; јер „...Када ме неко жали, / Ја се радујем подижући главу...“

## РОДОЉУБИВА ПОЕЗИЈА

Родољубиву поезију посебно издвајамо и посматрамо изван групе песама које „подлежу“ генолошком пакту, као и изван групе које се том пакту на изванредан начин супротстављају: овде је реч о песмама другачијег „пакта“: песмама које као и родољубиво песништво традиционалиста и модерниста такође откривају колико је питање односа према отаџбини, идеји ослобођења српства и ширења државе било увек присутно, скоро као једна од константи српске културе и друштвенополитичког живота почетком 20. века. Међутим, песме које су писале жене, не све, сведоче не само о свепрожетости темом родољубља и нације, већ и о високом степену хомогености у погледу поетске репрезентације овог мотивског репертоара.

Ова чињеница не изненађује јер у другој половини 19. и почетком 20. века, специјализовани женски часописи (без обзира на тип њихове политичке и класне оријентације) веома јасно разматрали тему нације, везујући је чврсто и понекад нераскидиво са питањима женског образовања, описмењавања и политичке еманципације. У највећој мери, женски часописи су дискурс женске еманципације често успешно и „правдали“ ургентношћу појединих националних питања, тврдећи да су развој нације/народа и женског друштвеног положаја директно повезани. У том контексту, неки часописи су отворено афирмисали традиционалну улогу жене када год би се појавило питање односа према отаџбини, везујући је за простор дома, док би неки други, управо због државних и друштвених потреба инсистирали на томе да младе девојке и жене морају добити што више образовања и места у јавном простору.

Дакле, еманципација је била у функцији саме државе и њених интереса који се не могу остварити уколико „женскиње“ остану недовољно образоване, просвећене.

У погледу корпуса, број родољубивих песама није велики, када говоримо о прилозима које су писале жене, али све откривају униформно препознатљив став поводом актуелног положаја српске државе, референци на митологизовану, „немањићку“ славну прошлост и савремене политичке аспирације.

Тако већ у другој години излажења, у песми „Из Далмације“ (април 1903) Кристина Ристић (под псеудонимом Јунија) описује како њен лирски субјекат путује кроз далматинске крајеве који су у том тренутку део државне и политичке територије Аустроугарског царства. Прелазећи са општег на конкретнији план, лирски глас жене у песми издваја на позадини путописног оквира мотив орла, централну тачку и симбол отпора хришћанског народа. Песма у том смислу није лишена непосредних географских и историјских референци: поред Херцеговине помиње се и Бока Которска у којој лирски субјекат завршава своје путовање, описујући и Боку као земљу цара Лазара „А мисао ми тужна заморена пала / Док се с усне суве молитвица дигла, / Ја сам дуго, горко, за Српство плакала.“ За разлику од родољубивих песама, које су писали аутори и које су често испуњене мотивима витализма, борбе и отпора, Кристина Ристић на крају песме артикулише и традиционалну фигуру жене: оне која тужи и плаче за изгубљеним „Српством“.

Питање патриотизма заоштрава се у много драматичним призорима песме „Кажите ми!“ (1909, 51, 1: 6) чији наслов, дат у глаголском императиву, наговештава оштрину песничких захтева лирског субјекта. За разлику од претходне песме у којој се брига за српство испољавала у виду мотива плача, жаљења и суза, Јела Спасић заузима динамичну, активистичку позицију. Полазећи од необичног призора – у зиму се дижу вихор, олуја и громови када их нико не очекује<sup>104</sup> – лирски субјекат (коме, интересантно, у песми не можемо одредити род) се попут народних певача пита о могућим импликацијама, односно поруци која стоји иза слика у којима „бесна бура

---

<sup>104</sup> У чему може препознати и један далеко ехо песничких слика епске народне поезије у којој су се крупни историјски догађаји приказивали управо кроз слике неприродних појава, неуобичајених дешавања на небу и природи.



носи с брега / Свело лишће сред небеса“, „грми усред зиме“ и бура руши „задње искре од живота“. На половини песме уводи се мотив *мртвих костију покољења* и тиме назначавача идејна основа песме: и она ће слично песмама других аутора (које тематизују однос младих генерација према херојском епском наслеђу) мотивом костију да иницира питање „Да ли мисле мртве кости / Да су залуд за нас биле / Њихне борбе, њихне жртве“. А затим и да одговори на њега дајући симболично песничко обећање да младе генерације („деца њихна“) не само да нису заборавила већ се идентитетски, идејно, друштвено и политички у потпуности идентификују са жртвама својих предака. Дакле, на трагу једног аисторијског схватања отаџбине и националног питања, и Јела Спасић изражава снажно осећање континуитета, али га проширује и даље и више, у последњој строфи. Наиме, с обзиром на то да је песма објављена 1909. године, након Анексионе кризе на Балкану и стишавања великог незадовољства у Србији (које није значило и одустајање од спољне политике ширења ка Босни и Херцеговини), последња строфа песме може се читати и као антиципација или питање упућено српској јавности тог доба: а то се питање односило на спремност или спремање за неке нове борбе у региону, које би довеле до припајања других делова српског становништва, настањених на територијама суседних држава / царстава.

С обзиром на традиционалну улогу жене у ратовима, односно посебно у периодима након ратова – када су жене биле превасходни носиоци процеса жаљења и оплакивања мртвих, овде бисмо издвојили песму „Спровод хероја“ Јелене Димитријевић, објављену у мају 1913. године (67, 2: 161–162), када тензије балканских ратова и питања разграничавања нових држава још увек нису завршене. Песма је веома снажна, садржи јасну поруку и жељу да се њоме симболично одржи помен многим незнатим јунацима чија су имена записана на крстовима „оловком, невешто, руком каквог друга“. Та слика војничких имена урезаних обичном оловком у крстове, док иза ковчега скоро да нема никога од ближњих у поворци (јер они очигледно нису из тог краја и биће сахрањени далеко од куће), којој се онда ипак, симболично придружују жене које посматрају поворку са својих прозора. Од самог почетка, Јелена Димитријевић, наглашавањем црне боје свештеничке мантије и

оловно сиве боје затвореног неба, издвајањем шкрипе таљига на којима се возе ковчези с мртвима, као и истицањем броја три („троја кола као три црне утваре“) ствара скоро фантастичну, утварну атмосферу оностраног света.

Вредност али и амбивалентност песме (лирски субјекат истовремено жали за мртвима, слави њихову жртву али и имплицитно развија антиратну поруку) долазе и од тога што је Јелена Димитријевић веома успешно променила тон, и избегла модел драматичније, тужбаличке лирске песме: овде је све заправо дато у једној неизреченој тензији, у којој нема никаквих гласних излива жалости и јадиковки иако се служи мотивом плача и суза које сваком ко види поворку навиру на очи.

Призор поворке послужиће такође да се песнички оживе, иако веома уопштене слике из рата у ком су војници погинули: тај је рат, као и код највећег броја родољубивих песама и овде описан посредством мотива дима, лома и трке, грмљавине (различитих елементарних сила). А у том рату посебну вредност, херојски статус управо имају војници чија су имена тако слабо позната, односно невешто уписана на крстове. И када у песми лирски субјекат изговори „Са те је простоте силна наша туга, / У тој је простоти наша величина“, она истовремено упућује имплицитну критику рата који односи велики број обичних људских живота али с друге стране истиче и вредност те жртве. У том смислу, ако се и препознаје извесна антиратна порука, она је пре свега дата у кључу жаљења за *својим* мртвима, јер иза њих остају удовице („Жена чека мужа, сестра брата њена), и сирочад („Четири синчића нејака код стада / ... / Сваки свога оца са чежњом изгледа“). У том смислу (а оваквог типа песама је било и код модерниста, мада не у великом броју) Јелена Димитријевић оставља неупитном колективистичку националну компоненту рата: он је у потпуности оправдан упркос великим жртвама и трагедији заборавља који наступа у послератним годинама, када се обичних, незнатних јунака више нико неће сећати: „С крстача је киша опрала имена!“<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Што се може објаснити и чињеницом да је свако експанзија Србије у том тренутку од највећег броја грађана доживљавана као неоспорни успех и остварење историјског права, што бисмо могли схватити и разумети у контексту тадашњих политичких дискурса и односа елита према овом питању. Међутим, оно због чега корпус родољубиве поезије (било да су је писали мушкарци или жене) с почетка 20. века представља драгоцен материјал за шира, компаративна проучавања јесу многе

Песма Јелене Димитријевић, као и песма „Нови дани“ Владислава Петковића Диса, представљају ретке примере резигнације, жаљења поводом последица реалних ратних сукоба 1912–1913, док је у том периоду у јавности Србије (не само у књижевном пољу) било много више текстова који не само да славе ратне успехе и херојство показано током 1912. године, већ и застрашујућа ратна искуства поетски транспонују у слике које имају јасно агитаторски, буднички карактер. Ово нпр. одлично илуструје новински чланак Исидоре Секулић објављен *Политици* почетком 1913, а интересантан због специфичне мешавине информативног, документарног и поетског казивања. Наиме, у тексту под насловом „1912“. Служећи се личном заменицом „ми“, Исидора Секулић се већ првом реченицом ставља у позицију онога који говори у име колектива, као сам колектив, у напору да рекапитулира годину која је прошла. Та рекапитулација је предочена у лирско-декламаторском виду, коришћењем одређених понављања и призивањем веома снажних, драматичних и насилних слика: „скерлетна слова претње и црвене гримасе освете“ (*Политика*, 1. јануар 1913, 3218: 1). Такође, захваљујући вештини и умећу прозног казивања, Исидора Секулић суптилно укључује и поједине референце на фолклорне мотиве и матрице, враћајући се често мотиву крви, као залога новог времена. За њу је претходна година била година кад су се „узиђивале жртве, кад се певало уз суве, оштре ударце смрти, кад се између јутарњег и вечерњег руменила точило руменило крви“ (1). Њен дискурс подсећа овде помало на реторику Бранка Лазаревића и његов текст у *Босанској вили* о коме је већ било речи. И поред тога што на једном месту показује свест о трауми коју ратна разарања доносе и жртвама које рат односи (на свим странама), Исидора Секулић је, као и велики број интелектуалаца тог времена, недвосмислено поздрављала ново доба, објашњавајући га као последицу националних стремљења српског народа и виших процеса историјске нужности који

---

сличности и додирне тачке које би се могле успоставити између поезије тог времена и краја 20. века, када су се у друштвенополитичком простору Србије поново појавили слични дискурзивни модели: „ослобођење“ Косова, „повратак“ на Косово и сл. Иако је то свакако тема за неки други рад и истраживање, интересантан је степен сличности између два периода из којих ипак постоји значајних шест до седам деценија другачијих историјских околности, како на Балкану тако и у Европи.

су ван људске контроле и домашаја<sup>106</sup>. А на крају, све жртве искупљују се сликом онога што симболично долази у 1913. години: „и богата ће бити жетва 1913. куда је пролазила српска војска 1912“<sup>107</sup> (1).

Неупитно химнички, афирмативни однос према слици српске војске гради и Јелена Димитријевић у песми „Кроз гудуру“<sup>108</sup> (1913, 67, 3: 352–353). У песми се описује поворка српске војске која пролази највероватније преко територија Косова или Македоније („Пролазе кроз земљу њину, стару, милу, свету, / Своју, где су њини стари краљевали“) али је целом призору дата вредност скоро божанског, светог подухвата чије размере превазилазе историјски тренутак (Први балкански рат) пошто долази до стапања временских планова и читавог доживљаја времена код самих војника у поворци: они се налазе у посебном менталном и психичком стању у ком се телесне слабости надомешћују жељама срца („Не носе их ноге но их срце носи“) а током похода привиђају им се косовски јунаци, што је иначе био чест мотив не само у књижевности, већ су се и у новинским репортажама јављале информације о томе како су српски војници током битака заиста имали осећај да виде косовске јунаке на обронцима планина. Овако висока фреквентност мотива косовских јунака говори у прилог тези да је са балканским ратовима поново дошло до веома активног оживљавања косовске митологије. Поред тога, у песми се (симболично и ефектно, на почетку и крају) појављује свештеник који их све благосиља: црква је на врху гудуре,

---

<sup>106</sup> Иако јавност у Србији јесте већински подржавала нови рат на Балкану, посебно Први који је и донео највише територијалне експанзије Србији, и повећање територије, односно броја становништва, не треба заборавити да су поред гласила која су се преваходно обраћала грађанском делу публике, постојали и часописи у којима је антиратна позиција била веома јасна и отворена. Реч је пре свега о гласилима попут *Радничких новина*, и интелектуалцима као што су Димитрије Туцовић, Коста Новаковић, Душан Поповић.

<sup>107</sup> Међутим, будући да ствари никада нису једноставне и једнодимензионалне, поред овог новинског чланка треба се сетити и лирско-прозне цртице „Питање“, објављене у збирци *Сапутници* где Исидора Секулић веома непосредно и критички поставља питање „Шта је то отаџбина?“, приказујући је као једну безличну силу која је увек спремна да жртвује друге.

<sup>108</sup> Интересантно је да су у оквиру књиге 67, која обухвата априлски, мајски и јунски број *Дела* за 1913. годину, објављене не само две родољубиве песме Јелене Димитријевић већ и песма „Отаџбина“ М.П. Стефановића, о којој је било речи у петом поглављу. Међутим, и поред тога, треба напоменути да *Дело* није у 1912. И 1913. ниједан број у потпуности посветило темама и питањима балканских ратова; оно је ипак задржало тематско жанровску хетерогеност, уз укључивање одређених књижевних и ванкњижевних текстова који су се непосредно тицали нових геополитичких промена на Балкану.

она је бела и преко ње сија бело сунце- Мотив свештениковог благослова такође доприноси креирању још једног нивоа легитимизације војничког подухвата: он није само питање историјске правде већ припада и сфери божанског промисла и нужности.

Гледано у целини песма је и патриотска и државотворна јер је реч о поворци победничке војске која враћа старе, некадашње територије које су „фанатичке хорде отеле“, а сада је они инспирисани косовским јунацима, враћају. Етичку неупитност ратних похода, само овлаш назначених у песми, додатно потцртавају детаљи белих звоника и самог звука црквених звона којима се оглашава ново време за хришћански народ на тим просторима.

\* \* \*

Могли бисмо на крају рећи да је у корпусу песама које су писале жене у *Делу* можда најкохерентнији део родољубива поезија; иако није било много песничких прилога, сви су у највећој мери били тематско-мотивски усмерени на слављење ратних победа српске војске у балканским ратовима, на условно речено артикулисање идеје или антиципирање будућих догађаја након Анексионе кризе, и неки од њих на сам чин жаљења за мртвима, након што су сукоби били завршени. Дакле, на посредан и симболичан начин, поезија жена у *Делу* кореспондира са ширим друштвеним дискурсима какви су постојали у женској периодици тог времена, где се још увек друштвена улога жене, када се стави у контекст националних интереса, и даље дефинисала у правцу афирмисања националног и колективног идентитета.

С друге стране, када говоримо о песмама другачијег мотивског репертоара (љубавне, песме са мотивима смрти, резигнације или витализма), оне су у *Делу* у највећем броју настајале и даље у оквиру очекивања онога што смо помињали као генолошки пакт: у питању је лирика изразито личног, субјективног тона, неретко са појединим биографским детаљима (или детаљима који асоцирају на биографско у певању). Поезија Јеле Спасић представља, у том смислу, можда и најбољи пример, с обзиром и на то да је њених песама у *Делу* највише а да су песме неретко пуне

клишетизираних слика и стилских решења. Док с друге стране, и то је посебно важно да напоменемо, у *Делу* су се нашле и неколике песме Данице Марковић, као антипода генолошком пакту и песникиње чији је поетички модел много ближи модерни и модернизму 20. века.

## КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА ПОЕЗИЈЕ У ДЕЛУ

Имајући у виду да књижевна критика обухвата широк распон тема, проблема и питања вредновања, односно да је и сама жанровски разуђена (у зависности од тога за који тип периодике је писана, ко су јој аутори, итд), издвојили бисмо за потребе овог поглавља превасходно она питања на која упућује већина критичких приказа у *Делу* а на којима се могу препознати кључне тачке спорења између различитих поетичких струјања у српској књижевности на почетку 20. века. Биће, дакле, речи о општијем поимању генезе књижевног дела, односу аутора и књижевног текста, природи стваралачког процеса, о књижевноуметничким поступцима и тематици, и на крају о односу текста и читалаца.

А пошто је, као што смо могли видети, *Дело* спадало у часописе чија је мисија, као и код других значајних периодика била доминантно просвећивачка, поменуте елементе анализираћемо полазећи од тога на који начин су и дискурси просвећивања условљавали и суделовали у естетском вредновању текста и његовој интерпретацији, односно у којој мери су, под „притиском“ просветитељског императива поједини тематскомотивски или формални слојеви песничког текста били афирмисани или негирани. С обзиром на то да је чин просвећивања комуникацијски процес (дијалошког или монолошког типа) а да и сама књижевна критика као жанр подразумева савременог, друштвено и културно замисливог адресата, и овде се морамо враћати питању какав се тип читалачког субјекта артикулише у оквиру критике поезије у *Делу*, тј. каквом типу постојеће публике се обраћа – на који начин их представља, артикулише и индивидуализује.

Критички текстови о књижевности разврставани су током периода 1902–1911. у три сталне рубрике *Дела: Хроника, Критика и библиографија* и *Белешке*. У *Хроници* су, уз ликовну и позоришну критику, објављиване дуже студије и расправе о књижевним ствараоцима новијег доба (и то понајвише о песницима ранијих епоха као што су Пушкин, или енглески песници у серији прилога Светислава

Стефановића, или на крају немачки песници у оквиру студије Милана Ђурчина), о појединим књижевним епохама или европским националним књижевностима<sup>109</sup>. Најчешће биографског и књижевноисториографског карактера, ове студије су пружале увид и у шири друштвенополитички и културноисторијски контекст настанка појединих дела или опуса одређених писаца. Поред канонских имена стране и домаће књижевности, уредништво часописа је у овој рубрици давало и полемичке текстове о тада актуелним књижевним споровима, као што је текст Милана Л. Поповића поводом полемике између Милана Ђурчина и Милорада Петровића Сељанчице (о чему ће више рећи бити у наредном поглављу). Уже стручни профил ових текстова, научне структура њиховог дискурса, и академски оријентисана лексика подразумевали су да се овакве студије / огледи примарно обрађају образованијем кругу читалаца, неретко онима који су професионално заинтересовани за питања књижевне историје, критике и теорије. Стога је објављивање књижевних студија у оквиру *Хронике* имало на првом месту за циљ да образује публику и употпуни актуелна (са)знања о страним и домаћим песницима, и то углавном онима који су тада већ посматрани са извесне историјске дистанце, па стога саме студије тешко можемо анализирати са становишта њихове идејне позиције у погледу односа према традицији, популарној култури или модерној књижевности. Ове студије су биле у функцији јачања и развијања општенаучног дискурса, као и акумулирање корпуса неопходних знања из области проучавања књижевности, што и јесте била једна од културних мисија и вредности овог периодика.

Но ипак, и у склопу ове рубрике појавили би се каткад интересантни прилози чије хипотезе одговарају ономе што ће током дужег низа година различити критичари исказивати поводом појединих аутора/ауторки и њихових дела. Примера ради, један од таквих текстова бави се питањем значаја болести, односно на који

---

<sup>109</sup> Милан Ђурчин објављује у наставцима, током 1906. године, своју студију у немачким романтичарима, док Светислав Стефановић објављује низ дужих огледа о енглеским песницима попут Росетија, Браунинга, Китса и Вајлда. О енглеским темама у *Делу* опширније: Зденка Петковић, „Енглеске теме у 'Српском књижевном гласнику' и Делу“, *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века*, уредиле Слободанка Пековић и Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1992.



начин различити облици болести утичу на стваралачки процес – то је с једне стране, још увек један условно речено сцијентистички приступ, какав баштини реализам, али са друге стране, промовише се тако и начело непосредног утицаја психосоматских димензија људске личности, њене психе па чак и несвесних процеса изазваних болешћу.

Када је реч о рубрици *Белешке*, она се као и у првој серији налазила на рубу библиографских података (Иванић 2008: 105). Кратким саопштењима часопис је пратио рад различитих удружења, истакнутих културних институција и друштава; у *Белешкама* се штампају обавештења и кратки коментари о новим романима, збиркама песама или приповедака, редовно се приказује садржај домаћих и страних часописа, а даје се и преглед или се у похвалном тону најављује излазак нових периодика. Није било неуобичајено да се у оквиру бележака нађу и дужи критички осврти на књижевна и научна дела или да се, као посредан одјек, наставе неке полемике из прве серије, попут полемике између *Дела* и Љубомира Недића (види Иванић 2008: 84). Међутим, будући разнородна и исцрпна хроника веома шароликог друштвеног живота у Србији и ван ње, ни *Белешке* нису нудиле хомогену слику уређивачке политике *Дела* када говоримо о односу према традиционалном, популарном и модерном у песништву. Напротив, захваљујући свом жанровском профилу, информативној прегнантности и понекад анегдотској форми, *Белешке* веома јасно указују „на књижевну и политичку концепцију часописа“ (Иванић, 2008: 105), која је у домену књижевних, пре свега песничких прилога била веома отворена, без оштрих и строгих правила, што је и омогућило да се у *Делу* нађу поједини аутори који су се ретко виђали на страницама *Српског књижевног гласника*.

Поред вести о новим бројевима часописа, у *Белешкама* је пажња редовно посвећивана едицијама књига за народ. Без обзира на различите мане или недостатке појединачних издања различитих издавача и њихових подухвата, редакција је увек у позитивном тону поздрављала ове напоре, трудећи се да макар тематски сажето представи нова издања и нагласи њихов значај за одговарајуће профиле публике. С једне стране, и на овом месту часопис је потврђивао своју недвосмислено

просвећивачку, национално kulturnu мисију али је са друге стране, показивао и отвореност за жанрове, условно речено, намењене масовнијој употреби.

У погледу извештавања о актуелним насловима из периодике, *Дело* је настојало да покрива и стране и домаће наслове, где су страни били понајвише у вези са друштвеним или хуманистичким дисциплинама, а водило се рачуна и о продукцији из других градова, односно блиских културних кругова као што су Сарајево, Мостар, Загреб, где излазе најразличитији часописи о којима се углавном позитивно пише. Од посебног интереса је питање на који начин се у иностраној или регионалној периодици представљају елементи српске културе, односно на који начин се ти часописи односе према српском питању, интересима, и сличном.

За разлику од *Бележака*, рубрика *Критика и библиографија* садржи обимније критичке приказе или рецензије савремене књижевне / песничке продукције. Имајући у виду да је уредништво отворено позивало ауторе и читаоце да шаљу своје предлоге књига за приказивање у часопису (уз напомену да не могу да гарантује да ће оне бити и приказане), треба бити додатно опрезан приликом извођења закључака о доминантним идеолошким и идејним тенденцијама *Дела*. Иако би архивски подаци о раду уредништва дали потпунију слику о начину бирања или одбијања текстова, прикази који су објављени у *Критици и библиографији* ипак се могу узети као један од показатеља идеолошког и културног модела који је часопис *Дело* афирмисао међу својим читаоцима. Овој тези доприноси и податак да *Критика и библиографија* није била чисто књижевнокритичка рубрика: у њој су приказиване и публикације из других области (економија, пољопривреда, политика, историја, етнологија, међународно и домаће право). Стога се књижевни прикази могу читати као део једног надређеног низа у ком семантички суделују и некњижевни текстови, али уз напомену да интерпретација оваквог низа не сме претендовати на смисаони тоталитет рубрике, будући да читалац не перципира часописне рубрике као временски линеаран текст, већ има слободу да прилоге чита у другачијем временски лабавијем редоследу.

Тек ће са 1912. годином ова рубрика бити прецизније подељена на мање целине – *прегледе*. Иако је од јануарске свеске уредништво увело засебне рубрике

*Уметнички преглед, Позоришни преглед, у Књижевнонаучном прегледу* ће се и даље поред чисто литерарних дела приказивати и публикације из области педагогије, етнологије, образовања, васпитања и школства што делимично открива на који начин је уредништво схватало природу, улогу и значај књижевности, ослањајући се и даље на старија схватања књижевности као културе књиге, а не књижевности као естетски и језички аутономне области. И мада је посматран као превасходно уметничка творевина, књижевни текст је критикама у *Делу* увек служио и као важно средство рационалног просвећивања читалаца и обогаћивања емоционалних и интуитивних аспеката њиховог идентитета.

Погледамо ли списак сарадника<sup>110</sup> *Дела* у овој рубрици, најјасније ћемо осетити у којој мери је превласт у књижевнокритичком пољу однео *Српски књижевни гласник*. Критичари *Дела* данас су мање познати академским круговима, они се ретко кад помињу у познатим историјама српске критике (као што је *Историја Предрага Палавестре*, или велика едиција *Српска књижевност у српској књижевној критици*), а њихово поље рада и деловања није било нужно и уско везана за књижевност. Имена значајних или утицајних критичара скоро да се не могу ни наћи у потпису књижевних приказа или осврта на новоизашле збирке песама. Односно, оно што се данас сматра извесним канонским репертоаром критичарских имена периода модерне, без обзира на све њихове естетичке, поетичке и идеолошке разлике, скоро да се не појављује у *Делу*. Иако то јасно сведочи о томе да њихови критички написи онда и нису имали тежину какву су имали прилози других критичара, чиме се утицај *Дела* на пољу конструисања или учвршћивања одређених књижевних вредности значајно умањује, њихови, понекад помало анахрони и у претходне епохе загледани текстови заправо на неконфликтан и неригидан начин отварају врата модернистичким текстовима аутора попут С. Пандуровића, В. Петковића Диса, Исидоре Секулић.

---

<sup>110</sup> У другој серији *Дела* књижевну критику су писали Боривоје Поповић, М. К. Драгутиновић, Ж. О. Дачић, Васо Глушац, Милан Ј. Поповић, Павле Лагарић, Гргур Ил. Берић, Сава Д. Петровић, Јован Максимовић, Војислав П. Бошњакковић, Милица М, Стијепо Кобасица, Николај Велимировић, Божидар Пурић, Никола Р. Милић, Момчило Милошевић, Јован Кангрга, Ранко Младеновић, Јелица Беловић-Бернациковска.

За највећи број сарадника који потписују приказе књижевних текстова у *Делу*, књижевност, концепт песничког дела (лирске или епске песме) подразумева да оно треба да буде искрен, истинит и аутентичан израз ауторове личности, посредован вешто и оптимално одабраним књижевноуметничким поступцима. Без обзира на то да ли пишу о другоразредним песницима позноромантичарске провенијенције или српским модернистима, критичари *Дела* схватају књижевност углавном у романтичарском кључу: оно представља процес чистог транспоновања уметникове душе, који по њиховом уверењу треба да буде комуникацијски непосредан и семантички отворен.

С друге стране, улога књижевног дела дефинише се у простору између поуке, забаве и чистог естетског задовољства што се може видети на основу пропустљивости и лабаве структуре појединих рубрика. У првој години излажења друге серије, поезија и проза су штапане у оквиру рубрике *Забава* која ће 1903. године бити преименована у *Белетристику* док ће у рубрици *Књижевност* током 1902. године бити објављиване књижевноисторијске студије и огледи које се после, 1903. године, премештају у *Хронику*.

Овако анахрон модел књижевне критике разликује се у значајној мери од системске критике Љубомира Недића, као и од књижевне критике у водећим књижевним часописима оног времена, што се може с једне стране објаснити профилем сарадника у *Делу* који нису увек били уско професионално оријентисани на књижевност нити су полазили од јасно дефинисаних критичких постулата какве налазимо у текстовима Јована Скерлића или Богдана Поповића. Реч је углавном о критици импресионистичке провенијенције која је више настојала да интуитивно и креативно продре и разуме свет књижевног дела, него да вредносним судовима и аналитичко-синтетичким поступком афирмише или антиципира жељени модел нове књижевности; та мисија припадала је *Српском књижевном гласнику* пошто је *Дело*, као што смо видели у првим поглављима, било много више усмерено на релевантност и квалитет текстова из области политичке теорије, права, историје, економије и др.

Ово свакако не значи да су се критичари у *Делу* уздржавали од вредносне оцене, већ само то да су њихови критеријуми били веома разнородни, недовољно кохерентно повезани и често условљени и природом интенције или жанровске природе песничког текста о ком се пише. У том контексту, однос естетских и ванестетских чинилаца је варирао, зависећи од самог критичара, дела које се приказује и публике којој је критика намењена. С обзиром на то да су сарадници *Дела* долазили из кругова универзитетских и гимназијских професора, њихови критички написи имали су за циљ и да пробуде интересовање код читалаца, да укажу на степен уметничке и естетске развијености дела, али и да истакну традиционалне моралне вредности.

Међутим, иако слабијег домета и споредног значаја у ширим оквирима српске књижевне критике на почетку века, критика у *Делу* показује висок степен хетерогености када је у питању однос према писцима које бисмо сврстали у традиционалисте и оне који су припадали генерацијама песника модерне. Поред разуђеног профила сарадника, широке читалачке публике, нејасно дефинисаног статуса књижевности унутар самог часописа, оваквој хетерогености доприносила је и потреба појединих критичара да се супротставе тада доминантној скерлићевској критичкој парадигми, што се може видети и у занимљивим текстовима поводом песама Симе Пандуровића или Станислава Винавера. Такође, треба се подсетити да је *Дело*, покренуто у кругу радикала а типолошки блиско *Отаџбини*, представљало прелазни модел часописа (Иванић 2008: 83) који је од своје прве серије до 1915. године постајао све отворенији, посебно у области књижевности – као што смо видели на примеру програмског текста Јована Дучића „Споменик Војиславу“, који је објављен 1902. године, у јулском броју часописа (1902, 24, 2: 246–252).

\* \* \*

У првим годинама излажења друге серије *Дела*, песници попут Милорада М. Петровића, Димитрија Глигорића Сокољанина и Авда Карабеговића, чије се песме редовно објављују на страницама овог часописа а збирке песама најчешће веома

позитивно оцењују, потврђују тезу Драгише Витошевића да је на почетку XX века позноромантичарско песништво „било главни правац, безмало једино песништво које се знало и признавало у доњим, приземним, најширим слојевима књижевности“ (1975: 98). На сличном поетичком и естетичком трагу, и критичари *Дела*, посебно у првој деценији излажења, схватаће књижевног текста и вредносне критеријуме заснивају на старијим традицијама књижевне критике, наглашавајући на првом месту да је дело одраз или верна слика унутрашњег живота или бића самог аутора. Аутор у тексту присуствује пуноћом свог лирског сензибилитета и субјективног доживљаја, док је његов однос са текстом однос огледања или пресликавања. Елементи субјективности и миметичности указују на повезаност критике и са традицијом позног романтизма и реализма пошто се о појединим песмама говори као о фотографијама ауторовог бића: „читајући песме, ми видимо песника фотографисана у њима“ (1904, 31, 2: 168).

Природу односа књижевног дела и аутора можда понајбоље илуструје учесталост метафоре срца којом се критичари служе и да дескриптивно, мада често у повишеном личном тону, осветле садржај дела и да оцене његову вредност. Метафора срца претпоставља слику органске повезаности емотивних, фантазијских и понекад ирационалних садржаја песникове личности који тексту обезбеђују свежину, пријемчивост и висок степен комуникативности. Песме Милорада М. Петровића и Димитрија Глигорића Сокољанина су позитивно оцењене зато што представљају изразе чистог душевног расположења; оне су аутентичне, вербалне манифестације садржаја песничке стваралачке, надахнуте свести.

„Песништво Дим. Глигорића има ту лепу особину, да је чист израз душевних осећања младога песника. Глигорић је у тим песмама изнео слику своје унутрашњости, свога срца и своје душе. И како је смерна ова песничка душа!“ (1902, 23, 2: 305)

Срчаност, топлина, душевна једноставност, али и моралне црте личности (*смерна песничка душа*) постају део критичког апарата а квалитет књижевног текста

се доводи у везу са стварном личношћу аутора мада се понекад закључци о њој изводе из особина лирског субјекта у самим песмама. У лексичкој равни самог дискурса критике лирски узлети откривају присуство и значај фамилијарности и непосредног, скоро личног односа према ауторима; на пример, читаоци се подсећају на то да је аутор „стари пријатељ“ или „блиски сарадник“ листа. Оваквом схватању аутентичности поетског стварања, критичари често супротстављају негативне појаве попут књишке инспирације или угледања на стране литерарне узоре, видљиве у поезији Светислава Стефановића.

Песништво Светислава Стефановића (чије су песме објављиване у *Делу*), према речима Павла Лагарића, не може се ни сврстати у поезију зато што је превише окренуто страним узорима и светској литератури, те у његовим песмама све делује „извештачено и сугерирано“ (1904, 32, 1: 139). И Лагарић се, као и М. К. Драгутиновић, залаже за поезију која „извире из срца“ или која „садржи угодну топлину коју јој дарује крв срца правог песника“; само на тај начин поезија може да задобије „неку особиту свежину и истинитост“ (140). Категорија истинитости се код Лагарића поима као апсолутна подударност између ауторовог унутрашњег света и света текста, а сам текст не мора нужно бити реалистичан.

Метафором срца критичари се служе и да оправдавају недостатак песничке вештине, мањкавости на формалном плану песничког текста (проблематична метрика или ритам, неуспела решења у римовању) или одсуство мисаоности код појединих аутора. Приказујући песме Димитрија Глигорића Сокољанина, М. К. Драгутиновић наглашава да је песник „дао, шта је могао“ и да је његова збирка вредна пре свега због „откуцаја једне сензитивне душе“, док сам ум песника није „можда тако учен колико је данас потребно за наше покољење, али је толико јак, да дела тог ума привлаче пажњу и најпростијег и најученијег читаоца“ (1902, 23, 2: 308). Отклон према високим захтевима форме у модерничком песништву може се разумети као сигнал критичаревог традиционализма и извесне анахроности појмовног апарата у ком се још увек највећи значај даје комуникативности текста. Књижевно дело, дакле, вреди у оној мери у којој допире до најширих слојева читалачке публике. Таквом типу публике, слабије образованом и усмереном на романтичарско и народно

стваралаштво, песме Димитрија Глигорића не постављају никакве препреке у процесу рецепције јер не изискују поседовање књижевних предзнања.

Позноромантичарске и интуитивне елементе критичког дискурса у *Делу* најотвореније и најпрецизније је формулисао Милан Л. Поповић, у тексту из 1904. године, написаном поводом полемике која се годину дана раније водила између Милана Ћурчина, Милорада М. Петровића и Светислава Стефановића. Према Милану Л. Поповићу, књижевно дело се не своди на просту суму унутрашњих поступака зато што оно представља органски нераскидиву целину у којој нема места за извештачене и лажне тонове. Полазећи од немачке романтичарске мисли о књижевности, посебно хердеровског схватања поезије и генијалности које је делом „контаминирано“ поетиком реализма и позитивистичким идејама, Поповић дефинише истинског песника као оног који поседује дубину осећања и способност фантазијског мишљења. Они други, ефемерни ствараоци више личе на вашарске трговце који буком и виком настоје да привуку пажњу својих купаца.

„Јер поезија није терање моде, није вештачка машина за низање сличних стихова, нити је поприште одвратних, бљутавих, глупих и бесмислених израза. Поезија је, господине Ћурчине, религија, песниково срце храм религије, а песма молитва. Душа песникова пак треба да је најслађи дах Творчев. Песникова поезија треба да је врело само племенитоме, лепоме, доброме и узвишеноме“ (1904, 31, 2: 175)

Милан Л. Поповић веома негативно оцењује све оне стваралачке подухвате који се угледају на актуелна поетичка струјања у страним књижевностима (*терање моде*) као и оне који су, попут поезије Милана Ћурчина, антиципирани књижевноуметничке поступке ране авангарде. Овакво стваралаштво је према Поповићевом уверењу дубоко декадентно, отровно и оно што је можда још важније, не пева о истинским идеалима којима треба одушевити српску омладину, као што су „родољубље, човечанство, Српство, вера, српски и човечански идеали, српска нежна и мила мома, итд.“ (175). Као и за већину критичара у *Делу*, и код Милана Л.



Поповића онтолошки темељи књижевног дела дефинисани су појмовима идеалне чистоте, једрине, истинитости, силине осећања и живог, слободног човечијег срца, а без обзира на поетичка решења, тематски репертоар мора да обухвати мотиве од националног / народног значаја.

И мада критичари у *Делу* природу књижевног дела понајвише процењују на фону ауторовог унутарњег света уобразиље и непосредности, песник за њих никада није ослобођен утицаја окружења. Било да је реч о класном, породичном или регионалном географском миљеу, песникова спољашња средина увек се, на различитим нивоима, препознаје у свету текста а самим тим укључује и у процес вредновања дела. Особености Горњег Подриња, у ком се родио и живео Димитрије Глигорић, представљају, према М. К. Драгутиновићу, спољашњи извор песничке инспирације Сокољанинове поезије будући да је реч о необичној лепоти насталој на позадини ретких супротности: „мухамеданског Зворника и старог Соко града“ (1902, 23, 2: 305). Веза аутора и друштвеног миљеа открива се и у подтексту општијих коментара којима се он одређује као народни песник, песник народа или „наш песник“. Тиме се поред фамилијарног тона евоцира и атмосфера колективизма, карактеристичног за усмену традицију где је песник неко ко је увек егзистенцијално и духовно део колектива, а сам текст треба да потврди културне и друштвене моделе заједнице у којој настаје.

С обзиром на то да критичари *Дела* у својим књижевним приказима највише истичу однос аутора и текста, значај ауторове личности, као и процес емпатије, односно саосећања и читалачког уживљавања у свет дела, питања формалних аспеката књижевног дела имају углавном секундарни значај. Иако редовно коментаришу књижевноуметничке поступке, стилизацију, метричка и версификацијска решења, (не)успелу употребу риме, критичари *Дела* формална својства текста ипак третирају само као нешто спољашње у односу на садржај текста, нешто што само може да омогући да се садржина, значење одређених тема што вештије транспонује, а да сами поступци немају значењску или књижевно еволутивну вредност. Оно што привлачи највише пажње јесте тематскомотивски комплекс, и управо се на фону критичке оцене ауторског избора тематскомотивског

склопа могу ишчитати преплитања естетских и идеолошких дискурса књижевне критике у *Делу*.

Велики број критичких текстова посвећен је оним ауторима у чијем се стваралаштву рурална средина појављује на само као поетски декор већ и као уметнички простор на ком почивају значењска тежишта поетике овог типа стваралаштва. Поздрављају се и похваљују дела Милорада М. Петровића, Димитрија Глигорића Сокољанина и Авда Карабеговића, која у идиличном и пасторалном оквиру приказују село, пастире, заљубљене чедне младиће и девојке, ливаде, потоке и врбаке, избегавајући уплив било какве „велике филозофије“, „тешке мисаоности“ или неприкладне и неморалне сензуалности. У песничким сликама чистог сеоског ваздуха, идиличним лирским љубавним заплетима, призорима примитивне руралне средине, у сликама сеоских воденица, древних манастира и мухамеданских минарета, критичари хвале упечатљивост, благост и простодушност као основне вредности на којима почива колективна култура и традиционално наслеђе. Простота песама, једноставност лишена суптилније нијансираних емотивних планова и одсуство тешких украса излизаног варошког језика кореспондирају, на друштвеној и културној сцени Србије, са антимодернизацијским дискурсима о односу града и села на почетку 20. века.

„У културном смислу, село је обично представљало културну и ину заосталост, али и сферу јавног, истинитог и колективног живота у коме су вредности биле строго утврђене [...] Село је било заштитник културе колективног, а град културе интимног. За романтичаре, село је било аркадијска средина док су реалисти видели двојако“ (Пековић 2010: 151)

Ако смо видели на примерима појединачних песника и њихових песама на који начин село постаје репертоар стереотипа и асоцијација везаних за носталгични концепт мита о златном добу националног колектива, и у критичким текстовима у *Делу* можемо видети како критичари такође дају предност оваквом типу тематике и њеној идиличној обради; за њих је такав песнички метод најбољи културни и

морални узор за читаоце *Дела*. Позивајући читаоце да се потпуно саживе са представама сретног, мирног и тихог живота, критичари *Дела* виде позноромантичарско песништво као утицајно средство просветитељског деловања. Оно с једне стране обогаћује и оплемењује осећајни хоризонт слабије образованих читалаца док код оних образованијих служи сталном обнављању патријархалних фантазија о свету у ком колективни, национални идентитет остаје очуван и изван опасности од модернизацијских процеса као што су индустријализација или урбанизација у Београду. Критичари, попут Боривоја Поповића, не поричу чињеницу да песме у збирци Милорада М. Петровића, *Сељанчице*, немају већег уметничког значаја ни ширине, али зато хвале њихове „чари простоте и срдачне душе“ које ће им донети широку публику, ону која ће осетити „како је право задовољство присуствовати духом овим идиличним сценама, где млада крв заборавља јад живота“ (1902, 23, 1: 125).

Значај руралних мотива, стилизованих често у сентименталном кључу, постаје јаснији уколико се подсетимо доминантних политичких дискурса у прве две деценије 20. века, када се у српској скупштини идеја о увођењу железнице представљала као застрашујућа, скоро ђаволска активност<sup>111</sup> којој се требало супротстављати очувањем ниске писмености становништва која се изједначавала симболички са временом у ком је Исус Христ ишао по земљи. А пошто се српско друштво налазило на почетку процеса озбиљније класне стратификације и сложенијих дубинских подела, појмови сељака, народа и сељаштва су и даље имали веома важну идеолошку, реторичку и кохезиону улогу у програмима политичких партија. Гледано у целини, комплекс афирмативних стереотипа о селу може се разумети не само као утопијска пројекција поетске Аркадије већ и као снажан имаголошки механизам одбране од нарастајућих неизвесности, изазваних модернизацијским процесима. Док су напредњаци говорили о грађанима, наглашавајући значај индивидуализма у политичкој култури,

---

<sup>111</sup> Према Поповић-Обрадовић 2008: 203: „Прота Ђурић ће подсећати на Берлински конгрес када је Европски суд [...] приморао Србију да гради железницу која нас је „заданула“ „као гуја са Запада““.

„радикали су истицали романтичарску представу о народу као хомогеној маси једнаких потреба и назора. Тај модел био је близак предмодерним концептима у којима је појам 'народа' означавао органску целину која брише разлике, свом интересу потчињава партикуларистичке тежње и потиरे плуралност“ (Стојановић 2003: 279)

Афирмацији предмодерне слике народа доприносе и критички прилози (њих има и у *Белешкама*) у којима се једногласно поздрављају нова читања народне књижевности. Са својим предањима, лирским мотивима и епским матрицама, народна књижевност представља важан ауторитативни текст о коме треба водити рачуна и према чијем дигнитету писци морају подесити своје креативне снаге и књижевноуметничке поступке.

У том смислу, један од најзначајнијих топоса представљају епске јуначке песме, посебно оне о Косовском боју. О њиховој вредности апологетски пише аутор приказа народне епопеје *Лазарица или Бој на Косову*, коју је саставио Ср. Ј. Стојковић (1903, 27, 1: 148–152). Поредиши косовске песме са лепотом самоствореног бисера „који је шкољка бисерка излучила у највећем болу свом“ и који треба „умешна рука да доглади нешто, па среди и наниже“, аутор даје косовској топологији примарно место унутар хијерархије националних културних вредности. Тако се пред сваког новог песника постављају високи идеолошки и поетички захтеви јер бисеру треба додатним стваралачким напорима подићи првобитну вредност.

Полазећи од тезе о неприкосновеној лепоти и узвишености косовског мита, аутор овог приказа, Д. К, критикује Стојковићеве пропусте у приређивању косовске епопеје: реалистичност текста остала је неодређена и непотпуна, а мотивацијски систем и карактеризацију појединих ликова је требало оснажити како би били што уверљивији. Будући да косовски мит представља у том тренутку угаони камен српске културне и друштвене политике<sup>112</sup>, тему која је мамила бројне писце од којих су неки

---

<sup>112</sup> Мада не само српске, јер као што то тачно примећује Мари Жанин Чалић „предања и легенде о Косовском боју нису пак ушле само у српску националну митологију већ су пружиле једну исто тако богату основу за конструисање заједничке југословенске народне културе“ (2013: 63). Такође, питање

на лични захтев одлазили на Косово као државни службеници (Витошевић 1975/1: 88), Стојковићеви пропусти нису критиковани само зато што указују на димензију уметничке несавршености већ и зато што умањују перформативни учинак идеолошких слојева косовског текста. Ипак, гледано у целини, Д. К. истиче да ће, без сумње, *Лазарица* „наићи на најбољи пријем код публике, имаће читалаца свуда и постаће народном читанком“ (1903, 27, 1: 150).

У случају епа *Косово* Николе Ђорића, критичар Ј., поред уметничких недостатака текста – прекобројне дигресије, епизоде, непотребни умети – ипак истиче да су сама замисао и изабрана тематика довољне да Ђорићев текст обележе као „крупну појаву у нашој књижевности“ (1902, 24, 2: 306). Замишљено као национална епопеја у стилу Хомера, Дантеа и Ариоста (Витошевић, 1975/1: 100), *Косово* је требало да делује као снажно средство националне и културне кохезије али је опсег тог дејства остао знатно сужен јер је текст епопеје био комуникацијски неприступачан ширим круговима читалаца.

Међутим, иако су многи критичари свесни да косовска тема још увек није „нашем народу досадна ни на даскама Иличићевим ни кад о њој сриче ђаче из читанчице“ (1902, 24, 2: 306), они не допуштају фактографску произвољност или одсуство стилских критеријума у делима која косовску митологију или руралну тематику обрађују у себи својственом позноромантичарском кључу. Приказивање сеоског живота не сме бити ни банално ни превише удешено према књижевним предлошцима. Критичари ће стога оштро одбацивати патетику, пренаглашену и неуверљиву мелодраматичност док ће у љубавној лирици највише похвала упутити онима који певају о невиној младалачкој љубави без великих потреса и трагичних заплета. Било да је реч о епској подлози или лирским песмама по узору на народну, критичари не траже ни исувише ригидно транспоновање фолклорног предлошка, већ указују на то да значај и историјски статус догађаја морају бити у директној сразмери са формалним одликама дела.

---

општијег националног патриотизма, који није био ограничен етничким поделама, препознајемо и у песмама хрватског песника Анта Тресића Павичића, као и касније, у монументалистичким скулптурама Ивана Мештровића, његовом циклусу косовских јунака и замисли видовданског храма.

„Ако је предмет дубљи по значају и тежи за обраду, онда почетник-стихотворац има само једну дужност: да ту лепу народну кажу верно исприча и штампа како не би без паметара остао тај необичнији и значајнији догађај“ (1902, 23, 1: 130)

У овом кратком коментару поводом спева *Миленија* Ђорђа П. Иличића, налазимо потврду идеје о књижевности као уметности речи и културног памћења једног народа, посебно када је реч о историјским догађајима. Поред тога што треба да омогуће природно и спонтано уосећавање читалаца у свет дела, стваралачки поступци (тематика, карактеризација, мотивација ликова, метрика, рима...) треба од текста да начине што стабилније место колективног памћења, које тек тада у потпуности остварује своју просвећивачку функцију.

И пошто су критичари *Дела* недвосмислено афирмисали књижевна дела у којима доминирају идиличне представе села као језгра патријархалних вредности, уметничке прераде косовских мотива и стварање по узору на народну лирску песму, поставља се питање на који начин су третирали модернистичке текстове у чијем су средишту теме града, градског живота и његових јунака. У духу бинарног супротстављања (село/град) сарадници *Дела*, чији је естетички и идеолошки хоризонт кореспондирао са романтичарским обрасцима, ипак афирмативно приказују неке од најзначајнијих прозних текстова српске модерне (*Под животом* Милутина Ускоковића, *Сапутници* Исидоре Секулић и *Беспуће* Вељка Милићевића) који у атмосфери опште отуђености и бесмисла тематизују питање судбине појединца у граду. Дакле, иако село остаје узорни морални оквир и позадина на којој се град појављује као место дезинтеграције и болесног песимизма где човек нужно постаје зао (Пековић 2010: 158), критичарима у *Делу* је веома важно и питање да ли се и у којој мери представе градског живота могу схватити као критика модерног доба, која делује на читаоца својом истином, подсећајући га на патријархалне вредности које су запостављене или заборављене у новом времену.

На сличном трагу је и аргументација Саве Д. Петровића у приказу Пандуровићеве збирке песама *Посмртне почаст* (1909, 50, 3: 377–380). Док је Скерлић Пандуровића означио као симптом нове „књижевне заразе“, Петровић га изразито позитивно вреднује зато што он „износи оригиналне слике а не копије, свога душевног света“ (377). Иако се и овде уочавају елементи романтичарске критике (и он говори о песмама као изразу песничке душе), Сава Д. Петровић има истанчан осећај за уметничку сложеност Пандуровићевих песничких слика, његову способност прецизне анализе и нијансирања душевних стања, и удео музике „на коју се до скора врло мало или ни мало није обраћала пажња“ (379). Петровић неће пропустити да се оштро осврне и на Скерлића, описујући га као човека који је „својевољно узео патент на то да напада млађе писце и свраћа их са пута којим су пошли“ (379).

Поред Пандуровићевих песама, критички прикази *Сапутника* Исидоре Секулић, *Исповести* Милице Јанковић, *Мјеће* Станислава Винавера и *Беснућа* Вељка Милићевића сведоче о томе да су, посредовањем позноромантичарских параметара, текстови српске модерне углавном у позитивном светлу представљени широј читалачкој публици. Треба имати у виду да већина критичара не перципира Исидору Секулић, Вељка Милићевића или Симу Пандуровића као представнике нових тенденција у српској књижевности нити у њима истиче оне аспекте прозног или поетског дискурса који су, као иновативни и битно другачији, преусмеравали токове тада савремене књижевности. Критичари у *Делу* се највише усредсређују на фигуру аутора и његов однос са текстом, на језичку и стилску обраду одређене тематике и на потенцијално дејство које текст остварује у сусрету са читаоцима. Стога су дела ових модерниста описана као репрезентативни модели песничке искрености и метафизичке чистоте песничких слика; у њима се препознају трагови мистицизма, натурализма и прецизне психолошке анализе па критичари највише наглашавају вредност доживљаја које ће текст побудити у читаоцима.

Критичари у *Делу*, дакле, показују на први поглед један необичан парадокс: истовремено афирмишу представнике позноромантичарске поезије али и „допуштају“, уз речи отворене хвале, модернистичке текстове од којих неки нису

били у почетку прихватљиви ни за критичаре *Српског књижевног гласника*, пре свега Јована Скерлића. Међутим, реч је само о парадоксу на површини ствари: слике градског живота, нови сензибилитет, наглашени индивидуализам, модернистичка церебралност, осећање отуђености и бесмисла прихваћени су од стране критичара *Дела* само у оној мери у којој их они виде као лични израз ауторових доживљаја и искустава. С друге пак стране, чак и ако прихватају модернистичке текстове у складу са романтичарским обрасцима, критичари у *Делу* успевају да посредством свог неретко импресионистичког дискурса препоруче читаоцима неке од најзначајнијих текстова српске модерне..

У целини гледано, највећи број књижевних приказа у *Делу* дефинише, имплицитно или експлицитно, читање и разумевање књижевног дела као процес психолошког и егзистенцијалног поистовећивања читаоачеве свести са светом дела. У том процесу идентификације, чија је непосредност и спонтаност осигурана вештим књижевноуметничким поступцима и савршенством форме, читалац се приближава и хоризонту ауторске свести, односно свему ономе што је сам стваралац искусио, осетио и доживео. А с обзиром на то колики је значај почетком 20. века дат просветитељској мисији часописа, књижевни текст мора да испуни одговарајуће, раније поменуте услове (ауторова аутентичност, искреност и истинитост, избор одговарајуће тематике, стваралачки поступци, итд). Критичари у *Делу* посебну пажњу посвећују и томе каква је природа деловања књижевног дела: да ли је реч о доминантно дидактичком и педагошком утицају или се у први план истиче естетски и уметнички доживљај текста. Поред тога што нам књижевни прикази имплицитно откривају модел пожељне рецепције и релације дело—читалац, они су и сами често у функцији својеврсних посредника у процесу читалачког уосећавања у свет дела. Често се у *Делу* могу срести обраћања у првом или другом лицу множине која имају за циљ да уклоне дистанцу између критичаревог гласа и читаоачеве свести, и да већ у самом књижевном приказу реконструишу делић уметничког света примарног литерарног текста.



„Изгледа вам, да нека невидљива сила забада жаоке бола и туге и у ваше срце, те заједно с песником пролазите кроз сва она стања душе у којима је био сам песник оних тренутака када их је стављао у лепе, течне и мелодичне песме“ (1909, 51, 1: 125)

Схватајући књижевност не само као уметност речи већ као високу културу писмености и књиге, поједини критичари у *Делу* приказују дела која представљају облике на границе између књижевности и дидактичко педагошке литературе. Пошто не припадају уметничкој књижевности у савременом смислу те речи, у вредновање ових текстова много више улазе ванестетски чиниоци, што се може видети у коментару пригодне песме краља Николе Првог, „За 14. јануар“, испеване поводом обележавања школске славе: „Уопште узев, песма је пуна васпитног и емоционалног елемента те је стога најтоплије препоручујемо свој српској школској омладини, којој је у првом реду и намењена“ (1912, 63, 1: 143).

За разлику од педагошки оријентисаних текстова, значај књижевноуметничких творевина огледа се у томе што таква дела могу да култивишу и развију осећајни и доживљајни хоризонт читалаца. Пошто поменути процеси уосећавања и саживљавања са светом дела нису увек део рационалног читалачког напора, књижевно дело своју просвећивачку улогу реализује на једном другачијем, интуитивном плану. На том плану текст треба да код читалаца посредством призора хармоничног и мирног сеоског живота побуди стања угодности, задовољства и пријатности или да сликама мучног градског живота и атмосфером бесмисла произведе осећање страха, сумње и стрепње, које би га подстакло да јасније осети значај патријархалних вредности и културног, односно националног заједништва. У том смислу, критичари у *Делу* удаљавају се од објективности, рационалности и сцијентизма реалистичке епохе, па негујући још увек (позно)романтичарске ставове и вредности, успевају да постигну завидан степен отворености према новим насловима модерне.

Треба истаћи да се у највећем броју текстова, критичари *Дела* позивају на оне слојеве публике који би се условно речено могли назвати средњим, чија естетска

култура није ни елитистичка нити је искључиво утемељена у традицији усменог стваралаштва. Стога се и критикују књижевна дела која, због нескладне композиције, сувише сложених заплета и високо стилизованог језика, остану неприступачна средњим круговима публике, као у случају Ђорићевог епа *Косово*.

„Наше је уверење да *Косово* овако обрађено, неће моћи да сиђе ни у средње кругове, остаће тешко за читање и за оне који воле да читају, и поћи ће трагом Бијесног Роланда. А штета при спремању оваквог спева не помишљати и на ту ширу публику, ма да она већ много зна од онога, што је Ђорић о Косову напоменуо“ (1902, 24, 2: 305)

Иако инсистирају на значају нижих и слабије образованих друштвених слојева, верујући да књижевност треба да одговори на њихова очекивања и схватања укуса а не да различитим иновацијама ствара ново осећање укуса и нову публику, критичари *Дела* не скривају чињеницу да је реч о другоразредним песницима, ствараоцима чија се дела не могу упоредити са њиховим претходницима какви су Змај, Јакшић или Његош. Међутим, они у вредновању оваквих дела полазе од модела *књига за народ*, те су збирке песама Милорада М. Петровића, Димитрија Глигорића и Авда Карабеговића, *Касарнске фотографије* Милутина Јовановића или сатиричне скице Саве Скарића перципиране као текстови који својим колоритом, локалном атмосфером и моралним вредностима могу да образовно уздигну своју публику.

Тако, на пример, Боривоје Поповић, хвалећи *Селанчице*, сматра да је управо постојање осредњих песника какав је Милорад М. Петровић нужан квантитативни предуслов за непредвидљиву појаву песничких генијалности у једној култури и књижевности. Иако пише приказе о другоразредним песницима, Боривоје Поповић њихов уметнички значај никада не преувеличава, а при том се дотиче једног веома важног културног и књижевног простора на који се често, због инсистирања на високоуметничким и елитистичким параметрима, заборавља. У том пољу, где се фаворизују облици популарне књижевности, и сама периодика добија на значају јер није само медиј за афирмацију високо уметничких текстова већ и сама представља

текст културе који треба читати у тоталитету унутрашње прерасподеле књижевних и некњижевних прилога. Таквим читањем долази се и до питања у којој мери књижевна критика зависи од осталих прилога у рубрици *Критика и библиографија* и на који начин се њене епистемолошке претпоставке поклапају или одударају од оних на којима се темеље прикази публикација из области политике, историје или права.

У књижевним приказима српских песника прве и друге деценије XX века (Војислава Илића Млађег, Симе Пандуровића, Милана Ракића и Станислава Винавера ) критичари често издвајају један другачији профил читалачке публике – њен сензибилитет не одговара популарном укусу, он је истанчанији, суптилнији и сложенији. Када пише о песмама Војислава Илића Млађег или Симе Пандуровић, Сава Д. Петровић у *Делу* један од најгласнијих поборника модернистичких искорака, наглашава да већина читалаца још увек није спремна за иновације и експерименте у поезији зато што јој је естетско чуло још увек дубоко конвенционално а са друге стране, на књижевној сцени главну реч воде критичари „који безобзирно нападају генерацију млађих стваралаца“ (1909, 50, 3: 380). Међутим, код сарадника *Дела* постоји свест о оним малобројним читаоцима који су способни да препознају вредност модернистичке поезије, а које помиње и Божидар Пурић приказујући Винаверову збирку *Мјећа* (1912, 62, 2: 256–263; 62, 3: 443–449):

„Он је за финију публику и која је сасвим развила свој укус. Стога он, вероватно, неће никад имати много одушевљених читалаца, јер није од уметника, који могу да се допадну и да узбуде и шире кругове. У томе су његови радови слични и имају драж оних мајушних и аристократских ствари рађених на емаљу и финој кожи, а при којима се, у музејима и на изложбама, врло мало њих заустављају“ (1912, 62, 3: 446)

Елитни карактер Винаверовог песничког дела одговара елитном укусу уског круга публике, чији се ексклузивитет наглашава пажљиво изабраним детаљима аристократских предмета, за чију је израду потребно посебно умеће, и симболички затвореним просторима музеја и галерија. Изузетност Винаверових песама је

двоструко наглашена, јер поред тога што музеји и галерије представљају простор резервисан за више друштвене слојеве, унутар ког постоји подела на оно што ће опазити већина и оно што ће уочити посвећена мањина. Ти малобројни, способни да самостално и без спољашњих подстицаја књижевних критичара изграђују своје естетске критеријуме, подсећају на тип публике која настаје као последица естетских и поетичких заокрета у књижевности, за разлику од широког круга читалаца који углавном прихватају оно што се подудару са њиховим хоризонтом очекивања, јер нису навикнути на новине.

На крају овог прегледа критичких написа о поезији, можемо закључити да иако књижевни прикази у рубрици *Критика и библиографија* нису имали вредност књижевне критике *Српског књижевног гласника*, *Босанске виле* или *Бранковог кола* нити се могу сврстати у главне токове „златног доба српске књижевне критике“, *Дело* је ипак пажљиво пратило и представљало кључна збивања на књижевној и културној сцени тадашње Србије. Помешана до 1912. године са приказима научних публикација из других области, књижевна критика у *Делу* није претендовала на то да суделује у обликовању поетичких образаца српске књижевности, али јесте имала за циљ артикулисање и фаворизовање одређених културних и националних образаца..

Не правећи јасну разлику између чисте књижевности, дидактичке прозе и педагошких текстова, критичари *Дела* настојали су да својим интерпретацијама успоставе што непосреднији однос између књижевног дела и читалаца, покушавајући да на уверљив начин приближе и свет књижевног дела и сопствени читалачки доживљај. Тиме су, такође, у први план истицали оне значењске планове текста на којима су се најнепосредније могли постићи одговарајући образовни и педагошки циљеви код читалаца.

С обзиром на то да су се критичари *Дела* обраћали широј публици, веома хетерогеног образовног и социјалног статуса (студенти, ђаци, гимназијски професори, јавни радници, трговци...), њихова просветитељска мисија протезала се од идеје буђења општије заинтересованости за читање књижевности код најширих слојева, преко афирмисања образаца патријархалне националне културе и новог читања фолклорне традиције до тезе о потреби артикулисања суптилнијих естетских

критеријума и мерила, својствених веома уском кругу читалаца. У том смислу, читање књижевне критике на страницама радикалног *Дела* показује нам да је она активно настојала да делује на сва три подручја – традиционално, популарно и модерно песништво – настојећи да ове три поетичке струје повеже идејама о аутентичности, субјективности и искрености ауторових личних доживљаја и разумевања света.

## ТРАДИЦИОНАЛНО, ПОПУЛАРНО И МОДЕРНО У ПОЛЕМИЧКОМ

### КОНТЕКСТУ

#### ПОЛЕМИКА: МИЛАН ЋУРЧИН – МИЛОРАД М. ПЕТРОВИЋ – СВЕТИСЛАВ СТЕФАНОВИЋ – МИЛАН Л. ПОПОВИЋ“

Иако су се, као што смо видели у претходном поглављу, у књижевним приказима у *Делу* (штампана у оквиру рубрике *Критика и библиографија*, односно *Књижевноуметнички преглед*) ретко јављали оштрији полемички тонови и искази упућени „супарничком“ *Српском књижевном гласнику*, ипак у мајском броју за 1904. годину, на страницама *Дела* излази дужи текст Милана Л. Поповића, посвећен поезији Милана Ћурчина. У ироничном тону, који се препознаје у самом наслову (реч *поезија* стављена је под наводнике), штампан као оглед/студија у рубрици *Хроника*, Поповићев текст представља полемичко нормативистички есеј о томе шта је почетком 20. века у српској књижевности могла и требало да буде поезија, а шта је требало одбацити. Текст је заправо својеврстан наставак или надовезивање на полемику која се развила годину дана раније поводом Ћурчиновог текста „О мојим песмама“ (*СКГ*, 65, 1. октобар 1903: 196-200 ) на који је Милорад Петровић Сељанчица написао одговор, објављен у часопису *Бранково коло* исте године. Тадашња полемика између Милорада Петровића Сељанчице и Ћурчина (у коју се касније укључује Светислав Стефановић) тичала се питања основе песничког стварања, песничке тематике и версификације као и односа аутора према традицији и публици – питања која су све више заокупљала учеснике културног и јавног живота на почетку века.

У првом делу есеја у *Делу*, Поповић се, учесталим позивањем на Гетеа, уопштено и у недвосмислено романтичарском кључу осврће на феномен песничке генијалности, имагинације и способности уобразиље, односно фантазије. Насупрот песничких генија (какви су Гете и Шекспир) који никада нису „спали на тако ниска средства“ да препоруком или „ако хоћете, теоријским правдањем својих песама

постану славни“ (*Дело*, 1904, 31, 2: 168), Поповић поставља савремене песнике који, нажалост, више не проучавају нити се угледају на традицију већ „се баве сами собом“ (169). Овај изразито негативан став Милана Поповића према модернистичким аутопоетичким исказима млађих песничких генерација најбоље се види у развијеној алегоријској слици вашара.

На таквом вашару постоји разлика између врхунске поезије („лепе, корисне, честите и добре робе“) и разметљиво сујетног стваралаштва песника какав је Ћурчин, (интересантно је да у овом делу есеја још увек не помиње Ћурчина, али је с обзиром на наслов, алузија јасна) који, да би привукао пажњу купаца „дигне на сав глас вику и дерући се показује, узноси и препоручује своју лошу робу, те дражи тиме радозналост публике“ (170). За Поповића су, дакле, вика, показивање и дрека метафоре песничке нескромности, односно потребе да се путем личних пријатељстава и критичких написа подигне вредност модерне поезије која у основи, заправо нема квалитет.

Након овога, пошто је назначио основе свог схватања поезије, стварања као и естетске вредности, Милан Л. Поповић у другом делу прилога прелази на конкретне догађаје и текстове, настале након објављивања Ћурчиновог текста у *Гласнику*. Тумачећи Ћурчинов текст као сујетни покушај недовољно квалитетног песника да код публике и критике пробуди веће интересовање за своје песме, Милан Л. Поповић критикује и Милорада М. Петровића због тога што је овај уопште одговарао на поетичку „провокацију“. Од самог почетка види се јасно да је Милан Л. Поповић без сумње наклоњен поетичким вредностима Милорада Петровића Сељанчице (који јесте један од заступљенијих песника у *Делу*), док у наставку то постаје још јасније када поентира закључком да ћемо, за разлику од песама Светислава Стефановића, увек „уживати и учити на памет оне дивне 'Сељанчице' које су поникле из убавог Стојника и прирасле за душу и срце наше“ (172).

Поповићев есеј значајан је и због прецизних података о написима који су представљали окосницу полемике из 1903. године а показује и колико су питања покренута у тим расправама била од суштинског значаја за тадашње ствараоце и критичаре, будући да су и поред своје превасходно уметничке и естетичке основе,

ова питања била и идеолошка и политичка. Стална спорења у вези са иновацијама и развојем српске модерне књижевности нужно су се преламала по бинарним осама европско-национално или град-село<sup>113</sup>, док су о овим проблемима у исто то време писали политичари, културни, научни радници, професори високих школа и разни учесници јавног живота.

У сажетом прегледу полемике, Милан Ј. Поповић даје своје виђење мотива који су навели не само Ћурчина већ и Светислава Стефановића да се после Петровићевог текста укључи у расправу – и ти мотиви су углавном личне и пријатељске природе. Као што је Ћурчин био подстакнут потребом да се саморекламира, тако је и Стефановић, због пријатељства са Ћурчином хвалио његове песме при том оштро критикујући и одбацујући поезију Милорада Петровића Сељанчице. Након тога Милан Ћурчин узноси и препоручује преводе Светислава Стефановића (*СКГ*, 11, 4, 1904) што Поповићу служи као пример који потврђује став да се данас пише тако да „се пријатељ похвали и одбрани, а конкурент и добро примљени песник обори“ (*Дело*, 1904, 31, 2: 172). Да није реч о изузетном, појединачном случају говори и Поповићев закључак на крају другог дела посвећен савременом критичком дискурсу српске културе.

„Ко има дара, тај је код нас већ 'генијалан' а ко има само и мрвицу од даровитости, тај је већ: 'даровит'. Ми смо у томе за чудо врло услужни и кавалерни једни према другима. Зато је данас новија критика у нас и изгубила кредит“ (173)

Када најзад, у трећем делу, пређе на помније читање и тумачење, односно негативно вредновање Ћурчинових песама, Милан Ј. Поповић ће се веома тачно усредсредити на оне аспекте Ћурчиновог песништва и теоријског мишљења који данас представљају најаву авангардних тенденција у српској књижевности после Првог светског рада (детаљније: Петров 1996). Међутим, за Милана Ј. Поповића основни недостаци Ћурчинове поезије леже у недостатку искрене песничке фантазије

---

<sup>113</sup> Види: Пековић 2010.



и поезије срца, у погрешном, непоетском репертоару тема, избору прозаичних, баналних песничких сцена и слика из тривијалне свакодневнице, као и у прозаичном избору лексике и невештим метричким решењима, када је реч о везаном и слободном стиху.

За разлику од српских романтичара (међу којима Поповић издваја Бранка Радичевића као недостижну парадигму целокупног српског песништва после ког је српско стваралаштво у сталној дезинтеграцији) и њихових аутентичних идеала, Ћурчин, према Поповићевом уверењу, не пева о родољубљу, човечанству, своме Српству, вери или о српској нежној и милој моми (175). Поповићу посебно сметају тривијални аспекти Ћурчинове љубавне тематике - еротски експлицитни и поетски неузвишени призори којих се човек „мора стидети и гнушати“ (178). Овако негативна оцена Ћурчинових песама може се разумети и као знак конзервативизма, односно традиционализма чији вредносни критеријуми још увек почивају на поставкама позноромантичарске поетике и песничке праксе слабијих српских песника (којима припада и Сељанчица). Такође, није неважно истаћи да позноромантичарски тип критичког говора представља доминанту у часопису *Дело*, што је резултат не само отпора према доминантним моделима које афирмише *Српски књижевни гласник* већ проистиче из социјално образовног профила сарадника овог радикалног часописа, који су углавном долазили из политички конзервативнијих кругова професора Велике школе (касније Универзитета) и гимназија на тлу тадашње краљевине Србије.

Каснији проучаваоци српског модернизма и авангардних покрета даће знатно објективнију процену Ћурчиновог стваралаштва. Према речима Александра Петрова, Ћурчин, као *СКГ-ов* весник српског модернизма (штампа највећи број својих текстова у *СКГ-у*, а неколико песама објављује у *Бранковом колу*), представља интересантан изузетак пошто је био повољно оцењен од стране кључних критичарских имена попут Јована Скерлића и Богдана Поповића а да је при том његова поезија у основи одударала од оних образаца за које се *Српски књижевни гласник* на почетку излажења залагао. Међутим, Драгиша Витошевић у својој студији *Српско песништво 1901–1914 књига I* наглашава да је управо Ћурчин био највише занемариван и маргинализован песник у своје време. Иако су Сима Пандуровић и

Владислав Петковић Дис наишли на оштра критичка реаговања Јована Скерлића, други часописи су их, ипак, често из протеста према *СКГ*-у, прихватили и позитивно оцењивали (што се види и на примеру *Дела* које је било веома отворено за њихову поезију). Милан Ћурчин је, с друге стране, био често прећуткивана фигура или су се од његових сувише прогресивних идеја уредници *Српског књижевног гласника* знали оградити.

И поред бечког модернизма, бизарности и снобизма, односно јефтиног ничеизма, Скерлић је у Ћурчину препознавао вредности рационалног ума, способног да се кроз слободнији однос према стиху и версификацији иронично и подругљиво осврне и на питање вредности песништва и самог песничког заната (Петров 1992: 124). О позитивној рецепцији Ћурчинових песама с почетка двадесетог века говори и чињеница да му је Богдан Поповић дао веома запажено и значајно место у својој *Антологији новије српске лирике* док нпр, Милорад Петровић Сељанчица, у то време изузетно читан и популаран аутор (видели смо објављиван у многим часописима тог времена), није добио ниједну страницу али је зато део његовог песничког дела наставио да постоји у музичким, и данас веома популарним обрадама.

Према мишљењу Александра Петрова Ћурчинов значај долази од једног новог, измењеног односа према стиху, дикцији, интонацији поетског говора, од увођења појединих, до тада непоетских слика и појмова, или речи као што је нпр *воз* (Петров 1992: 128). Ћурчин уводи и лежерност колоквијалне комуникације у језик поезије, нешто чиме ће се касније и послератни песници поигравати, сматрајући језичкостилску игру једним од основних песничких идеала и захтева. Револуционарност Ћурчиновог стваралачког геста огледа се и у томе што је на скоро скандалозан начин увео или редефинисао тему љубави, залажући се за љубав од овог света и одбијајући да на прсте броји драганине љубавнике – јер му је само важно да је са њом, без обзира на то да ли је трећи или пети (песма „Дал хоћеш тако?“). Пошто овакав тип поетске тематике није био значајније присутан или популаран ни код касније запажених српских модерниста, разумљиво је зашто Милан Л. Поповић категорички одбацује Ћурчинове песме – уместо песничке топлине, пуне уздрхтане и потресене душе (какву је, због укорењености у (позно)романтичарски сентимент

могао препознати код Диса), Ћурчинова поезија нуди „само просту пожуду“ (*Дело*, 31, 1904: 177).

С друге стране, док Ћурчин представља новину у српској поезији, чији домети неће увек бити ваљано и праведно оцењени (Петров, 1992: 133), поезија Милорада Петровића Сељанчице представља другачију линију стваралаштва која је, захваљујући свом позноромантичарском темељу, везама са народном и грађанском лириком била многоструко популарнија међу широм, естетски конзервативније образованом публиком. И упркос чињеници да је позноромантичарска поезија, према речима Драгише Витошевића, „поезија лажне, излизане и устаљене поетизације“ (1975: 142), песме Милорада Петровића, настављајући епигонски Змајеву традицију, налазе прихватање и међу критичарима и уредницима српских часописа; Милорад Петровић Сељанчица се ослања на народну лирску песму и идилични модел руралне средине који, истина, није одговарао сеоској стварности с почетка 20. века (што је Милораду М. Петровићу и Јован Скерлић замерио – *СКГ*, 1902: 386–390), али се уклапа с једне стране у тада популарне песничке обрасце, односно у „имагинарну“<sup>114</sup> политичку заједницу“ српског народа. .

Међутим, и поред опште популарности, Милорад Петровић Сељанчица отелотворује песничку традицију која је на заласку својих поетичких и уметничких домета, док Ћурчин најављује послератне песничке парадигме; у том смислу, могло би се онда рећи да је полемика између њих двојице, захваљујући овако оштрим контрастима (каких можда не би било да је полемика вођена са првом или другом генерацијом модерне) заправо омогућила да се јасније сагледају механизми књижевне, уметничке али и идеолошке борбе која се водила у тадашњој култури и јавном животу, нарочито на релацији традиционално – популарно – модерно. Разлике између Ћурчина и Петровића, као и условно речено, средња позиција Скерлићевог и Поповићевог *Гласника*, омогућавају нам и да у ширем контексту сагледамо односе моћи и утицаја српских часописа на почетку двадесетог века. Ћурчинов програмски

---

<sup>114</sup> Реч „имагинарна“ користимо не у значењу да политичка заједница није постојала, већ да њоме нагласимо постојање свести о припадању једној заједници која није у стварности била реализована у оквирима постојећих државних граница.

текст је објављен у *Гласнику* али се су одједи, каснија реаговања и полемике преселили у „периферне“ часописе као што су *Бранково коло*, *Дело* и *Пријеглед*.

### **О песмама Милана Ћурчина и Милорада М. Петровића**

У тексту објављеном у 65. свесци *СКГ-а*, 1903. године, Милан Ћурчин је поводом својих песама проговорио о општијим схватањима песничког стваралачког чина, односа публике и песника, песникове вештине, дајући пресек актуелне песничке продукције, односно доминантних и маргинализованих поетичких модела певања. Иако у самом тексту не износи свој поетички и естетички програм, његови ставови, изнети у овако непосредном облику могу се условно сматрати манифестом – мада је понајвише реч о аутопоетичком и програмском есеју, пошто Ћурчин не проговара у име одређене групе писаца или уметничког покрета.

Ћурчинов текст је на почетку усмерен на провоцирање водећих имена српске литерарне и критичке сцене; он рачуна на будуће полемичке одговоре што се види из његове опаске да овим текстом жели да „заподене кавгу“ о питањима поезије. На почетку, поменувши веома радикалне видове рецепције сопствених песама (једни његове песме сматрају чистом „будалаштином“ док их други уче напамет), Ћурчин даје своје виђење односа образованих кругова према лирици. С једне стране, издваја ону струју која се искључиво залаже за песништво које је не само инспирисано већ и жанровски, тематски и поетички одређено народном поезијом, а са друге, помиње мање видљиве делове образоване публике која тражи уметничку песму, строго кројену према формалним захтевима лепог, где је „један такт строфа по строфа“ (197). Док у првој струји као парадигматску фигуру издваја Милорада М. Петровића, у овој другој не наводи лична имена, али би се иза „углађене форме“, „један ред ко други, слик а la Бијесни Роландо“ (197) могла наслутити имена главних српских критичара оног времена. Пошто је неколико пута отворено апострофирао Петровићеву поезију, Милорад Петровић ће веома брзо, у октобарском броју *Бранковог кола* написати подужи полемички одговор, „О песмама М. Ћурчина“ (*Бранково коло*, 42, 1903, 1331-1338)

Када Ћурчин истиче да су народне песме и песме прављене по узору на народну лирску (женску) песму, једноставне, са једрим, здравим и наивним осећајима, он им тиме не одриче естетску и можда понајвише, културну вредност, будући да у оквиру колективног реципијента претпоставља и своје присуство: „у народној песми уживамо сви“ (197). Народним песмама Ћурчин придружује и песништво Милорада Петровића, али наглашава да је ово само једна од тенденција у српском песништву; она има своју масовну публику али таквој публици Ћурчин не упућује своје песме пошто би, како сам тврди „био несретан кад би се моје песме редом свима допадале“ (197). Наглашавање другачијег сензибилитета, сложенијег психолошког и емотивног склопа у вези је са идејама индивидуализма и аутономије песничког субјекта које доноси модерна, као и са његовом потребом да се удаљи од наслеђених традиција. Овакво вертикално схватање песништва, у ком народна поезија заузима фундаменталну, али еволутивно простији ступањ, Милорад Петровић Сељанчица доживеће као негативан критички суд о сопственим песмама па ће у *Бранковом колу*, поред истицања Ћурчинове сујете и нескромности, посебну пажњу посветити елаборацији идеје о вредности народне песме.

Народна песма је, према Милораду Петровићу, основна песничка парадигма не само српског песништва или књижевности већ читаве органске целине уметности, културе и друштвеног живота, јер се „маса са љубављу према народној песми рађа, расте, и васпитава“ (*Бранково коло*, 42, 1903: 1332). И пошто је народна песма схваћена као естетски и етички императив, њена мелодија, ритам и богатство форме представљени су у Петровићевој визији органског егалитаризма као основа сусрета и просте непросвећене масе и образованијих друштвених кругова. А пошто се у „нашим народним песмама може наћи готово свих песничких врста“ (1332), Милорад Петровић не отвара питање другачијег, модернијег песничког стварања, јер је корпус народне лирике, увек актуелан, жив и самодовољан што би у извесном смислу значило да Петровићу није прихватљива ни идеја развијања књижевних форми намењених забави и уживању грађанског слоја који би се при том све више одвајао од аграрно-патријархалне основе српске културе, па самим тим и фолклорне основе. Када је у питању струја коју је Ћурчин имплицитно дотакао у свом есеју, а којој

припадају први песници српске модерне као и критичари попут Богдана Поповића и Јована Скерлића, ње се Милорад Петровић Сељанчица у основи ни не дотиче у свом есеју.

Након Петровићевог текста, Милан Ћурчин пише краћи полемички одговор (*Бранково коло*, 44, 1903: 1406) у покушају да покаже колико је Сељанчица погрешно разумео поједина места у његовом првом есеју, и да још једном нагласи да ни на који начин не сматра Петровићеве *Сељанчице* безвредном поезијом, већ поезијом која, сходно својим естетским и уметничким квалитетима, одговара одређеном типу публике који се једноставно разликује од оних читалаца којима Ћурчин имплицитно упућује своје песме. И мада је Ћурчин настојао да унесе помирљивији тон у свом тексту називајући Петровићеву поезију култивисаном народном лириком, то неће бити случај са текстом Светислава Стефановића који ће, поводом ове полемике, написати у *Пријегледу* да је „култивисање народне поезије у Бранкову духу – једна смешна детињарија“ (*Пријеглед*, XXII и XXIII, 1903: 353)<sup>115</sup>.

С обзиром на то да сви првобитни учесници полемике (Ћурчин, Петровић; Стефановић) помињу појединачне, конкретне књижевне претходнике, питање статуса и значаја народне песме развија се даље у ширим оквирима проблема односа аутора према традицији, према својим књижевним узорима<sup>116</sup>. У есеју „О мојим песмама“ Ћурчин у највећој мери заговара идеју песничког индивидуализма и јединствености, односно истиче потребу за напуштањем утврђених поетичких канона, метафорично представљених као дубоко уцртане бразде којих се онда већина (и аутора и читалаца) без икакве унутарње сумње или запитаности држи. Аутори попут Гетеа и Хајнеа представљају фигуре које својим аутентичним песничким личностима успевају да мимо традиције укажу на нове естетске и уметничке могућности. Значај песничке индивидуалности Ћурчин наглашава и преокретањем

---

<sup>115</sup> О Стефановићевом тексту... нећемо опширније писати пошто је о томе детаљно писао Гојко Тешић у књизи *Српска књижевна авангарда – књижевноисторијски контекст (1902-1934)*, поглавље „Најмлађа модерна“ и Светислав Стефановић“, стр. 85–131.

<sup>116</sup> У погледу односа према фолклорној традицији неопходно је поменути и веома значајну полемику између Станислава Винавера и Божицара Пурића, на страницама *Штампе* 1912. године. Детаљније Матовић 2007: 84–87.

устаљеног виђења односа филологије као науке о језику, нормативне поетике и лирике као поља развоја песничких закона и њиховог сталног превазилажења: „ ... прави песник ће истерати своје, па ма на коју страну, њему не може много нахудити тесногруда критика; али с напредном поетиком иде упоредо напредније и шире схватање песништва и једном делу велике публике“ (СКГ, 65, 1903: 198).

Свест о публици, њеним естетским узусима и чињеници да је та публика малобројна Ћурчин неколико пута веома јасно изражава у свом есеју. Од тезе да његове песме исказују много сложеније осећаје које не може свако да разуме, пошто је за то неопходан истанчан читалачки сензибилитет, Ћурчин се у свом виђењу односа публике и аутора значајно разликује од Милорада М. Петровића за ког су естетска очекивања публике основна детерминанта стваралачког процеса, што је случај и са облицима популарне књижевности, с том разликом што је код Сељанчице замишљена читалачка публика и даље пре народ (као замишљена заједница претежно сеоског становништва) него средња, грађанска класа.

С друге стране, код Милана Ћурчина можемо да уочимо да се на позадини вредносне поетичке и естетске вертикале, која иде од једноставнијег ка оном рафинираном естетском задовољству, појављује и једна социолошка/идеолошка вертикала – код Ћурчина позноромантичарска схватања националног и традиционалног смештена су у најшире и најниже читалачке кругове. Међутим, и поред тога што елитистичко модернистички издваја своје песме, Ћурчин избегава једностраност у оцени Петровићевих песама показујући тиме свест о постојању квалитативних разлика и граница између различитих типова песништва; он не оспорава потребу постојања такве лирике – песме Милорада М. Петровића нису лоше – али наглашава да је она просто намењена, својом једноставношћу, здрављем и једрином, широким круговима читалаца а та публика не занима Ћурчина као песника.

У том домену схватања односа поезије, аутора и публике, разлика између Милана Ћурчина и Милорада Петровића може се упоредити са поделом коју Ренато Пођоли помиње у својој књизи *Теорија авангардне уметности*. За разлику од својих литерарних претходника који су уметничка дела неретко стварали вођени већ

постојећим читалачким навикама (што ће у случају популарне књижевности постати посебно значајно, заједно са принципима тржишног успеха и продаје тиража), авангардни аутори почињу да стварају дела чији литерарни аспекти и уметничка вредност почивају на новом схватању укуса, чиме авангарда заправо ствара нови тип публике. Слично авангардним уметницима, и Ћурчин сматра да је основна дужност песника да, изражавајући рафинирани доживљај света, својим деловањем утиче на „повећање броја право образованих“ (СКГ, 65, 1903: 198). Дакле, чак и Ћурчин, заговорник изразито индивидуалистичког принципа не успева да заобиђе просвећивачки и просветитељски став у српској култури. Међутим, Ћурчин не гаји илузије о дометима оваквих напора пошто је свестан чињенице да ће се већинска публика својом непомичношћу увек противити било каквим променама: „јер онај други, већи део [публике] и онако ће се постарати да дрвеће не порасте у небо, па неће дати да култура коракне сувише великим кораком“ (СКГ, 65, 1903: 199)

Са друге стране, Милорад М. Петровић даје скоро дијаметрално супротно виђење односа аутора и његове публике. Пошто је народна песма једини ауторитативни текст, и у поетичком и у културолошком смислу, онда ни аутор нема право да излази из њених оквира већ треба да ствара у њеном духу; а приликом вредновања неког новог литерарног текста, критичар мора да води рачуна о томе колика су и каква одступања. Док је код Ћурчина индивидуалистичка субјективност основа вредности и иновације, код Милорада М. Петровића маса и њен естетски одговор су једино мерило унутрашње вредности текста, пошто се Петровићеви закључци изводе у обрнутом смеру: то што се народна песма свима свиђа то никако не умањује већ напротив, увећава њену вредност. Ћурчин свој есеј завршава узвиком „Тражите сваки себи песника!“ а Петровић тврдњом да песник мора да „задобија и осваја“ своју публику.

Стога и ствараоци не би требало да беже од таквог модела песничког стварања, пошто бекство и осуђивање народних песама показује „једну срдиту немоћ за стварање песме од срца. А да ли је то права песма где срце није имало удела?“ (Бранково коло, 42, 1903: 1333). Оштрину разлике између Ћурчинових и Петровићевих схватања природе песништва додатно осветљава и Ћурчинова песма



„Пучина је стока једна грдна“, објављена 1905. године у *Српском књижевном гласнику*. Иако временски долази након полемике о којој говоримо, ова песма представља наставак поетичких и естетичких идеја из текста „О мојим песмама“. Инертност и страст масе за униформисањем било каквог уметничког израза, њено одбијање радикалних измена и преображаја, као и жеља публике да се вози браздама које су начинили велики песници (*СКГ*, 65, 1903: 197) кореспондирају са завршним стихом песме којим се Ћурчинов песнички субјекат одлучно одваја од гомиле<sup>117</sup>: „Ја имам снова – а пук мирно спава“. С једне стране, лична заинтересованост и спремност не само да се машта и фантазира, већ и да се упусти у истраживање сфера које су ван домашаја рационалног ума, а са друге, потпуно јасна и недвосмислена инертност пука.

У контексту питања о статусу и судбини традиционалног односно популарног песништва (и књижевности уопште), Ћурчинов став веома је индикативан и репрезентативан за нешто што ће од почетка 20. века па све до данас оставити озбиљне последице у културном и књижевном пољу Србије. Наиме, у тренутку када се грађанска класа није ни формирала у пуној мери, па није ни могла да у књижевном пољу истакне своје захтеве у погледу популарног типа књижевних текстова чији уметничка и естетска парадигма не одговарају елитној модернистичкој књижевности већ параметрима забаве средњих слојева друштва, индивидуалистичке идеје М. Ћурчина и других модерниста још више су помагале учвршћивању става да сваки вид популарне забаве, књижевности и уметности представља не само нижи вид културне продукције већ негацију културе као такве; на сличан начин као што је идеја о акумулацији капитала била дубоко неприхватљива, и на идеју о књижевности која је забавна, и не нужно спознајно вредна, гледало се са озбиљним подозрењем и презиром – и некад и сада.

---

<sup>117</sup> Иако се у Ћурчиновом бунтовничком гесту наслућују елементи песничког и културног елитизма, модернистичког антидемократског расположења, треба нагласити да на једном месту у есеју он помиње пранагон масе за униформисањем; *пранагон* може да сингализира Ћурчиново суптилно разумевање психологије масе, односно разумевање базичних менталних механизма који нису одређени ни историјским ни друштвеним ни културним околностима.

Поред ових полемичких разматрања посвећених, условно говорећи, спољашњим аспектима и околностима генезе и рецепције лирске песме, Милан Ћурчин је на последњим двама страницама свог есеја нагласио колико су важне и промене на унутрашњем плану лирске песме, било да је реч о тематскомотивском репертоару, структури песничке слике, метрици, ритму и мелодији. Након што је сажето скицирао дијахронијске трансформације уметничке лирике, у чијим основама лежи дијалектички однос акције и реакције душевног живота, Милан Ћурчин посебну пажњу скреће на то колико су често песници и читаоци били спутани обликом песме, њеним метричким канонима и својеврсном тиранијом ритма због ког је мелодија била увек запостављана (199). Залажући се за одступања од „тестерашког ритма и слика“, Милан Ћурчин се у основи залаже за природнији ритам стиховне целине, настоји да очува синтаксичку флуидност поетских реченица које песник више неће морати да „поткрађује и унаказује“ не би ли их подредио „тачно прорачуњеним деловима“ (200).

О метрици, односу мелодије и ритма, значају и дистрибуцији риме писаће и Милорад М. Петровић у свом одговору на Ћурчинов текст, али оно што је у овом случају занимљиво јесу полемичко критички коментари транспоновани у поетске текстове, пародијско комичног и озбиљног типа. Наиме, у жељи да покаже слабости слободног стиха, његову скоро онтолошку различитост у односу на језик лирске песме, као и тривијалне, неуметничке аспекте модернистичких иновација у домену тематике и песничке слике, Петровић је у свом тексту из *Бранковог кола* написао три песме: две су написане као пародија Ћурчиновог слободног стиха и опште безидејности његових песама, док је трећа написана као озбиљан „препев“ Ћурчинове песме који треба да покаже како би требало писати, или боље, певати песме.

Уколико пажљивије упоредимо Петровићеве песме са песмама Милана Ћурчина које су могле послужити као њихова основа, указаће нам се парадоксална ограничења и амбивалентност пародијског дискурса који поред критичког и негаторског често, свесно или несвесно, садржи и афирмативан однос према свом предлошку. Песме бисмо могли поделити у три целине, према степену сличности

односно блискости (тематске, језичке, мотивске) са Ћурчиновим текстовима: у првој групи се налази песма „Летње после подне“, у другој песма „Покрај мора“ а у трећој „У бечкој шуми“. Другој целини придружили смо и разматрање песме која је као пародија Ћурчинове песме „На селу“ објављена у 159. броју *Штампе*, 1903. године.

### Поезија као полемика

У овом првом, типу односа, издвојили смо песму „Летње после подне“ као пародијски текст који је највише удаљен од појединачних Ћурчинових песничких прилога с обзиром на то да се пажљивим читањем песама објављених до октобра 1903. уочава да ниједна од њих није појединачно послужила за Петровићеву пародију, ни у равни тематике ни у равни општије или идејне замисли. У овом случају, Петровићев текст се иронично и хуморно односи према целини до тада објављених Ћурчинових песничких текстова, његових поетичких основа и модернистичких иновација.

Песма, наиме, представља баналну али благо комичну сцену из свакодневног живота, у којој муж (главни лирски јунак) покушава да заспи у подне, по изразито тешком и спарном дану, и тек што је задремао, из дремежа га нагло буди жена молећи да јој се да новац за две лепезе и мезе. Петровић је, дакле, изабрао прозаичан мотив, уоквирио га слободним стихом, унео неколико колоквијалних, непоетских израза и речи (*глуп, мезе, ужасно глуп дан*) са намером да укаже на слабе тачке Ћурчиновог певања. Када пред крај песме лирски субјекат изговара „Итд. итд.“ реч је о директној алузији на Ћурчинову песму „На странпутици“, објављену 1902. године у *Гласнику*, где је Ћурчин само једном употребио ову скраћеницу, укључујући у песнички језик разговорни комуникативни тон. Међутим, пошто је реч о пародији, Петровић два пута понавља *итд*, док у једном од претходних стихова користи и скраћеницу *нпр*, како би хиперболизацијом мапирао оно што сматра проблематичним тачкама Ћурчиновог песништва.

Интересантна је и тзв. метапоетска упадица попут другог стиха у следећем цитату „Н. Пр., човек лег'о, и комотно зин'о / Пардон!“.

поигравање разговорним тоном уведени су делимично већ посредством скраћенице *нпр*, што је потврђено и наглим упадом кратког израза извињења чије је страно језичко порекло на трагу иронијског отклона према псеудољубазности високообразованих слојева. Међутим, значајно је и то што оваквом упадицом долази до ауторске интрузије у поетски текст, при чему идентитет ауторског ја које је „упало“ у текст остаје нејасан: да ли је реч само лирском субјекту те песме, или је у питању иронијски скицирана фигура Ћурчиновог песничког Ја, или подсмешљиво Ја Милорада М. Петровића? Оваква амбивалентност, с једне стране, чини Петровићеву пародију недовољно јасно усмереном, али са друге јој увећава текстуалну вредност и хуморни учинак.

Пошто је реч о пародији, чији семантички ефекти увек зависе и од просторно-временског контекста онога који песму чита, могли бисмо рећи да се, из наше садашње позиције, Петровићев покушај пародирања и ироничног первертирања Ћурчинових песама заправо преокреће у текст чији комични ефекат има пре за циљ да деконструише тадашње позноромантичарске дискурсе, и да нагласи вредност језичке лакоће и игре. Премда бисмо се сложили са тврдњом Светислава Стефановића да „наређати неколико бесмислица, неколико фриволних речи, неколико ситних опажања баналног, глупог живота у облику слободног стиха, не значи још показати неоснованост слободног стиха“ (*Пријеглед*, 1903: 323–324), можемо нагласити да, захваљујући нашем акумулираном искуству поетских експеримената у двадесетом веку, Петровићева песма представља бескрајно комичан и забаван ексцес који није довољно добро послужио основној критичаревој намери да покаже непоетску природу слободног стиха.

### Други тип

У другу групу сврстали бисмо неколико Петровићевих песама које су настале на препознатљивом предлошку из Ћурчиновог опуса, такође замишљене као пародије, али у којима је Петровић доста слободно изостављао поједине сцене или убацивао неке слике и мотиве којих нема код Ћурчина.

Песма „Покрај мора“ требало је да у Петровићевом есеју послужи као илустрација песничких, мелодијских и идејних мањкавости слободног стиха за који се Ћурчин толико залагао и који је често користио у својим песмама. У Ћурчиновој песми „На лиду“, која је послужила као подтекст, реч је такође о пародији – о иронично подсмешљивој слици нижеразредног романтичарског песника, загледаног у море, чије се медиокритетске замисли о несрећној љубави оповргавају и детронишују атмосфером и идејом о потпуној незаинтересованости природе за јаде овог малог песника који би да повеже свој бол са бескрајем морских таласа.

Пародија Ћурчинове песме у основи није успела пошто Петровић пропушта да у свом тексту измени тематско тежиште, па тако и сам полази од веома сличне ситуације, описујући песника загледаног у море, уместо да пародира Ћурчинову позицију условно објективног подругљивца у песми „На лиду“. У Петровићевој песми долази до замене лирског гласа: уместо трећег и другог лица којим се служи Ћурчин, чиме појачава критичку позицију ауторског гласа, Петровић се служи првим лицем, те тако, захваљујући баналности реторичког питања које лирски субјекат себи поставља, песма од самог почетка пародира управо фигуру позноромантичарског песника ког је и Ћурчин „ставио“ да гледа у море. Док Ћурчин, захваљујући трећем лицу успева да песничку слику морског крајолика измести из пародијског оквира, и задржи спиритуални доживљај природе, Петровић карикатурално описује и само море. Карикатурално детронишујући ефекат посебно се појачава у завршним стиховима када море добија глас и веома прозаично проговара о ономе шта мисли, подривајући тако идеју базичне незаинтересованости природе за човекове стрепње, питања и надања. А Ћурчинови завршни стихови у којима је човек „мравак“ тамо „где море земљу љуби“ наглашавају митску и анимистичку природу пејзажа у ком се силе природе налазе у сталном додиру и јединству, наспрам трошне и смртне људске природе.

Треба имати у виду да је, према Петровићевом исказу у чланку „О песмама М. Ћурчина“, основна намера била да се покаже да се идејном слоју песме не може дати било какво рухо, односно да је главни предмет Петровићеве критике био слободни стих. Међутим, без обзира на то да ли је то резултат свесних или несвесних процеса у

ауторском субјекту, песма је отишла много даље од критике слободног стиха показујући веома занимљиву дубинску условљеност форме и садржаја. Када се Милорад Петровић Сељанчица, чије је песништво метрички дубоко повезано са фолклорном традицијом и грађанском поезијом, одлучи да употреби слободни стих, тада се у његовом хоризонту<sup>118</sup> скоро неминовно у таквом стиху појављују изразито банални искази, слике и поређења, као што је поређење мора са огледалом ком оквир фали. Тако се добија уметнички неуспела песма, која ипак не показује слабости стиха, већ као што каже Стефановић, слабост ауторске идеје и стваралачке имагинације, а поред тога, вероватно несвесно, долази и до експлицитног первертирања и пародирања традиције којој сам Петровић припада – до пародирања које чак превазилази и значењске учинке Ћурчинове песме „На лиду“.

Требало би споменути и још једну битну промену коју је Петровић извео – реч је о изостављању слике песника који ствара и малог романтичарског наратива о несрећној љубави, који Ћурчин пародијски изврће употребом кратких народних имена, и сажетим, скоро новинским скицирањем основног проблема: „како је Сима волео Јулу / а Јула га није хтела“. Деминутивни *сточић* и *грискати* употребљени у слици на којој песник бди над својим делом треба да наивним и инфантилним призвукотом нагласе недораслу, комичну фигуру песника. Нисмо у могућности да разрешавамо питање зашто је ова песничка слика изостављена, пошто такво питање изискује не само познавање ауторских претходних рукописа, већ и (потпуно неизводљив) приступ ауторској свести у тренутку писања или осмишљавања чланка. Међутим, структура слике, природа њених саставних делова и пародијски импулс Ћурчиновог текста једним делом показују да је тешко замислити да песник, произашао из позноромантичарске и сентименталистичке традиције употреби овакву слику – много је згодније и оправданије изоставити је пошто би у супротном довела у питање пародијски напор.

---

<sup>118</sup> Када кажемо у његовом, не претендујемо на то да смо у могућности да стекнемо увид у менталне и психолошке садржаје самог аутора, већ у равни претпоставке настојимо да скицирамо могући пут којим наиндивидуалне структуре једног језика представа или система мишљења могу утицају на појединачни, сингуларни стваралачки процес.

Када је реч о покушајима пародирања Ћурчинове поезије, посебно интересантан пример представља песма „На селу“ објављена у 159. броју *Штампе*, 1903. године, чије ауторство неки приписују самом Ћурчину, док је неки приписују Драгутину Илићу. На истој страници где је објављена пародија, дат је и оригинални текст Ћурчинове песме, која је и сама писана у пародијском духу, уз благо ироничан и хуморни отклон према рурално идиличним сликама љубави и ноћних љубавних сусрета. Деконструкцију сентименталног модуса певања, Ћурчин спроводи употребом баналних поетских детаља као што су мотиви домаћих животиња које лирски субјекат види кроз прозор док мучен несаницом, чека јутро. Песма је испевана у слободном стиху, уз веома јак прозни ритам реченице чији се синтаксички завршеци углавном не поклапају са завршецима, односно границама стихова. Ћурчин песму завршава еротски сугестивном сликом, чија се ласцивна димензија и (де)стабилизује употребом колоквијалне конструкције *прекратити време*: „И тако ту, Боже мој, / не бирајући теме, / прекратисмо време“

На непотписану пародију Ћурчинове песме „На селу“, указао је и Милан Л. Поповић описујући је као „особито zgodну и духовиту“ (*Дело*, 1904, 31, 2: 180). Поповић, међутим, не даје назнаке ко би могао бити аутор текста већ дословно преноси сам текст објашњења из *Штампе* у ком стоји да је песму написао „један од наших најпознатијих и најзнаменитијих књижевника и песника, ком се не допада, што М. Ћурчин троши свој дар и време на овакву врсту поезије“ (*Штампа*, 1903). Уколико би се ова напомена схватила као озбиљно, непародијско и неиронично обавештење, најпознатији књижевник могао би можда бити и Милорад М. Петровић с обзиром на изразиту популарност коју је тада уживао у ширим читалачким круговима. Међутим, политичко идеолошки профил ових дневних новина, као и далеко сложенија структура пародијског текста, наводе нас да разрешење потражимо у другом смеру. Такође, уколико упоредимо Петровићеву пародију „Летње после подне“ са пародијом „На селу“ уочавамо да је процес пародијског первертирања, поигравања језиком, мотивима, изразимо и сликама знатно сложенији у песми „На селу“ те тако не одговара једноставности Петровићевих пародија.

Пародија почиње директним цитирањем прва три стиха Ћурчинове песме. Цитат је обележен отвореним наводницима<sup>119</sup>, да би се тек са четвртим стихом увела значајнија мотивска али и идејна промена. Уместо мачке из Ћурчинове песме, у слици буцака појављује се песник, што ствара нову посматрачку дистанцу, односно удваја планове перципирања и разумевања текста. Лирски субјекат пародије сада има пред собом садржински и сликовни план оригиналне песме, и метапоетски план на ком се песникова фигура појављује у тренутку стварања, односно иронично осветљеном тренутку буђења инспирације (док се спрема да скочи на буре). Пошто оба плана непрестано залазе један у други, читаочево ишчекивање се из тренутка у тренутак изневерава или изокреће, док песма, захваљујући појачаном импулсу језичке, значењске и звуковне игре, постепено разбија основни дескриптивни и наративни оквир Ћурчиновог текста. Заменивши реч *мачка* речју *песник*, аутор је веома ефектно и недвосмислено детронизовао устаљене представе о непознатљивој и ирационалној природи песничког надахнућа, пошто је песникова фигура спуштена у свет домаћих животиња. С тим у вези је и само стварање представљено као нејасна, ефемерна „работа“ у којој се уместо лика надахнутог аутора појављује „прилика мрка“, а настанак песме је означен као потпуно баналан и случајан чин – „Прилика мрка / Ту исчепрка / стихове своје“.

Поред мачке, песник је стављен у напоредан однос и са сликом петла који се спрема да огласи зору, тако да се кроз паралеле песник/петао, буђење новог дана/настанак новог дела постепено долази до прве кулминационе тачке ироничног поетског говора, која је посебно појачана и звуковним компонентама. Након што је песник „исчепркао“ своју поезију сумњивог и пролазног квалитета (пошто су његови стихови „водено бледе боје“), на бунар, као и у Ћурчиновој песми, долази девојка, и уместо љубавног завршетка, сиже ове песме одлази на потпуно другу страну, скоро у чисти лирски нонсенс.

---

<sup>119</sup> Док затворених на крају нигде нема, што је можда и штампарска грешка.



„А песник шта да ради  
Употреби згоду  
И викну: „их!  
Ја нађох стих!“  
А пето нада дреку:  
„Кукуреку!  
Еуреку!“

Везивање, или уланчавање стихова према принципу римовања и асонанце има за циљ да с једне стране покаже у којој мери нестваралачко и аутоматизовано држање до појединих формалних правила води у поетску бесмислицу, док се са друге стране у оваквом типу пародије наслућују каснији авангардни обрачуни са првом генерацијом песника модерне, у којима ће веома значајну улогу имати Станислава Винавер, односно Трајко Ћирић.

На крају песме, до сусрета девојке и песника не долази јер се и овде сижејна нит неочекивано завршава, помало налик на лирски интониране народне загонетке. Мотив митског коња Пегаза треба да у завршним стиховима додатно нагласи јаз између тривијалног и узвишеног, пошто се асоцијације на Пегаза преплићу са низом асоцијација везаних за нижи свет једног потпуно обичног, свакидашњег домаћинства, као и за комичне ефекте изазване нееластичном омашком тела – падом на теме.

„Скочив кроз прозор  
Да прекрати време  
Паде на теме  
Пегазов син...  
Ћурчин!“

Иако се помиње на крају песме као одгонетка оне мрке прилике, Ћурчин је посредно апострофиран и у првој половини песме, у стиховима датим у загради, који пробијају оквире аутономије поетског текста и представљају директан цитат

тадашње стварности српске књижевне сцене, будући да се конкретно помиње одговарајући број *Бранковог кола* у ком је Ћурчин објавио песму. У метафори *песник лола* садржан је иронично критички осврт на оншалантну природу Ћурчиновог песништва, на ауру неозбиљности, игре и стално подривања постојећих канона које један лола у својој боемској бунтовничкој пози може себи да допусти.

Уколико упоредимо песму „На селу“ са Петровићевом пародијом „Летње после подне“ можемо на први поглед уочити једну значајну разлику: док Петровићев текст настоји да пародира Ћурчина полазећи од принципа пренаглашавања његових поетичких поступака (избор тематике, лексике, стиха, риме) а задржавајући при том основну песничку слику из тривијалне свакодневице, текст из *Штампе* пародијски ефекат реализује преузимајући Ћурчинов модел пародирања и примењујући га на саму Ћурчинову песничку персону. Семантички учинак Петровићевог текста је у најмању руку амбивалентан, јер поред негаторског садржи и низ елемената којима се афирмише Ћурчинов модернистички поступак. Пародија „На селу“ с друге стране афирмише општије начело пародије али га зато веома ефектно спроводи у намери да детронизује Ћурчинову појаву. С обзиром на сложенију природу ове пародије, на њене вантекстовне алузије, на свуковне игре речима, наглашавање идеје нонсенсе као и алузија на грчку митологију, постаје јасније зашто је тешко прихватити претпоставку да је и овај текст дело Милорада М. Петровића.

### Трећи тип

У трећој групи песама налази се Петровићева обрада Ћурчинове песме „У бечкој шуми“ чији циљ није било ни первертирање ни негативно вредновање Ћурчиновог текста, већ је, напротив, путем Петровићевог илустративног примера, требало показати на који начин се прозаична и фактографски скројена песма може унапредити и усавршити, тако што ће се на основну поетску слику, односно ситуацију применити поетички модели Петровићеве поезије. У том смислу, Петровићева обрада, што је истакнута и поднасловом „(Слободно по Ћурчину)“, прати главну лирско наративну нит Ћурчинове песме од почетка до краја, односећи

се према оригиналу као према грубом предлошку, првој варијанти коју треба даље надграђивати, развијати и раслојавати низом детаља, песничких мотива и слика.

Као основну тему Ћурчинове песме могли бисмо одредити тајни љубавни сусрет лирског субјекта (младића) и девојке, који је осуђен на краткотрајне тренутке слободе, пошто њихова љубав не може да се оствари у стварном свету. Основни песнички мотиви и поједине слике артикулисани су по принципима хајнеовске јасноће и романтичарске ироније коју је препознао и Светислав Стефановић у свом полемичком одговору на Петровићев чланак у *Бранковом колу*. На многим местима, пажљивим избором речи, Ћурчин је успео да однос младића и девојке учини тајновитим јер је задржао пун потенцијал семантичке амбивалентности. У формалном погледу, песма се састоји од три катрена, испевана је у лирским осмерцима (4+4), са системом риме *abcb defd ghih*. Међутим, и поред јасних стиховних граница, Ћурчин је успео да на синтаксичком плану сваког стиха поремети традиционални лирско-поетски импулс и уведе прозни ритам у стихове, што заједно са поменутиим моделом римовања суптилно помера поетичко и метричко тежишта са „тестерашког ритма“ на мелодију стиха, односно реченице.

Петровићева верзија, као нека врста веома слабе и на појединим местима комичне и неуспеле „посрбе“, изграђена је на начелу експликације односно дешифровања или алегоријског читања првобитне верзије. Знатно дужа (садржи двадесет седам наспрам дванаест стихова код Ћурчина), подељена у 6 строфа различите дужине, и испевана у наизменичном смењивању осмераца и четвараца, песма, као и случају претходних примера, без икакве првобитне ауторске интенције, гледано из данашње перспективе, представља до крајности доведена позноромантичарску самопародију. С обзиром на то да је овај тип песништва био на измаку, да је исцрпео своје креативне потенцијале, инсистирање на оваквим обрасцима још више је указивало на постојеће пукотине и мањкавости.

Недореченост последњег стиха у првој строфи Ћурчинове песме („Нешто се буди и нешто се миче“) садржи читаву мрежу асоцијација која се простире и ка конкретним физичким кретањима шумског пејзажа, али и ка амбивалентном емотивном и душевном свету лирског субјекта, пошто се захваљујући неодређеној

заменици *нешто* суптилно укида и граница између света и субјекта. Међутим, код Петровића је повишени степен амбивалентности поетског исказа разрешен помоћу два песничка детаља: мотивом ветра и славуја, што је допринело уклањању читавог подручја горе поменутих асоцијација. Уместо вела тајанствености и слике општег, неразрешеног кретања које се свуда простире, Петровић је у својој верзији целокупан миље сместио у руралне оквире који припадају позноромантичарском коду, чиме је повећао степен разумљивости и читљивости песме која је са оваквом првом строфом могла бити пријемчивија већем броју читалаца - што и јесте један од циљева Петровићевог стваралачког подухвата. На сличан начин, као да дешифрира тамна места Ђурчиновог текста, Петровић ће од семантички хетерогених стихова „Ја ћу те дирати много / А неће ти бити криво“, који имплицирају и потенцијално физички, еротски додир али и супериорну вербалну позицију младића, створити стихове у којима се у проширеном лирском каталогу акција (трчање, певање, љубљење и грљење) у основи пацификује субверзивни потенцијал прозаичним глаголом (*дирати*) маскиране еротике.

Петровићеву потребу за објашњавањем на симболичан начин открива и учесталост мотива песме или певања. Насупрот Ђурчиновим лирским јунацима који су представљени у разговору, код Милорада Петровића сви учесници пасторалне сцене певају<sup>120</sup> („Славуј мио упесмио / Успаванку“ „Удесили слатку песму / милованку“ „Певаћемо и теби ће / Песма ова“). Ова опозиција између разговора и певања, између приче и песме може се разумети и као суптилан сигнал једне дубље поетичке разлике – док Милан Ђурчин настоји да уведе прозни ритам, да интензивира значај мелодије у поезији, Милорад М. Петровић се чврсто држи фолклорног лирског наслеђа и корпуса представа о селу и сеоском животу какав је наслеђен из поезије испеване „на народну“. Али поред овог имаголошког и тематскомотивског аспекта, важно је нагласити да се код Петровића и слој звучања организује тако да се све подреди ритму и принципу сличности, односно

---

<sup>120</sup> Што до извесне мере кореспондира са Петровићевом тврдњом да се српски народ рађа, живи и расте са песмом, која се даље развија сликом српске мајке која се на сваком кораку служи песмом, било да успава дете било да иде да ради у пољу.

алитерацијама и асонанцама (мио упесмио успаванку или Па ти тако, љупко, ведро, / шири недро) које у песми појачавају звуковну једнообразност и једноставност.

На крају, променом поетског простора, прецртавши и избрисавши слику бечке шуме, Милорад Петровић није само „адаптирао“ Ћурчинов текст већ је из њега и потиснуо благо иронично ауторско поигравање са представама о западном културном простору, о Бечу, односно са подтекстом ласцивне европске декаденције и благе раскалашности која је све време пажљиво потискивана и контролисана брижљивим избором лексике.

Посебну пажњу овој Петровићевој обради посветио је и Светислав Стефановић у *Пријегледу*, где је такође, помним читањем и поређењем двају верзија дошао до закључка да је Петровићев текст разорио примарну хајнеовску сажетост и романтичарску аутоиронију Ћурчинове песме, понекад уносећи и не баш логички оправдане и смислене слике као што је мотив славуја који у рано јутро пева успаванку. Да ли је реч о логичкој омашци или ауторском избору који даље може да имплицира интензитет љубавног доживљаја због ког долази до поремећаја временских планова, могли бисмо утврдити када бисмо располагали ранијим верзијама текста песме. Међутим, пошто таквих текстова нема, склони смо веровању да је посредни омашка текста до које је дошло услед снажног деловања механизма устаљених склопова песничких слика, сталних епитета и потребе за постизањем одређеног звуковоног ефекта (неприкосновени захтев риме могао би бити један од елемената због ког је употребљена успаванка). За Стефановића, не само ова потенцијална бесмислица, већ и читав низ других измена представља потпуно супротан пример од онога што је Петровић првобитно намеравао да покаже – уместо да препевавањем „профини“ Ћурчинову песму, Милорад М. Петровић успео је да начини текст који Стефановић иронично насловљава „У дивној шуми убогог Стојника“.

Светислав Стефановић посебно апострофира родно место Милорада Петровића Сељанчице, мало шумадијско село Стојник, пошто је и сам Петровић у свом одговору на Ћурчинов текст сликовито транспоновео поетичке разлике посредством развијене метафоре јуначког мегдана двају јунака: један је из ћесаревог

Беча а други је из убогог Стојника. Иако Милан Ђурчин није пореклом из Беча већ из Панчева, синтагма *ћесарев Беч* треба да посебно заштри културолошку опозицију између страног и домаћег, књишки извештаченог и национално аутентичног. А пошто је Ђурчин први позвао на *кавгу*, Петровићев одговор садржи у себи и наговештај будућег разрешења полемике с обзиром на то да по правилима епског двобоја најчешће страда онај јунак који се први обрати противнику.

Да је кавга остала неразрешена, односно мегдан без дефинисаних победника и побеђених показују и каснији текстови у српској периодици, који се јављају као својеврсни одједи кратке полемике из 1903. године. Поред на почетку поменутог текста Милана Л. Поповића, неколико месеци касније у часопису *Дело* излазе два краћа критичка приказа Павла Лагарића, тада студента архитектуре у Бечу, о поезији Милорада М. Петровића и Светислава Стефановића. Пошто до тренутка писања рада нисмо пронашли архивске податке о начину на који су оба текста доспела у *Дело*, и одлуци да се штампају један за другим, можемо се задржати на тврдњи да у таквом напоредном поретку, ови текстови условно представљају одјеке ранијих полемика и критичких размирица.

Павле Лагарић је, слично Милану Л. Поповићу, у духу импресионистичке и субјективне критике, враћајући се непрестано на метафору песниковог срца и душевности, оценио поезију Милорада М. Петровића као оригинално стваралаштво, без икаквих страних утицаја - „она је само своја, чист индивидуалитет“ (*Дело*, 32, 1904: 135). Издвојивши значај мотива села, љубави, сељака и идиличних пејзажа (ливада, потока...), Павле Лагарић је такође неколико пута истакао емоционалност, интуитивност и звучање као примарне квалитете Петровићеве поезије, да би у чисто народњачком, колективистичком духу закључио да је Петровић, иако индивидуални песник, заправо „прави народни песник (138)“. С друге стране, одмах после приказа Петровићевих песама, Павле Лагарић у прилогу о Светиславу Стефановићу наглашава небројене мане Стефановићеве поезије – у њој нема срчаности, нема националне ноте нити топлоте или индивидуалности. Поредџи Стефановића са врапцем од ког је погрешно тражити да пева као славуј, Павле Лагарић се потврђује као критичар који поезију још увек чита према позноромантичарским мерилима, која

су у то време онемогућавала критичара попут њега да препознају модернистички потенцијал и поезије Светислава Стефановића и Милана Ћурчина; и тек ће се са другом генерацијом модерниста, односно послератних стваралаца, Ћурчинов значај сагледавати из једног другог угла. Да је Милан Ћурчин почетком двадесетог века често излазио из предвиђених и пожељних поетичких оквира потврђује и кратка белешка коју је уредништво *Гласника* објавило иза Ћурчиновог есеја „О мојим песмама“.

Полемика коју је покренуо Ћурчинов есеј изазвала је, дакле, у кратком временском року веома различите и дијаметрално супротне реакције, које су показале да су у том тренутку, поред водећих песника *Српског књижевног гласника* у српском књижевном пољу постојале и друге струје певања које су биле изузетно значајне. Иако у великој мери клишетизирана, заснована на епигонском подражавању старијих песничких узора и народне лирике и лирике на народну, поезија Милорада М. Петровића имала је веома добру рецепцију и широк круг читалаца, али због инсистирања на моделима традиционалне културе и имагинарним пројекцијама једног аграрно патријархалног друштва, она није имала потенцијал да се развије у вид популарне поезије каква би задовољила укус грађанске класе која је у Србији тек настајала. С друге пак стране, песме Милана Ћурчина значајне су због трага који ће оставити на каснијим генерацијама стваралаца, а његови изразито индивидуалистички погледи на песништву били су истовремено и знак искључивости високе културе и прихватања идеје да поље културе може бити веома јасно изнутра разграничено и подељено, тако да сваки књижевни израз нађе своје место и своју публику.

## ЗАКЉУЧАК

Имајући у виду да је рад био посвећен анализи књижевних и културних чинилаца на почетку 20. века у Србији, али са јасним, широко схваћеним контекстом који је обухватао и привредни и политички живот, закључак бисмо почели резимирањем стања у привреди и економији, двама пољима која нису директно била везана за културу и књижевност, али су у њима рефлектовани или из њих ка другим пољима долазили важни импулси који су се тицали успоравања/убрзавања модернизацијских промена. Дакле, у подручју привредно-економских кретања стање је било вишеструко амбивалентно и често неповољно у погледу давања подстицаја индивидуалним иницијативама и предузетничким замислима домаћег становништва, док су се стране компаније и банке често суочавале са бројним препрекама у виду компликованих административних прописа и процедура, мита и корупције државних службеника или изразито ксенофобичног става према не само власницима страног капитала већ и према капиталу као таквом, односно власничким односима ћије је трансформације доносио почетак 20. века у Србији.

Тако неповољном односу према идеји акумулације богатства и класне диференцијације доприносиле су различите друштвенополитичке опције: и оне на власти и оне у делу опозиције који је заговарао радничка права и једнакост упозоравајући на деструктивне ефекте капиталистичких односа. Представници власти (и самосталци и старорадикали) неговали су и даље (посебно старорадикали) идеје патријархалног егалитаризма који је подразумевао афирмацију једнакости као истоветности а не једнакости као равноправности пред законом, уз гарантовање личне слободе појединаца и сигурности њихове имовине. Уз дух егалитаризма често је ишао и дискурс очувања аутентичних облика друштвеног и културног живота што је неретко значило заговарање антимодернизацијских потеза попут противљења ширењу железничке инфраструктуре. У сличном духу, бројним законима и уредбама српске политичке елите осујећивале су могућност прерасподеле и акумулације



капитала задржавајући тако велики број становништва на ступњу робне размене у привреди. Овим и многим другим поступцима, индустријски развој (иако га јесте било у извесној мери) био је углавном успораван и оспораван, чиме је, у поређењу са западноевропским друштвима српско друштво остајало без важне развојне компоненте: није било одговарајуће критичне масе слоја индустријалаца, који су у процесу модернизације европских друштава у 19. и 20. веку представљали нужни политички коректив јер су заступањем својих интереса ограничавали свемоћ државног апарата .

С друге стране, и сама политичкопартијска сцена пролазила је кроз сличне проблеме и турбуленције. Након Мајског атентата 1903. године и раскида са континуитетом једине тада легитимно краљевске династије (Обреновића), Радикална странка Николе Пашића имала је (упркос каснијем расцепу на самосталце и старорадикале) и даље већинску власт у парламенту што јој је давало велики простор и овлашћења. У таквој клими нова власт је с једне стране одбијала да се суочи са ванинституционалним центрима моћи (завереници из атентата) који су успевали не само да избегну захтеве опозиције у скупштини за спровођењем истраге већ и да у појединим случајевима некажњено прете смрћу појединим политичким представницима. Оваквом стању у политичкој сфери није много могла да помогне ни чињеница да је Србија већ у 19. веку имала напредан закон о слободи штампе и закон о политичким партијама а да је увела начело општег права гласа након 1912. Штавише, због неразвијене политичке културе модерног грађанског типа, неретко се дешавало да се изворне идеје и европске вредности у политици деформишу тако да се на првом месту прилагоде дневнополитичким и партијским интересима.

Уз ове унутрашње чиниоце, који су отежавали стварање и јасно разграничавање институција модерне државе, треба додати и широко распрострањен, фреквентно активиран спољнополитички дискурс ослобођења и уједињења свег српства на Балкану, разједињеног и подељеног између различитих државних творевина – у питању је дискурс који не треба схватити само као реакцију на политику великих сила већ и као део трајнијих политичких идеја из 19. века које су у Србији на почетку 20. века често служиле као изговор за одлагање модернизацијских

процеса на унутрашњем политичком плану. Политичке елите је, да цитирамо наслов књиге Олге Поповић-Обрадовић, више занимало *колика* а не *каква* држава па су зато у први план стављале територијалну експанзију а не унутрашње сређивање политичког система.

И мада би се могло учинити да је упркос политичким и привредним парадоксима модернизације, поље културе могло да се самостално развија, можда и бржим темпом, у складу са теоријским погледима Јурија Лотмана о еволутивним процесима, динамичким и статичким тенденцијама, и оно је ипак било дубоко маркирано сличним проблемима, дилемама, препрекама и дубинским отпорима у погледу модернизације. На ту сложеност утицала је и чињеница да су се елите у Србији често преклапале те је понекад тешко повући границе између њих: велики број интелектуалаца оног времена заузимао је често неколико кључних и веома утицајних позиција, од политике и образовања до културе, издаваштва и уметности.

Као и код привредно-економског и политичког живота, и пољу уметности, у сликарству на пример, налазимо сличан принцип формалног и често површинског преузимања модерних поступака уз задржавање неких фундаменталних садржаја, идеја и тема које су се и даље везивале за представу традиционалног, патријархалног српског друштва. У сликарству првих модерних сликара у Србији тематскомотивски репертоар открива ретроспективно носталгичне поступке: нпр. Надежда Петровић се у равни ликовне технике служи иновативним и необичним средствима (бојама, облицима, итд) али се тематски, у првим делима и даље „враћа“ имагинарној заједници феудалне или рурално-аграрне прошлости српске државе и њеног народа, о чему сведоче и радови других аутора изложени на Првој југословенској изложби у Београду, где се још увек јасно препознаје чврста веза са оријенталним и локално традиционалним, етничко фолклорним наслеђем.

С друге стране, за разлику од сликарства (које подразумева мању публику другачијег образовног профила) позориште, као једна од демократскијих уметности показује другачије знаке виталности и модернизацијског импулса. Постојали су и ту покушаји оживљавања националног историјског репертоара али на њега публика није реаговала онако како су се власти и управе надале. За разлику од књижевности или

културе књиге, часописа и читања (који су се неговали кроз образовање а посебно пропагирани и форсирани захваљујући просветитељској мисији српске периодике), позориште је медиј који директно зависи од публике, њеног тренутно преовлађујућег укуса који утиче на посећеност па самим тим и успех представе. И мада је домаћа публика, начелно заинтересована за нове форме музичког и популарног театра, у великом броју ишла да гледа и историјске комаде са певањем или тзв. игре са певањем (*Бидо*, *Хајдук Станко*), њен хоризонт очекивања примарно се везивао за стране комаде „лаке тематике“. Та врста избора указивала је на постојање јавног простора у ком су се могле формирати и развијати форме забавне, популарне културе а њеним посредством обликовала би се даље грађанска класа која је и поред издвојених друштвених слојева који више нису припадали сеоском становништву и даље била на својим почецима уколико је упоредимо са стањем у западноевропским друштвима.

Међутим, када говоримо о књижевном пољу, простор за развијање популарне књижевности био је делимично ограничен, нарочито у корпусу књижевну и књижевно-научне периодике, али и у другим издавачким жанровима као што је књига за народ, где је и поред принципа забаве и даље преовлађавала потреба за просвећивањем публике. Ретки и драгоцени примери као што су *Мале новине* Пере Тодоровића и *Полицијски гласник* представљали су ту могућност настајања књижевне продукције која би потенцијално, да су услови тржишта били другачији а ставови елита у стожерним часописима мање утицајни, наставила да се развија, самостално и паралелно са „високом“ књижевношћу.

Ипак, у пољу периодике, без обзира на међусобне разлике, виши или нижи степен хомогености и строгости у погледу уређивачке политике, највећи број часописа (*Српски књижевних гласник*, *Дело*, *Босанска вила*, *Бранково коло*, *Летопис Матице српске*, *Нушићева Звезда*, *Веселиновићева Звезда* и др) био је у својим различитим фазама трајања експлицитно посвећен једном од основних циљева културне и друштвене мисије: просвећивању јавности, односно часописне публике (и оне која је знала да чита и оне која је часописне прилоге примала на усмени начин, на јавним читањима), и неговању националне самосвести. Карактер тог просвећивања

разликовао се од часописа до часописа: негде је оно текло у правцу формирања грађанске, европски оријентисане публике (*СКГ*) негде је имало јасан предзнак националне борбе и конституисања националног идентитета на територијама других држава (*Босанска вила* до 1910. године) а негде се идеја просвећивања артикулисала за ужи круг читалаца, склоних и отворених за модернистичке промене у поезици и дискурсу српске културе (*Књижевна недеља*). На крају, треба поменути и часописе, политички и идејно хетерогене, у којима се принцип просвећивања одвијао на више нивоа и за више типова читалаца с обзиром на то да су у таквим часописима прилози покривали читав спектар изнутра сложеног и противуречног књижевног и књижевнокритичког поља. У те часописе спада и друга серија *Дела*, чини се, мало више него *Српски књижевни гласник* управо због тога што је на плану књижевних прилога и прилога о књижевности, оно било изразито хетерогено, односно отворено за различите поетичке правце и тенденције. Ово свакако не значи да је *Дело* тим прилозима било генератор српске модерне у поезији или књижевности (мада не треба заборавити да је *Нечиста крв* излазила у наставцима у *Делу*, након што је престала да излази у нишкој *Градини*), али јесте било слика српске поезије у малом, с почетка 20. века, где су место нашли и поетички анахрони песници, и модернисти и будући носиоци авангардних покрета након Првог светског рата.

Када на крају говоримо о тријади **традиционално–популарно–модерно**, у контексту три издвојене групе аутора и ауторки (традиционалисти, модернисти и песникиње), **појам традиционалног** обухвата много више од корпуса песама које су писали песници чији су поетички модели били утемељени на романтичарској, позноромантичарској или сентименталистичкој парадигми. Наиме, ако о традиционалном говоримо као о широко схваћеној мрежи дискурса (књижевних, уметничких и културних) који су се везивали за идеју афирмације и очувања образаца наслеђених из фолклорног стваралаштва али и из актуелних друштвених односа, тада можемо с једне стране говорити о поетички традиционалном и идејно-идеолошком или тематски традиционалном песништву.

У поетички традиционално уврстили бисмо песнике из шестог поглавља, односно поезију која је обухватала тематскомотивски репертоар везан за љубавне

односе, однос између вољеног драгог или вољене драге, за представе о животу на селу и слику сељака не као индивидуализованог већ увек колективног лика народа, аисторизоване песничке слике града (понајвише Дубровника), као и за концепте колективног витализма и народног оптимизма којима су се славили облици традиционалног, патријархалног, породично-задружног и сеоског живота. На крају, можда и најважнији (како је грађа и висок степен идејне и тематске кохерентности показао) сегмент тог песништва јесте родољубива поезија.

Дакле, када је реч о љубавној поезији песника попут Милорада Петровића Сељанчице, Димитрија Глигорића Сокољанина, Владимира Ћоровића, Милутина Јовановића и Саве Д. Петровића, у првом плану скоро увек је лик вољене жене, смештен најчешће у одговарајући миље (ноћ, сутон, и углавном пејзаж у природи), а мотив љубави развија се као мотив неостварене или љубави која се завршила у прошлости а које се лирски субјекти са тугом, носталгијом и понекад очајањем сећају. Елементи пејзажа или хронотоп ноћи и сутона служе да у кључу паралелизма опишу унутрашња стања лирских субјеката која се, дакле, пројектују у спољашњи свет или спољашњи свет својим драматичним збивањима покреће унутрашњи процес преиспитивања и сећања у лирском субјекту. За ове песнике карактеристично је и то да су и ликови вољене драге и пејзажи увек довољно уопштени, односно ретко када се појављују директнији биографски или емпиријски детаљи који би песнички простор могли да повежу са стварношћу живота самог аутора. Када је реч о репрезентацији мотива вољене драге, код песника традиционалне оријентације драга је, и поред коришћења елемената мистичног и етеричног, још увек јасно артикулисана као ентитет који постоји одвојено од свести лирског субјекта, без обзира на то што у неким песмама њен физички изглед остаје на нивоу само наговештене силуете: она није као код Дучића конституисана као интегрални али објективизовани део психичких процеса лирског субјекта, као својеврсни женски двојник. Поред ликова етеричних жена, треба поменути у овој групи и песнике који своју инспирацију везују за оријенталну традицију, креирајући песничке слике жена, налик Шантићевој Емини, у којима се јасније оцртавају наговештаји еротског, али у кључу оријентализма.

На парадигме традиционалног ослањају се и љубавне песме ауторки које су објављивале у *Делу* а које смо објединили појмом генолошког пакта будући да су њихови песнички текстови писани у складу са одређеним друштвеним, културним и књижевним очекивањима по којима стваралаштво жена „природно“ одликују интимно-исповедни тон певања, усмереност на лично и (ауто)биографско. Стога и код песникиња као што је Јела Спасић налазимо паралелизам између процеса у природи и унутрашњих психолошких потреса које лирски субјекат доживљава у поновном сусрету са драгим, са којим је некада била срећна. С друге стране, песникиње као што су Јелена Димитријевић, а посебно Даница Марковић показују у својим љубавним песмама процес напуштања парадигми традиционалног певања.

Када је реч о мотивима обухваћеним за модерну карактеристичном опозицијом село–град, нису само песници из групе традиционалиста показивали (ин)директну склоност ка давању предности и афирмацији призора руралног, сеоског живота као знака аутентичне националне културе која се налази под великим притиском модернизације, а нарочито урбанизације у српским градовима, као и под притиском промене друштвених и економских односа. У том смислу, и код традиционалиста и код модерниста налазимо сличан однос према граду као према месту извесне претње и неизвесности; уколико постоје веома сведене назнаке технолошких промена у урбаном пејзажу (као у песми „Шине“ Вељка Петровића) оне су сродније једној митологизованој представи будућности у коју се „хрли“ а од које се с правом „стрепи“ него емпиријској слици техничких иновација и промена које су, нпр. у европским књижевностима често биле позитивно вредноване, у духу новог времена, промена и брзине (нарочито касније у авангардним покретима). С друге пак стране, код модерниста у *Делу* не налазимо фасцинацију Дубровником какву испољавају традиционални песници у својим прилозима: Дубровник је код њих, на сличан начин као европски градови на првим платнима наших сликара (нпр. Наталије Цветковић), простор измештен из материјалног, линеарног тока историје и артикулисан као место носталгије, чежње за „госпарском“ прошлошћу и идентификације са идејом о некадашњој аристократији средњег века и ренесансе.

Када је пак реч о селу, оно је у највећој мери присутно у песништву традиционалиста, и ретко се када појављује у модернистичким песмама у *Делу*. Као залог традиције, о селу се пева на доминантно позитиван начин, а песничке слике се с једне стране ослањају на корпус мотива народне лирске поезије и на идилизоване слике задружног живота који подразумева бројне заједничке активности око којих се окупља заједница: мобе, печење ракије, жетва и сл. Ипак, а то треба напоменути, ако село и јесте један од важних мотива у традиционалном песништву, сама фигура сељака није индивидуализована на начин на који је то чињено у другим, често некњижевним текстовима, где је сељак конституисан као отелотворење народног здравља и колективне снаге. У песмама је акценат заправо на слици сеоског живота као таквог у ком се ретко када сељак издваја у први план, као појединац.

Слављење живота, идеје витализма, здравља и снаге, мотиви су које налазимо и код традиционалних и модерних песника и песникиња, али са једном важном разликом. У оквирима традиционалног, идеје витализма и здравља артикулишу се кроз песничке слике снаге и отпорности људског живота, изразитог оптимизма и непоколебљивог уверења да су све тегобе пролазног карактера те да им се човек може и мора супротставити. И у том супротстављању традиционални песници не издвајају појединца као фигуру која ће се својих хипертрофираним егом или изразитом индивидуалношћу издвојити из општије атмосфере клонулости и резигнације; не, у питању су често лирски субјекти који на ту врсту оптимизма позивају користећи се директно и јасно облицима множине личних заменица: *ми, ви*. Ти колективистички позиви били су посебно карактеристични за лирику Проке Јовкића, без обзира да ли су у питању песме са социјално-пролетерском конотацијом или песме које певају о човечанству уопште.

Насупрот горепоменутиим сликама, за песнике традиционалисте карактеристична је и фреквентна употреба мотива резигнације, животног умора и клонулости која се често, у формалном погледу, највише ослањала на позноромантичарску традицију па су тако њихове песме углавном, иако на површини тематски сличне модернистичким текстовима, изражавале сентимент другачијег квалитета: слика умора и животне резигнације више се везивала за идеју о

изражавању изразито личних искустава и доживљаја а не за идеју резигнације као последице нових, неочекиваних друштвених и културних промена, односно духа новог времена.

На крају, када је реч о текстовима и тематско-мотивским репертоарима које бисмо сврстали у оквире појма традиционалног, највиши степен сличности дуж најразличитијих поетичких праваца представља у основи родољубива поезија. Без обзира на то којим су се поетичким обрасцима служили аутори и ауторке, и на који начин су своје текстове метрички, версификацијски решавали, родољубиве песме су код свих аутора у другој серији *Дела* имале веома јак кохезивни елемент: у већој или мањој мери, све песме су биле у складу са доминантним дискурсима српске политике на почетку 20. века: и у погледу односа према српском питању у Босни и Херцеговини, и питању ослобођења/проширења на југ, ка територијама које су још увек биле под турском управом (а које данас припадају територијама јужне Србије, Косова и Метохије, Македоније и делова Албаније). Такође, на примеру родољубивих песама можда се најбоље могло видети на који начин њихова значења реферишу на прошле или антиципирају будуће сукобе на Балкану, и на који начин периодички контекст *Дела* као часописа политички блиског старорадикалима појачава актуелну и непосредну идеолошку ангажованост песничког текста: он више није комеморативни облик исказивања родољубља већ постаје политички делотворан текст, део ширег медијског простора у ком су се током различитих периода (1908–1909, 1912–1913) интензивирале идеје о нужности уједињења свих територија на којима је већински живело српско становништво. У том смислу, у оквиру корпуса родољубиве поезије, сви су песници из *Дела* друштвено и уметнички одговорили на идеје традиције, колективистичког схватања народних потреба и нужности уједињења; штавише, и сами модернисти су се током балканских ратова, било у књижевним или ванкњижевним прилозима непосредно ангажовали и објављивали текстове који су тематизовали елементе косовске митологије, мит о златном добу немањихке државе а неки од њих су настојали да се у певању врате обрасцима епског народног десетерца.



Оно што би у овом контексту ипак требало издвојити јесте чињеница да је код модерниста (Владислава Петковића Диса, Симе Пандуровића, Вељка Петровића, Милутина Бојића) и код песникања (Јелене Димитријевић) било нешто више текстова у којима се тематизовао сам чин жаљења над мртвима, односно над жртвама. Посебно 1913. године, у неколико песмама препознајемо осећање упитаности над смислом рата, али оно најчешће сеже само да тачке у којој се жали за „својим“ мртвима, те се и у тим текстовима ипак остаје у кругу националног идентитета, односно још увек се не досеже до модернистички космополитског, универзалног доживљаја људског страдања током балканских ратова.

Када с друге стране, насупротив или паралелно са оним што смо сврстали под оквира појма традиционалног, одвојимо и размотримо лирске песме које би могле припадати појму **популарног**, потребно је направити једну важну дистинкцију.

Имајући у виду да је грађански слој у Србији с једне стране настајао и долазио из редова сеоског или варошког становништва (па је у идентитетском смислу и сам осећао одређену модернистичку кризу идентитета), те да је стога осећао извесну блискост традиционалним облицима културе, можемо рећи да је један део популарног песништва и даље заправо свој статус популарног црпео не на основама нових читалачких и културних хоризоната младе грађанске класе, већ на основама фолклорне културе која је још увек била жива и присутна у јавности (мада су многи часописи у том периоду престали да објављују изворне облике народне књижевности). У том контексту онда можемо говорити о песништву Милорада Петровића Сељанчице као парадигми оног што је популарно али на један још увек традиционалан начин, будући да је тематски и идеолошки чврсто везано за облике културе 19. века. Јер, заиста је реч о аутору чији су текстови били објављивани у великом броју часописа, а који су такође добијали и различите музичке обраде, од којих нам је данас можда најпознатија песма „Играле се делије“, у којој се јасно препознаје матрица слављења епског колектива који је увек спреман на пружање отпора туђину, односно непријатељу. А када се поред тога подсетимо и популарности Веселиновићевог *Бида* у сценском животу Београда и Србије, можемо рећи да је овај сегмент књижевности и културе, остајући и даље унутар оквира

фолклорне традиције или традиције „на народну“, својом популарношћу с једне стране представљао противтежу модерни и њеним ауторима (који квантитативно нису представљали доминантан облик књижевног стварања) а са друге „заузимао“ простор популарне културе који је носио у себи много мање модернизацијског импулса какав је имала популарна култура намењена грађанској класи у Западној Европи, а која је инкорпорирала елементе савремености и рефлектовала нови дух грађанског индивидуализма али и малограђанског менталитета.

Ипак, са друге стране, погледамо ли поезију Саве Д. Петровића и његову чувену песму „Адио, Маре“, можемо рећи да је овакво лирско песништво, настављајући традицију грађанске лирике 19. века, посебно са територија изван Србије, представљало модел лирике која ће се, захваљујући музичким обрадама, развијати више у правцу шлагера, шансона и других музичких облика који су били карактеристични и за немачку, односно француску културу.

У целини, када погледамо поезију друге серије *Дела*, простор **популарног** песништва није био тако сужен и без значаја (можда управо зато што се у *Делу* није инсистирало на параметрима и естетским критеријумима за које су се залагали пре свега Богдан Поповић и Јован Скерлић) али јесте превасходно био дефинисан као традиционално (ослоњено на песничке моделе 19. века). Превласт традиционалног елемента у популарном била је истовремено и одраз и генератор споријег друштвеног и економског развоја Србије до Првог светског рата; стога се популарна књижевност, макар у поезији, слабије развијала (за разлику од прозе) и много дуже остајала на трагу фолклорних, историјских и митских матрица српске културе.

А што се тиче корпуса лирске поезије обухваћене појмом **модерног**, треба истаћи да он, у поређењу са часописима какав је био *СКГ*, и није био занемарљив иако је *Дело* у начелу заостајало квалитетом песничких прилога. Од аутора модерне свакако се на првом месту издвајају Сима Пандуровић, Владислав Петковић Дис и Милутин Бојић, као и Даница Марковић. Поред њих треба издвојити и Светислава Стефановића, односно ауторе који ће касније одиграти значајну улогу у оквиру авангарде: Ранко Младеновић, Станислав Винавер и Јосип Сибе Миличић.

Када је реч о љубавној поезији модерниста, она представља озбиљан помак, не само у формалном смислу (о чему у овом раду и није било много речи) већ и у начину на који су концептуализоване одређене песничке теме и идеје. За разлику од традиционалиста, код модерниста мотив драге све се више везује за психичку реалност лирског субјекта те она (слично као код Дучића) постаје резултат сопствених психичких механизма и хтења а не реално постојећа или фантастички замишљена, митска фигура. Тај нагласак на унутрашњој драми лирског субјекта посебно је видљив код Данице Марковић, у њеним песмама и скоро сновидним песничким сликама чија хаотичност подсећа на замршене медитативне исказе приповедача у *Сапутницима* Исидоре Секулић, који су често на ивици нервног растројства. Поред тога, у песмама са мотивима смрти, уништења, животног замора и клонулости издваја се свакако Дисова „Нирвана“ која је, дакле, као један пар екселанс модернистички текст изашла управо у гласилу које није, макар не експлицитно, водило уређивачку политику којом је желело да чвршће регулише књижевно поље. И за разлику од традиционалиста, песме модерниста су јасно обележене индивидуалистичким схватањем и скоро егзистенцијалистичком стрепњом пред модерним животом и анксиозностима које он носи, а да при том није реч о појединцу који се на романтичарски начин осећа одвојеним од остатка света. За модернисте, осећање индивидуализма и усамљености постаје дистинктивно обележје људскости као такве.

Ипак, као и у другим примерима, насупротив песама песимистичког тона и тематике, код модерниста (а понајвише Милутина Бојића и Светислава Стефановића) налазимо песме изразитог витализма, у којима се лирски субјекти, као појединци, на песнички ефектан начин уздижу до нивоа нових божанстава 20. века. Артикулишући необичне, драматичне песничке слике, испуњене бројним фантастичким елементима, Милутин Бојић изражава нови дух модернистичке побуне која често има предзнак потпуне деструкције свих наслеђених вредности, идеја и образаца. Монументализам његових лирских субјеката подсећа на монументализам Ивана Мештровића, у ком се заправо епско-декламаторни дискурс (који има призивуку побуна романтичарских субјеката) трансформише у лични, индивидуализовани говор. На тај начин, као и у

песмама љубавне тематике и песмама са мотивима смрти и пролазности, лирско песништво српске модерне у другој серији *Дела*, иако непотпуно (у погледу аутора који су објављивани), представља драгоцен корпус на ком се с једне стране види хетерогеност *Дела* као часописа а са друге везе које је ово песништво, у тематској равни, имало и са песницима традиционалне оријентације.

На крају, када погледамо на који се начин песници у *Делу* (односно они које смо одабрали у овом раду као најбоље представнике) и њихове песме могу делити према категоријама **традиционалног, популарног и модерног**, долазимо до закључка да је у другој серији највише преовладавало песништво традиционалног усмерења (али не само поетички традиционалног већ и идејно-идеолошки као што смо видели код родољубиве поезије). Популарно песништво такође је заузимало значајан простор како у *Делу* тако и у другим периодицима тог времена, али се оно мора поделити на популарно традиционално и популарно грађанско, где је ово традиционално опет однело превагу док најмањи број песама (што је размера каква важи за целокупно песништво 1900–1914) припада корпусу поезије модерне. У таквој констелацији традиционалног, популарног и модерног, на примеру лирске поезије друге серије *Дела*, можемо закључити да су прве две деценије 20. века још увек биле у знаку традиционалистичке парадигме културе и да је простор за развијање и јачање облика популарне поезије и књижевности био ограничен. То ограничење није било само последица још увек снажних традиционалистичких тема и мотива у поезији већ и чињенице да је, као што смо видели у првим поглављима, културни и књижевни простор Србије био под великим притиском идеје о нужности просвећивања, те је тако идеја о књижевности као примарном забавном, сензационалистичком и масовном облику културне продукције била још увек недовољно развијена и прихваћена. Стога верујем да би будућа, шире заснована истраживања односа традиционалног, популарног и модерног на почетку 20. века (у поезији, прози и драмском стваралаштву) могла да дају одговоре и на нека од питања која су и данас актуелна, а тичу се и даље снажног анимозитета културних елита према облицима популарне књижевности.

## ПРИЛОГ А

### БИБЛИОГРАФИЈА ЛИРСКЕ ПОЕЗИЈЕ У ДЕЛУ

1. Тајна / Јелена // год. 7, књ. 23, свеска 1 (март 1902), стр. 3.
2. Ој животе!... / Ив. М. Милићевић // год. 7, књ. 23, свеска 1 (март 1902), стр. 37–38.
3. Из збирке „Гробови / Коста Абрашевић // год. 7, књ. 23, свеска 2 (април 1902), стр. 163.
4. Два гроба / Јелена // год. 7, књ. 23, свеска 3 (мај 1902), стр. 346.
5. Д..... / Јела // год. 7, књ. 24, свеска 1 (јуни 1902), стр. 3.
6. У књигу сећања – Ивану Милићевићу / Вл. Станимировић // год. 7, књ. 24, свеска 1 (јуни 1902), стр. 82.
7. Ноћ / Љуб. Н. Симић // год. 7, књ. 24, свеска 2 (јули 1902), стр. 155–156.
8. У априлу (ЕМ. ГАЈБЛ) / С. Д. Мијалковић // год. 7, књ. 24, свеска 2 (јули 1902), стр. 334.
9. Песма младости / Мања Давидовна Штајнберг; превела Ј. Д. // год. 7, књ. 24, свеска 3 (јули 1902), стр. 315–316.
10. Ништа вам не иштем / Ив. М. Милићевић // год. 7, књига 25, свеска 1 (септембар 1902), стр. 58.
11. У сватовима [песма у прози] / Јован Јовановић Змај // год. 7, књига 25, свеска 2 (октобар 1902), стр. 161.
12. Сељанчице – Благих дани / Милорад М. Петровић // од. 7, књига 25, свеска 2 (октобар 1902), стр. 178.
13. Крокодилске сузе [песма у прози] / Јован Јовановић Змај // год. 7, књига 25, свеска 3 (новембар 1902), стр. 366.

14. Јесењи дан / Јелена Димитријевић // год. 7, књига 25, свеска 4 (децембар 1902), стр. 622.
15. Сељанчице – Пркос, Хеј што нисам, Гором / Милорад М. Петровић // год. 7, књига 25, свеска 4 (децембар 1902), стр. 623–624.
16. Опали дом / [Димитрије] Сокољанин // год. 8, књ. 26, свеска 1 (јануар 1903), стр. 3.
17. Пјесник – Алекси Шантићу / Милорад М. Петровић // год. 8, књ. 26, свеска 1 (јануар 1903), стр. 50.
18. Елина / Тенисон // год. 8, књ. 26, свеска 2 (фебруар 1903), стр. 169–180.
19. Елина / Тенисон // год. 8, књ. 26, свеска 3 (март 1903), стр. 333–350.
20. Из Далмације / Јунија // год. 8, књ. 27, свеска 1 (април 1903), стр. 3–4.
21. Елина / Тенисон; превео Јер. Ж. // год. 8, књ. 27, свеска 1 (април 1903), стр. 14–27.
22. Ти ме питаш... / Јела [Спасић] // год. 8, књ. 27, свеска 2-3 (мај и јуни 1903), стр. 207–208.
23. Посело (из *Сељанчица*) / Милорад М. Петровић // год. 8, књ. 27, свеска 2-3 (мај и јуни 1903), стр. 223–224.
24. \* \* \* / Алекса Шантић // год. 8, књ. 27, свеска 2-3 (мај и јуни 1903), стр. 388–389.
25. Исповести / Ив. М. Милићевић // год. 8, књига 28, свеска 1 (јули 1903), стр. 3-4.
26. На исток! – Вече у Каиру... / Влад. Ћоровић // год. 8, књига 28, свеска 1 (јули 1903), стр. 40.
27. На исток! – Моје срце чезне / Влад. Ћоровић // год. 8, књига 28, свеска 1 (јули 1903), стр. 41.
28. Два сусрета / Рајко // год. 8, књига 28, свеска 2 (август 1903), стр. 146.
29. Са невиних обала / Драгослав // год. 8, књига 28, свеска 2 (август 1903), стр. 195–196.
30. У ноћи / Јунија // год. 8, књига 28, свеска 3 (септембар 1903), стр. 281–282.

31. Претња... / [Димитрије] Сокољанин // год. 8, књ. 29, свеска 1 (октобар 1903), стр. 3.
32. Сећаш ли се?... / Милутин Јовановић // год. 8, књ. 29, свеска 2 (новембар 1903), стр. 147–148.
33. Планино моја... / Милорад М. Петровић // год. 8, књ. 29, свеска 2 (новембар 1903), стр. 226.
34. Био сам срећан! / Авдо Карабеговић // год. 8, књ. 29, свеска 3 (децембар 1903), стр. 344.
35. Nocturna / Влад.[имир] Ћоровић // год. 8, књ. 29, свеска 3 (децембар 1903), стр. 345–346.
36. Песме („I Посвета“, „II“, „III Домовини“ / Л. Мелшин; превео II-ги // год. 8, књ. 29, свеска 3 (децембар 1903), стр. 347–349.
37. Певаш ли то мајко? – песма у прози – / М. М. Ускоковић // год. 8, књ. 29, свеска 3 (децембар 1903), стр. 423–424.
38. Поезија / Милорад Ј. Митровић // год. 9, књ. 30, свеска 1 (јануар 1904), стр. 3.
39. Прва чаша (Хамди Фикрет) *посвећена побратиму Милораду М. Петровићу* / Авдо Карабеговић // год. 9, књ. 30, свеска 1 (јануар 1904), стр. 4–5.
40. Из збирке „Сељаци“: Полако... / Милорад М. Петровић // год. 9, књ. 30, свеска 1 (јануар 1904), стр. 6–8.
41. Јесењи мотиви / Владимир Ћоровић // год. 9, књ. 30, свеска 1 (јануар 1904), стр. 9–11.
42. Пролог / Милорад Ј. Митровић // год. 9, књ. 30, свеска 2 (фебруар 1904), стр. 157–160.
43. Сузе / [Димитрије] Сокољанин // год. 9, књ. 30, свеска 2 (фебруар 1904), стр. 161.
44. Поглед / Dis // год. 9, књ. 30, свеска 2 (фебруар 1904), стр. 162–163.
45. Песма месечеву зраку / Ги де Мопасан; превео II-ги // год. 9, књ. 30, свеска 2 (фебруар 1904), стр. 164–165.
46. Зашто? / К.[осара] Цветк.[овић] // год. 9, књ. 30, свеска 2 (фебруар 1904), стр. 166.
47. Поезија: Једном меланхолику / Пијетро Косорић [Милош Перовић] // год. 9, књ. 30, свеска 3 (март 1904), стр. 309.

48. Разговор с једним срцем / Јунија // год. 9, књ. 30, свеска 3 (март 1904), стр. 310–312.
49. „?“ / Кос. Цветк. // год. 9, књ. 30, свеска 3 (март 1904), стр. 313.
50. Из пламичака / Јела // год. 9, књ. 30, свеска 3 (март 1904), стр. 314–315.
51. Полетарче / Влад. Ћоровић // год. 9, књ. 30, свеска 3 (март 1904), стр. 316.
52. Поезија: Моја молитва / Алекса Шантић // год. 9, књ. 31, свеска 1 (април 1904), стр. 3–4.
53. Безверје / Пушкин; прев. Јер. Ж. // год. 9, књ. 31, свеска 1 (април 1904), стр. 4–6.
54. Поезија: Из збирке „Сељанчице“: Моја драга / Милорад М. Петровић // год. 9, књ. 31, свеска 2 (мај 1904), стр. 145.
55. Не веруј / Милорад М. Петровић // год. 9, књ. 31, свеска 2 (мај 1904), стр. 145–146.
56. Мој храм / [Димитрије] Сокољанин // год. 9, књ. 31, свеска 2 (мај 1904), стр. 146.
57. Неискрене песме / Ив. М. Милићевић // год. 9, књ. 31, свеска 2 (мај 1904), стр. 147–148.
58. У харабату (Хамди Фикрет) / Авдо Карабеговић // год. 9, књ. 31, свеска 2 (мај 1904), стр. 148–151.
59. Ја гледам... / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 31, свеска 3 (јуни 1904), стр. 293.
60. Великан / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 31, свеска 3 (јуни 1904), стр. 294.
61. У бури / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 31, свеска 3 (јуни 1904), стр. 294–295.
62. Јермени / П. К. Јаворов; прев. М. М. Ускоковић // год. 9, књ. 31, свеска 3 (јуни 1904), стр. 295–296.
63. Руслан и Људмила / Пушкин // год. 9, књ. 31, свеска 3 (јуни 1904), стр. 349–355.
64. Сећање / Dis // год. 9, књ. 32, свеска 1 (јули 1904), стр. 3–6.
65. И тако / Dis // год. 9, књ. 32, свеска 1 (јули 1904), стр. 6–7.
66. Руслан и Људмила / Пушкин; прев. Д. Ј. И. // год. 9, књ. 32, свеска 1 (јули 1904), стр. 56–69.
67. У пољу / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 32, свеска 2 (август 1904), стр. 145.
68. У крај мора / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 32, свеска 2 (август 1904), стр. 145–146.



69. Доћи ћу ти / Авдо Карабеговић // год. 9, књ. 32, свеска 2 (август 1904), стр. 146.
70. Руслан и Људмила / Пушкин; прев. Д. Ј. И. // год. 9, књ. 32, свеска 2 (август 1904), стр. 218–230.
71. После сто година 1804.–1904. / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 32, свеска 3 (септембар 1904), стр. 289–290.
72. Руслан и Људмила / Пушкин; прев. Д. Ј. И. // год. 9, књ. 32, свеска 3 (септембар 1904), стр. 377–385.
73. Отац / Сокољанин // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 3–5.
74. На виру / Симо Шобајић // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 5–6.
75. С невских обала – кап. М. Живковићу / Драгослав // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 6–7.
76. Исповести / Ив. М. Милићевић // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 7.
77. Поздрав / Јаков Шантић // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 8.
78. Разбојник / Maurice Rollinat; прев. П – ги // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 8–10.
79. Руслан и Људмила / Пушкин; прев. Драгутин Ј. Илић // год. 9, књ. 33, свеска 1 (октобар 1904), стр. 83–97.
80. Зима / Пијетро Косорић // год. 9, књ. 33, свеска 2 (новембар 1904), стр. 145.
81. Привиђење / Симо Шобајић // год. 9, књ. 33, свеска 2 (новембар 1904), стр. 146.
82. Вечерњи корал / Душан С. Ђукић // год. 9, књ. 33, свеска 2 (новембар 1904), стр. 146–147.
83. Јесењим путницима / Душан С. Ђукић // год. 9, књ. 33, свеска 2 (новембар 1904), стр. 147.
84. Руслан и Људмила / Пушкин; прев. Д. Ј. И. // год. 9, књ. 33, свеска 2 (новембар 1904), стр. 249–258.
85. Молиш се / Алекса Шантић // год. 9, књ. 33, свеска 3 (децембар 1904), стр. 289–290.
86. Прве магле / Душан С. Ђукић // год. 9, књ. 33, свеска 3 (децембар 1904), стр. 290–291.

87. Једно вече / Јаков Шантић // год. 9, књ. 33, свеска 3 (децембар 1904), стр. 291–292.
88. Ветар / Emile Verhaeren; прев. П-ги // год. 9, књ. 33, свеска 3 (децембар 1904), стр. 292–294.
89. Пилатус / Пијетро Косорић // год. 10, књига 34, свеска 1 (јануар 1905), стр. 3–4.
90. У окриљу зиме / Борски // год. 10, књига 34, свеска 1 (јануар 1905), стр. 4–5.
91. И опет чежња / Борски // год. 10, књига 34, свеска 1 (јануар 1905), стр. 5–6.
92. Јутарња идила / В. П. // год. 10, књига 34, свеска 1 (јануар 1905), стр. 6–7.
93. Мрзим / Милорад М. Петровић // год. 10, књига 34, свеска 2 (фебруар 1905), стр. 145.
94. Живот / Сокољанин // год. 10, књига 34, свеска 2 (фебруар 1905), стр. 146.
95. Месечна ноћ / Пијетро Косорић // год. 10, књига 34, свеска 2 (фебруар 1905), стр. 146.
96. Патник / Васо И. Ћурчић // год. 10, књига 34, свеска 2 (фебруар 1905), стр. 147.
97. *Satia te sanguine* – Charles Algernon Swinburne – / Чарлс А. Свинбурн; прев. П-ги // год. 10, књига 34, свеска 2 (фебруар 1905), стр. 148–150.
98. Први пролетњи дан / Пијетро Косорић // год. 10, књига 34, свеска 3 (март 1905), стр. 289.
99. Опомена / Пијетро Косорић // год. 10, књига 34, свеска 3 (март 1905), стр. 289–290.
100. Увели дани / Душан С. Ђукић // год. 10, књига 34, свеска 3 (март 1905), стр. 290–291.
101. Имна љубави / Васо И. Ћурчић // год. 10, књига 34, свеска 3 (март 1905), стр. 291–292.
102. Из руских (рушњачких) народних умотворина / прев. Д. Малушев // год. 10, књига 34, свеска 3 (март 1905), стр. 292–293.
103. Сети ме се! / Alf. De Musset; прев. Ник. Х. Илић // год. 10, књига 34, свеска 3 (март 1905), стр. 293–294.
104. Коса / Сокољанин // год. 10, књига 35, свеска 1 (април 1905), стр. 3–4.

105. Тургењеву / Борски // год. 10, књига 35, свеска 1 (април 1905), стр. 4–5.
106. Ноћ је пала давно... / Борски // год. 10, књига 35, свеска 1 (април 1905), стр. 5.
107. За сунцем / Владислав II-ги // год. 10, књига 35, свеска 2 (мај 1905), стр. 145–146.
108. А. С. Пушкин / Владислав II-ги // год. 10, књига 35, свеска 2 (мај 1905), стр. 146.
109. Адамова молитва / Вјекослав Кошчевић // год. 10, књига 35, свеска 2 (мај 1905), стр. 218–226.
110. Јанку / Милорад М. Петровић // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. I–III
111. Сени Јанковој / Ст. Бешевић Петров // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. IV–V
112. У спомен Јанку / Поп-Лука Поповић // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. V–VII
113. Јанко М. Веселиновић / Милан Л. Поповић // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. VIII–XVI
114. Тиха срећа / Милутин Јовановић // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. 289
115. Finale/ Милутин Јовановић // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. 290–291.
116. Само док сине пролеће (песма у прози) / Јела П. Спасићка // год. 10, књига 35, свеска 3 (јун 1905), стр. 291.
117. Ово је моја земља!... / Пијетро Косорић // год. 10, књига 36, свеска 1 (јули 1905), стр. 3.
118. Из „Прозаида“ / Јупиус // год. 10, књига 36, свеска 1 (јули 1905), стр. 4.
119. Незнани гробови – 1885 – / Милутин Јовановић // год. 10, књига 36, свеска 2 (август 1905), стр. 145.
120. – 1905 – / Милутин Јовановић // год. 10, књига 36, свеска 2 (август 1905), стр. 145–146.

121. Свитање љубави / Свет.[ислав] Стефановић // год. 10, књига 36, свеска 3 (септембар 1905), стр. 289.
122. Сукоби и измирење – Милану Беговићу / Свет. [ислав] Стефановић // год. 10, књига 36, свеска 3 (септембар 1905), стр. 289–291.
123. Три песме од А. Ч. Свинберна: „Прозерпинина машта“, „Балада о земљи снова“, „Mater Triumphalis“ / А. Ч. Свинберн; прев. Светислав Стефановић // год. 10, књига 36, свеска 3 (септембар 1905), стр. 347–355.
124. Нирвана / Владислав Петковић Дис // год. 10, књига 37, свеска 1 (октобар 1905), стр. 3–4.
125. Блажена дева / Данте Габријел Росети; прев. Светислав Стефановић // год. 10, књига 37, свеска 1 (октобар 1905), стр. 45–49.
126. Сећај се смрти! – Ф. Прешерн / Влад. Станимировић // год. 10, књига 37, свеска 1 (октобар 1905), стр. 93.
127. Песнику – Ф. Прешерн / Влад. Станимировић // год. 10, књига 37, свеска 1 (октобар 1905), стр. 94.
128. Повратак / Вој. П. Бошњаковић // год. 10, књига 37, свеска 2 (новембар-децембар 1905), стр. 145–146.
129. Песма о нашој смрти / С. Д. Петровић // год. 10, књига 37, свеска 2 (новембар-децембар 1905), стр. 263.
130. Ко то корача? / Вој. П. Бошњаковић // год. 11, књига 38, свеска 1 (јануар 1906), стр. 47–48.
131. Кестен опет цвати / Дим. П. Јов. // год. 11, књига 38, свеска 1 (јануар 1906), стр. 64–65.
132. Искрице [песме у прози] / Јела П. Спасићева // год. 11, књига 38, свеска 1 (јануар 1906), стр. 80–81.
133. Од ње / Јелена Ј. Димитријевић // год. 11, књига 38, свеска 2 (фебруар 1906), стр. 145–146.
134. Кад расту сенке / Светислав Стефановић // год. 11, књига 38, свеска 2 (фебруар 1906), стр. 161–162.

135. Пет акварела [песме у прози] / С. Д. Петровић // год. 11, књига 38, свеска 2 (фебруар 1906), стр. 178–180.
136. Оне зиме / Јелена Ј. Димитријевић // год. 11, књига 38, свеска 3 (март 1906), стр. 273.
137. Из пошљедних пјесама / Јаков Шантић // год. 11, књига 39, свеска 1 (април 1906), стр. 3.
138. La priere du mort – (Jose-Maria de Heredia) / Милош М. Пироћанац // год. 11, књига 39, свеска 1 (април 1906), стр. 24.
139. Својој сестри Ђукици / Јела [Спасић?] // год. 11, књига 39, свеска 2 (мај 1906), стр. 145.
140. Обична сатира / Милосав Јелић // год. 11, књига 39, свеска 2 (мај 1906), стр. 222.
141. Дар љубави / Свет. Стефановић // год. 11, књига 39, свеска 3 (јун 1906), стр. 273–274.
142. Ја знам судбу нашу / М. М. Поповић // год. 11, књига 39, свеска 3 (јун 1906), стр. 362.
143. Nocturna/ Влад. Ћоровић // год. 11, књига 40, свеска 1 (јули 1906), стр. 3–4.
144. Из пламичака / Јела П. Спасићева // год. 11, књига 40, свеска 1 (јули 1906), стр. 51.
145. На обали Дрине / Авдо Карабеговић // год. 11, књига 40, свеска 1 (јули 1906), стр. 68.
146. Твоја будућност / С. Д. Петровић // год. 11, књига 40, свеска 1 (јули 1906), стр. 95.
147. Једној пријатељици / Јелена Ј. Димитријевић // год. 11, књига 40, свеска 2 (август 1906), стр. 133.
148. Расуо се бисер / Милосав Јелић // год. 11, књига 40, свеска 2 (август 1906), стр. 195.
149. Ластино гнездо / Сокољанин // год. 11, књига 40, свеска 2 (август 1906), стр. 230.

150. Луција / Alfred de Musset; прев. Драгомир И. Батављевић // год. 11, књига 40, свеска 2 (август 1906), стр. 231–233.
151. Једина жеља / М. Димитријевић // год. 11, књига 40, свеска 3 (септембар 1906), стр. 265.
152. Музика ноћи / М. Димитријевић // год. 11, књига 40, свеска 3 (септембар 1906), стр. 266.
153. На првој забави / Сава Ст. Теодосијевић // год. 11, књига 40, свеска 3 (септембар 1906), стр. 356.
154. Ја сам жудан – О- Жупанчић / Владимир // год. 11, књига 40, свеска 3 (септембар 1906), стр. 371.
155. Виолета – Иви Поповићу / Дан. Јанковић // год. 11, књига 41, свеска 1 (октобар 1906), стр. 3.
156. Пред плацкомандом / Вељко Петровић // год. 11, књига 41, свеска 1 (октобар 1906), стр. 82.
157. Шине / Вељко Петровић // год. 11, књига 41, свеска 1 (октобар 1906), стр. 83–84.
158. Етиролг / Душан Малушев // год. 11, књига 41, свеска 1 (октобар 1906), стр. 94–95.
159. Босанци / Вељко Петровић // год. 11, књига 41, свеска 2 (новембар 1906), стр. 161.
160. \* \* \* / Јела П. Спасићка // год. 11, књига 41, свеска 2 (новембар 1906), стр. 207.
161. Хетера / Милосав Јелић // год. 11, књига 41, свеска 2 (новембар 1906), стр. 218.
162. Јесење руже (из *Тренутака*) / Даница Марковић-Татић // год. 11, књига 41, свеска 3 (децембар 1906), стр. 305–307.
163. Кљусина [песма у прози или лирска проза] / Рикард Николић // год. 11, књига 41, свеска 2 (новембар 1906), стр. 330–331.
164. О здраво да сте ... / Д. // год. 11, књига 41, свеска 2 (новембар 1906), стр. 376.
165. Чежња / Милутин Јовановић // год. 12, књига 42, свеска 1 (јануар 1907), стр. 6.

166. Позно кајање / Милутин Јовановић // год. 12, књига 42, свеска 1 (јануар 1907), стр. 7.
167. Чекање / Вељко Петровић // год. 12, књига 42, свеска 1 (јануар 1907), стр. 8–9.
168. Поноћ (из *Тако говорише Заратустра*) / Фридрих Ниче; прев. Б. Л. // год. 12, књига 42, свеска 1 (јануар 1907), стр. 61.
169. Доћи ће... / Јела // год. 12, књига 42, свеска 2 (фебруар 1907), стр. 145.
170. Никад више / Милосав Јелић // год. 12, књига 42, свеска 2 (фебруар 1907), стр. 146.
171. Црквена песма / Вељко Петровић // год. 12, књига 42, свеска 2 (фебруар 1907), стр. 147.
172. Трагедија / Х. Хајне; прев. Влад. Станимировић // год. 12, књига 42, свеска 2 (фебруар 1907), стр. 202–203.
173. Језеро [песма у прози] / Ламартин; пре. С. Д. Петровић // год. 12, књига 42, свеска 2 (фебруар 1907), стр. 204–205.
174. Авали / Вељко Петровић // год. 12, књига 42, свеска 3 (март 1907), стр. 289–290.
175. На материном гробу у пролеће / Милутин Јовановић // год. 12, књига 42, свеска 3 (март 1907), стр. 291.
176. Пада цвеће / Сима Пандуровић // год. 12, књига 42, свеска 3 (март 1907), стр. 292.
177. Звездана ноћ [песма у прози] / М. Е. Де Грација; прев. С. Д. Петровић // год. 12, књига 42, свеска 3 (март 1907), стр. 350.
178. Летње руже [песма у прози] / Х. Конрад; прев. С. Д. Петровић // год. 12, књига 42, свеска 3 (март 1907), стр. 351.
179. „Грозничаве ноћи – из нештампаних *Тренутака*“ / Даница Марковић // год. 12, књига 43, свеска 1 (април 1907), стр. 3–4.
180. Ватре спасења / Сима Пандуровић // год. 12, књига 43, свеска 1 (април 1907), стр. 5–6.
181. Ускрс / Ив. М. Милићевић // год. 12, књига 43, свеска 1 (април 1907), стр. 7.

182. Резигнација / Сима Пандуровић // год. 12, књига 43, свеска 2 (мај 1907), стр. 145.
183. Без дима / Dis // год. 12, књига 43, свеска 2 (мај 1907), стр. 146.
184. Бодлеру / Душан Малушев // год. 12, књига 43, свеска 2 (мај 1907), стр. 147.
185. + Милорад Ј. Митровић – у моме сећању / Благ. Нед. Кечкић // год. 12, књига 43, свеска 3 (јун 1907), стр. 289.
186. Salutant te morituri!... / Ив. М. Милићевић // год. 12, књига 43, свеска 3 (јун 1907), стр. 290.
187. У мајској ноћи / Никола М. Поповић // год. 12, књига 43, свеска 3 (јун 1907), стр. 291.
188. Бол и стид / Dis // год. 12, књига 43, свеска 3 (јун 1907), стр. 292.
189. Мајска елегија – из нештампаних Тренутака / Даница Марковић // год. 12, књига 44, свеска 1 (јул 1907), стр. 3–4.
190. Верлену / Душан Малушев // год. 12, књига 44, свеска 1 (јул 1907), стр. 5.
191. Па шта хоћеш – Felix Heinemann / Андра Љубинковић // год. 12, књига 44, свеска 1 (јул 1907), стр. 6–8.
192. Подсећање / Јелена Димитријевић // год. 12, књига 44, свеска 2 (август 1907), стр. 220.
193. Тако је Бог рекао / Сима Пандуровић // год. 12, књига 44, свеска 3 (септембар 1907), стр. 289.
194. Сонети срцу / Милосав Јелић // год. 12, књига 44, свеска 3 (септембар 1907), стр. 290.
195. Из збирке Моја младост: Никад више / Милутин Јовановић // год. 12, књига 45, свеска 1 (октобар 1907), стр. 3.
196. Из збирке Моја младост: Чежња у летњој ноћи / Милутино Јовановић // год. 12, књига 45, свеска 1 (октобар 1907), стр. 3–4.
197. Из збирке Моја младост: Тајна / Милутин Јовановић // год. 12, књига 45, свеска 1 (октобар 1907), стр. 4.
198. Из збирке Моја младост: Моја туга / Милутин Јовановић // год. 12, књига 45, свеска 1 (октобар 1907), стр. 5.



199. Кратка срећа / М. Милошевић // год. 12, књига 45, свеска 1 (октобар 1907), стр. 6.
200. Облаци / Љермонтов; прев.[ела] с руског Х. // год. 12, књига 45, свеска 1 (октобар 1907), стр. 7.
201. Елегија / Владимир Станимировић // год. 12, књига 45, свеска 2 (новембар 1907), стр. 145–146.
202. Њена жеља / С. Д. Петровић // год. 12, књига 45, свеска 2 (новембар 1907), стр. 147–148.
203. Дођи мени!... / Ж. Лазаревић // год. 12, књига 45, свеска 2 (новембар 1907), стр. 149.
204. Посвета / Владимир Станимировић // год. 12, књига 45, свеска 3 (децембар 1907), стр. 281–282.
205. Вечито тако / Д. П. Ј. // год. 12, књига 45, свеска 3 (децембар 1907), стр. 283.
206. Путем [песма у прози] / Е. Ф. Бодман; прев. С. Д. П. год. 12, књига 45, свеска 3 (децембар 1907), стр. 284.
207. Пред Петефијевим спомеником – А. Ашкерац / Мил. М. Петровић // год. 13, књига 46, свеска 1 (јануар 1908), стр. 62–63.
208. На очевом гробу – Драгутин Кете / Милорад М. Петровић // год. 13, књига 46, свеска 1 (јануар 1908), стр. 64.
209. Њега нема – С. Грегорчић / Милорад М. Петровић // год. 13, књига 46, свеска 1 (јануар 1908), стр. 65.
210. St. Helena / Рикард Николић // год. 13, књига 46, свеска 1 (јануар 1908), стр. 66.
211. Сонет – К. Величков / В. // год. 13, књига 46, свеска 2 (фебруар 1908), стр. 189.
212. Тренуци нервозе / Даница Марковић // год. 13, књига 46, свеска 2 (фебруар 1908), стр. 190.
213. У осами / Вл. Станимировић // год. 13, књига 46, свеска 2 (фебруар 1908), стр. 191.
214. Приказе [песма у прози] / Божо Ловрић // год. 13, књига 46, свеска 2 (фебруар 1908), стр. 192–194.

215. Путник – Милорад М. Петровићу / Алекса Шантић // год. 13, књига 46, свеска 3 (март 1908), стр. 310.
216. Звоно / Алекса Шантић // год. 13, књига 46, свеска 3 (март 1908), стр. 311.
217. Не лажи себе / С. Д. Петровић // год. 13, књига 46, свеска 3 (март 1908), стр. 312.
218. Ноћ / Алекса Шантић // год. 13, књига 47, свеска 1 (април 1908), стр. 26.
219. О, путници ждрали... / Алекса Шантић // год. 13, књига 47, свеска 1 (април 1908), стр. 27.
220. Из песама моме сину / Милутин Јовановић // год. 13, књига 47, свеска 1 (април 1908), стр. 28–29.
221. У колу живота / Рикард Николић // год. 13, књига 47, свеска 2 (мај 1908), стр. 159–160.
222. Све узалуд / Јела // год. 13, књига 47, свеска 3 (јун 1908), стр. 269–270.
223. Последњи разговор / Ив. М. Милићевић // год. 13, књига 48, свеска 1 (јул 1908), стр. 3.
224. Адио, Маре... / С. Д. Петровић // год. 13, књига 48, свеска 2 (август 1908), стр. 129.
225. Дубровнику / Авдо Карабеговић // год. 13, књига 48, свеска 3 (септембар 1908), стр. 273.
226. У крчми / Авдо Карабеговић // год. 13, књига 48, свеска 3 (септембар 1908), стр. 274.
227. Октобарска песма / С. Д. Петровић // год. 13, књига 49, свеска 1 (октобар 1908), стр. 3.
228. Сонет – К. Величков / В. // год. 13, књига 49, свеска 1 (октобар 1908), стр. 4.
229. \*\*\* / Вл. Станимировић // год. 13, књига 49, свеска 2 (новембар 1908), стр. 129.
230. Слободи / Иван Вазов // год. 14, књига 50, свеска 1 (јануар 1909), стр. 7–8.
231. \*\*\* / Владимир Станимировић // год. 14, књига 50, свеска 1 (јануар 1909), стр. 9.

232. Долази јесен / Јела // год. 14, књига 50, свеска 2 (фебруар 1909), стр.129–130.
233. У освит смрти / Ив. М. Милићевић // год. 14, књига 50, свеска 2 (фебруар 1909), стр. 131.
234. Пред пролеће / Велимир Ј. Рајић // год. 14, књига 50, свеска 3 (март 1909), стр. 261.
235. Јадна моја сејо ... / С. Д. Петровић // год. 14, књига 50, свеска 3 (март 1909), стр. 262.
236. Волео бих ... / Жарко Лазаревић // год. 14, књига 50, свеска 3 (март 1909), стр. 263.
237. Кажите ми! / Јела // год. 14, књига 51, свеска 1 (април 1909), стр. 6.
238. Први снег / Ранко Младеновић // год. 14, књига 51, свеска 1 (април 1909), стр. 7.
239. Јуда / Драгутин Ј. Илијћ // год. 14, књига 51, свеска 2 (мај 1909), стр. 129–130.
240. Претеча / Милорад М. Петровић // год. 14, књига 51, свеска 2 (мај 1909), стр. 131.
241. Јунскога дана / Влад. Станимировић // год. 14, књига 51, свеска 2 (мај 1909), стр. 132.
242. Волим те / С. Д. Петровић // год. 14, књига 51, свеска 2 (мај 1909), стр. 133.
243. Мој ђеније / Авдо Карабеговић // год. 14, књига 51, свеска 3 (јун 1909), стр. 257.
244. На растанку / Фр. Прешерн // год. 14, књига 51, свеска 3 (јун 1909), стр. 258.
245. Последња исповест / Давид С. Пијаде // год. 14, књига 51, свеска 3 (јун 1909), стр. 259.
246. Младост / Р. Ј. Одавић // год. 14, књига 52<sup>121</sup>, свеска 3 (септембар 1909), стр. 257.

---

<sup>121</sup> год, 14, књига 52 – нема поезије у свесци 1 (јул 1909), а нема је ни у свесци 2 (август 1909).

247. Е.\* / Милутин Јовановић // год. 14, књига 52, свеска 3 (септембар 1909), стр. 275–276.
248. Сунце се рађа / С. Јов. // год. 14, књига 52, свеска 3 (септембар 1909), стр. 296.
249. У ноћи / Риста Ј. Одавић // год. 14, књига 53, свеска 1 (октобар 1909), стр. 17–18.
250. Мира сам жудан / Ив. М. Милићевић // год. 14, књига 53, свеска 2 (новембар 1909), стр. 121.
251. Човек рече тако / Драгутин Ј. Илић // год. 14, књига 53, свеска 3 (децембар 1909), стр. 249–250.
252. У покладну зору / Рикард Николић // год. 14, књига 53, свеска 3 (децембар 1909), стр. 251.
253. Сугон / Р. Ј. Одавић // год. 15, књига 54, свеска 1 (јануар 1910), стр. 3.
254. Онима што плачу / Милутин Бојић // год. 15, књига 54, свеска 1 (јануар 1910), стр. 4.
255. Давидова песма / М. Бојић // год. 15, књига 54, свеска 2 (фебруар 1910), стр. 161–162.
256. Њој / С. Ј. // год. 15, књига 54, свеска 2 (фебруар 1910), стр. 239.
257. Мi sarete / Станислав Винавер // год. 15, књига 54, свеска 3 (март 1910), стр. 321.
258. Мати на умору (А. Апухтин) / С. // год. 15, књига 54, свеска 3 (март 1910), стр. 367.
259. Мехмед Соколовић / М. Бојић // год. 15, књига 55, свеска 1 (април 1910), стр. 3–5.
260. Бол / Б. П. // год. 15, књига 55, свеска 1 (април 1910), стр. 62.
261. Вечито сунце / Милутин Бојић // год. 15, књига 55, свеска 2 (мај 1910), стр. 161–163.
262. Ах, остави сфингу / М. Ристић // год. 15, књига 55, свеска 2 (мај 1910), стр. 207.
263. Из модерне немачке лирике / разни аутори; прев. Алекса Шантић // год. 15, књига 55, свеска 3 (јун 1910), стр. 321–326.

Појединачне песме: Херман Конради, Пигмеји (321); Ото Ерих Хартлебен: Они... (322), Вић'о сам те, друже... (322), У плашљивом весељу... (322-323); Ото Јулиус Бирбаум, Црна лаута (323); Фриц Линхард, Вјерују (324); Текла Линген, Старица (324); Хуго Салус, Чудно вече (325), Сјећање (325-326); Изабела Кајзер, Моја душа (326)

264. Последњи човек / Милутин Бојић // год. 15, књига 55, свеска 3 (јун 1910), стр. 353–355.
265. Стена / Јела // год. 15, књига 55, свеска 3 (јун 1910), стр. 369.
266. Јулско подне / М. Бојић // год. 15, књига 56, свеска 1 (јул 1910), стр. 3–4.
267. На ивици мрака / Ив. М. Милићевић // год. 15, књига 56, свеска 1 (јул 1910), стр. 31.
268. Буђење / М. Бојић // год. 15, књига 56, свеска 2 (август 1910), стр. 161–164.
269. Бисерне очи / Сима Пандуровић // год. 15, књига 56, свеска 2 (август 1910), стр. 191.
270. Варијације у пролеће (Предосећање, У версајским алејама, Под звездама, Једне уморне сутони) / Божидар Пурић // год. 15, књига 56, свеска 2 (август 1910), стр. 192–195.
271. У часу самоће / Ж. Девечерски // год. 15, књига 56, свеска 2 (август 1910), стр. 196.
272. \* \* \* / М. М. Милошевић // год. 15, књига 56, свеска 2 (август 1910), стр. 197.
273. С вечери / Сима Пандуровић // год. 15, књига 56, свеска 3 (септембар 1910), стр. 321.
274. Једне јесењске ноћи / Милутин Јовановић // год. 15, књига 56, свеска 3 (септембар 1910), стр. 322.
275. Јесењи сонет / Жив. Девечерски // год. 15, књига 56, свеска 3 (септембар 1910), стр. 363.
276. Страхота јада / Душан Молеровић // год. 15, књига 57, свеска 1 (октобар 1910), стр. 3.
277. Једна весела ноћ / Велимир Ј. Рајић // год. 15, књига 57, свеска 1 (октобар 1910), стр. 39.

278. Мртви богови / М. Бојић // год. 15, књига 57, свеска 1 (октобар 1910), стр. 40–41.
279. Балада о чежњи / Божидар Пурић // год. 15, књига 57, свеска 2 (новембар 1910), стр. 177–178.
280. Кроз векове / Божидар Пурић // год. 15, књига 57, свеска 2 (новембар 1910), стр. 179.
281. О, пружи ми руку! / Стев. Шумкарац // год. 15, књига 57, свеска 2 (новембар 1910), стр. 208.
282. Бесане ноћи / Момчило Милошевић // год. 15, књига 57, свеска 2 (новембар 1910), стр. 209–210.
283. Из модерне руске лирике / разни аутори; прев. Р. Ј. Одавић // год. 15, књига 57, свеска 3 (децембар 1910), стр. 337–341.
- С. А. Корсак, \*\*\* (337)
- П. С. Соловјев, \*\*\* (327–328)
- М. Лохвицка, \*\*\* (328)
- А. Ленцевић, \*\*\* (328–329)
- Шчепкин-Куперник, Неродица (329)
- Г. Галина, Секу шуму... (329–340)
- Л. И. Андрусок, За послом (340–341)
284. Авет / М. Бојић // год. 15, књига 57, свеска 3 (децембар 1910), стр. 389–390.
285. Лепота / М. Бојић // год. 15, књига 57, свеска 3 (децембар 1910), стр. 391.
286. Варијације под јесен (У тузи, Једног дана, Растанак, Јесења песма) / Божидар Пурић // год. 16, књига 58, свеска 1 (јануар 1911), стр. 3–5.
287. Тајна / Душан Малушев // год. 16, књига 58, свеска 1 (јануар 1911), стр. 14.
288. Под увредом / Момчило Милошевић // год. 16, књига 58, свеска 1 (јануар 1911), стр. 15.
289. Празник / М. Бојић // год. 16, књига 58, свеска 1 (јануар 1911), стр. 16.
290. \* \* \* / Ст. Винавер // год. 16, књига 58, свеска 2 (фебруар 1911), стр. 161.
291. Последњег дана ... / Ив. М. Милићевић // год. 16, књига 58, свеска 2 (фебруар 1911), стр. 17.

292. Песма смрти / Душан Малушев // год. 16, књига 58, свеска 2 (фебруар 1911), стр. 183.
293. Фебруарско вече / Стеван Шумкарац // год. 16, књига 58, свеска 2 (фебруар 1911), стр. 184.
294. Интимна песма / Вл. Станимировић // год. 16, књига 58, свеска 3 (март 1911), стр. 321.
295. Одјек младости / Момчило Милошевић // год. 16, књига 58, свеска 3 (март 1911), стр. 322.
296. Пут / М. Бојић // год. 16, књига 58, свеска 3 (март 1911), стр. 341.
297. Пољубац / М. Бојић // год. 16, књига 58, свеска 3 (март 1911), стр. 342–343.
298. Под инстинктом / Момчило Милошевић // год. 16, књига 59, свеска 1 (април 1911), стр. 30.
299. Велико осећање / Божидар Пурић // год. 16, књига 59, свеска 1 (април 1911), стр. 31.
300. Из војске (Пред болницом, Повратак с маневра, Стражар) / Дан. Бели – Марковић // год. 16, књига 59, свеска 1 (април 1911), стр. 32–33.
301. Песма са степе (из „Чежња“) / Рикард Николић // год. 16, књига 59, свеска 2 (мај 1911), стр. 177.
302. Светао био је дан ... / Стеван Шумкарац // год. 16, књига 59, свеска 2 (мај 1911), стр. 178.
303. Грифос / М. Бојић // год. 16, књига 59, свеска 2 (мај 1911), стр. 244–245.
304. Сентиментална гавотица / Ст. Винавер // год. 16, књига 59, свеска 3 (јун 1911), стр. 334.
305. Туга / Т. Р. Ђукић // год. 16, књига 59, свеска 3 (јун 1911), стр. 335–336.
306. Из поезије А. С. Пушкина (Посланица у Сибир, Анђео, 28. маја 1828. године, Станси, \*\*\*, Песнику) / А. С. Пушкин; прев. Р. Ј. Одавић // год. 16, књига 59, свеска 3 (јун 1911), стр. 383–386.
307. На киши / Божидар Пурић // год. 16, књига 60, свеска 1 (јул 1911), стр. 31.

308. \* \* \* (Н. А. Некрасов) / О. // год. 16, књига 60<sup>122</sup>, свеска 1 (јул 1911), стр. 32.
309. Лажи / М. Бојић // год. 16, књига 60, свеска 3 (септембар 1911), стр. 372.
310. Химна / Драгослав Илић // год. 16, књига 60, свеска 3 (септембар 1911), стр. 373.
311. Сирота / Момчило Милошевић // год. 16, књига 61, свеска 1 (октобар 1911), стр. 34.
312. Маркове стопе / Т. Ђукић // год. 16, књига 61, свеска 1 (октобар 1911), стр. 35.
313. Нека буде светлост... (Позив, Сунчеви зраци, Одушевљење, Светлости!, Песма свести) / Прока Јовкић // год. 16, књига 61, свеска 1 (октобар 1911), стр. 36–40.
314. Под олујем / Момчило Милошевић // год. 16, књига 61, свеска 2 (новембар 1911), стр. 188–189.
315. *Puvis de Chavannes* / Божидар Пурић // год. 16, књига 61, свеска 2 (новембар 1911), стр. 190.
316. *Carriere* / Божидар Пурић // год. 16, књига 61, свеска 2 (новембар 1911), стр. 191.
317. Сеоска драма (из „Тимочких сонета“) / Милутин Јовановић // год. 16, књига 61, свеска 3 (децембар 1911), стр. 331.
318. Филипика / Вељко Петровић // год. 16, књига 61, свеска 3 (децембар 1911), стр. 332–334.
319. Галеб / Стеван Шумкарац // год. 16, књига 61, свеска 3 (децембар 1911), стр. 335–336.
320. Једно поуздање / Сава М. Радовановић // год. 16, књига 61, свеска 3 (децембар 1911), стр. 337.
321. Пролетњи дитирамби – г-ци Б. / Давид С. Пијаде // год. 17, књига 62, свеска 1 (јануар 1912), стр. 6–7.
322. Вољу / Божа Весић // год. 17, књига 62, свеска 1 (јануар 1912), стр. 34.
323. Орлушини / Вељко Петровић // год. 17, књига 62, свеска 2 (фебруар 1912), стр. 175–176.

---

<sup>122</sup> год. 16, књига 60, свеска 2 (август 1911) – нема песама



324. Мазепа / Ранко Младеновић // год. 17, књига 62, свеска 2 (фебруар 1912), стр. 176–177.
325. Смирај / Душан У. Бајић // год. 17, књига 62, свеска 2 (фебруар 1912), стр. 198.
326. Звезде – Књига Бола и Светлости. Збирка „Васиона“. Песма прва / Прока Јовкић // год. 17, књига 62, свеска 3 (март 1912), стр. 334–335.
327. Једноме од старих / Момчило Милошевић // год. 17, књига 62, свеска 3 (март 1912), стр. 335–336.
328. Пут / Ранко Младеновић // год. 17, књига 63, свеска 1 (април 1912), стр. 31.
329. У наше вечери / Момчило Милошевић // год. 17, књига 63, свеска 1 (април 1912), стр. 69.
330. Парчад од вазе / Стеван Шумкарац // год. 17, књига 63, свеска 1 (април 1912), стр. 70.
331. Небеса – Књига Страдања и Светлости, збирка „Васиона“. Песма друга / Прока Јовкић // год. 17, књига 63, свеска 2 (мај 1912), стр. 196–197.
332. Једне вечери / Б. Продановић // год. 17, књига 63, свеска 2 (мај 1912), стр. 198.
333. Обична песма / Драгослав Илић // год. 17, књига 63, свеска 2 (мај 1912), стр. 198–199.
334. Иза звјезда сјајни... / Марија Туцаковић-Гргић // год. 17, књига 63, свеска 3 (јун 1912), стр. 347.
335. Васкрсење / Душан Малушев // год. 17, књига 63, свеска 3 (јун 1912), стр. 348.
336. Вечерње силуете / Стеван Шумкарац // год. 17, књига 63, свеска 3 (јун 1912), стр. 349.
337. У зору / Душан Бајић // год. 17, књига 63, свеска 3 (јун 1912), стр. 350.
338. Муслиман / А. Ашкерц // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 19.
339. Измеђ' пакла, неба... / Марија Туцаковић-Гргић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 20.
340. Под јасикама / Т. Ђукић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 21.
341. Широком алејом / М. П. Стефановић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 22.

342. У звездано небо... / М. П. Стефановић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 22–23.
343. По читаве ноћи... / М. П. Стефановић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 23.
344. Пуста жеља / М. П. Стефановић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 23–24.
345. О ћути, месече... / М. П. Стефановић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 24.
346. Вечита игра / М. П. Стефановић // год. 17, књига 64, свеска 1 (јул 1912), стр. 24–25.
347. \*\*\* - из Песама „Триумф Љубави“ / Прока Јовкић // год. 17, књига 64, свеска 2 (август 1912), стр. 177–178.
348. Апатија / Мирко Дамњановић // год. 17, књига 64, свеска 2 (август 1912), стр. 178.
349. У јулској ноћи / Момчило Милошевић // год. 17, књига 64, свеска 2 (август 1912), стр. 179.
350. У зимску ноћ (1. Време, 2. Коб, 3. Последња драма, 4. Интимна драма, 5. Фантазија (за клавир и оркестар) / Станислав Винавер // год. 17, књига 64, свеска 2 (август 1912), стр. 180–182.
351. Пијана чежња / Ранко Младеновић // год. 17, књига 64, свеска 2 (август 1912), стр. 183.
352. Црква у Старом Влаху / Милутин Јовановић // год. 17, књига 64, свеска 3 (септембар 1912), стр. 338.
353. У јесењи сутон / Момчило Милошевић // год. 17, књига 64, свеска 3 (септембар 1912), стр. 338–340.
354. Нови дани / Dis // год. 17, књига 64, свеска 3 (септембар 1912), стр. 340–341.
355. Циници / Т. Ђукић // год. 17, књига 64, свеска 3 (септембар 1912), стр. 341.
356. Скитач / П. Славејков; прев. Милорад М. Петровић // год. 17, књига 64, свеска 3 (септембар 1912), стр. 341–342.

357. Сонети (Тренутак, Кад досада тешка, Утеха) / М. П. Стефановић // год. 17, књига 65, свеска 1–3 (октобар–децембар 1912), стр. 20–21.
358. На гробљу / Марија Туцаковић-Гргић // год. 17, књига 65, свеска 1–3 (октобар–децембар 1912), стр. 21–22.
359. Обична песма / Ст. Петров-Бешевић // год. 17, књига 65, свеска 1–3 (октобар–децембар 1912), стр. 22–23.
360. Хамлетство / Б. Продановић // год. 17, књига 65, свеска 1–3 (октобар–децембар 1912), стр. 23.
361. Стојан Чупић / Т. Ђукић // год. 17, књига 65, свеска 1–3 (октобар–децембар 1912), стр. 40–41.
362. Отаџбини / Милутин Јовановић // год. 18, књига 66, свеска 1 (јануар 1913), стр. 3.
363. Мистерије / Ст. Петров-Бешевић // год. 18, књига 66, свеска 1 (јануар 1913), стр. 14.
364. Наша историја / М. П. // год. 18, књига 66, свеска 1 (јануар 1913), стр. 15–16.
365. Задовољство / Dis // год. 18, књига 66, свеска 1 (јануар 1913), стр. 17–18.
366. Човек с неба / Сава М. Радовановић // год. 18, књига 66, свеска 1 (јануар 1913), стр. 19.
367. Позив / Рикард Николић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 173.
368. Сонети (Звиждао је ветар, Сизиф) / М. П. Стефановић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 174–175.
369. Лов / Ранко Младеновић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 176–177.
370. Банална песма / Ст. Петров-Бешевић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 178.
371. Трагедија / Момчило Милошевић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 179.
372. Мадона / Момчило Милошевић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 180.

373. Плаве очи [песма у прози] / Л. Михајловић // год. 18, књига 66, свеска 2 (фебруар 1913), стр. 198–199.
374. Sole Oriente / Прока Јовкић // год. 18, књига 66, свеска 3 (март 1913), стр. 321–331.
375. Март [песма у прози] / Л. Михајловић // год. 18, књига 66, свеска 3 (март 1913), стр. 332–333.
376. Отацбина / М. П. Стефановић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 3–4.
377. Њена исповест / Јелена Ј. Димитријевић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 13.
378. Профана литија / Божидар Пурић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 14.
379. Долазак сна / Божидар Пурић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 14–15.
380. Инспирације / Божидар Пурић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 15.
381. Свитање / Божидар Пурић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 15–16.
382. Сећање / Т. Ђукић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 17.
383. Острво снова / Т. Ђукић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 17–18.
384. Јутро / Т. Ђукић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 18.
385. Срце / Т. Ђукић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 18.
386. Признање / Т. Ђукић // год. 18, књига 67, свеска 1 (април 1913), стр. 19.
387. Спровод хероја / Јелена Ј. Димитријевић // год. 18, књига 67, свеска 2 (мај 1913), стр. 161–162.
388. Визија живота / Драгиша С. Лапчевић // год. 18, књига 67, свеска 2 (мај 1913), стр. 172–173.
389. Незнани пријатељ / Драгиша С. Лапчевић // год. 18, књига 67, свеска 2 (мај 1913), стр. 173–174.

390. Облаци (романца) / Драгиша С. Лапчевић // год. 18, књига 67, свеска 2 (мај 1913), стр. 174–175.
391. Молитва / Драгиша С. Лапчевић // год. 18, књига 67, свеска 2 (мај 1913), стр. 175–176.
392. Полудели философ / Драгиша С. Лапчевић // год. 18, књига 67, свеска 2 (мај 1913), стр. 176–178.
393. Исус пред Пилатом / Прока Јовкић // год. 18, књига 67, свеска 3 (јун 1913), стр. 321–326.
394. Очи / Рикард Николић // год. 18, књига 67, свеска 3 (јун 1913), стр. 332.
395. Ноктурно – гђи Л. Н. / Ђ. Милићевић // год. 18, књига 67, свеска 3 (јун 1913), стр. 333.
396. Стари ратник / Мићун М. Павићевић // год. 18, књига 67, свеска 3 (јун 1913), стр. 334.
397. Кроз гудуру... / Јелена Ј. Димитријевић // год. 18, књига 67, свеска 3 (јун 1913), стр. 351–352.
398. Обмана / Владимир Станимировић // год. 18, књига 68, свеска 1 (јул 1913), стр. 20.
399. Визија / Станислав Винавер // год. 18, књига 68, свеска 1 (јул 1913), стр. 21–24.
400. Сутонска песма / Стеван Шумкарац // год. 18, књига 68, свеска 1 (јул 1913), стр. 25.
401. Радомиру Путнику (из епиникијских пјесама „Косово Освећено“) / А. Тресић-Павичић // год. 18, књига 68, свеска 2 (септембар 1913), стр. 257–258.
402. Јесења визија / Ст. Петров-Бешевић // год. 18, књига 68, свеска 2 (септембар 1913), стр. 272.
403. Непокој / Момчило Милошевић // год. 18, књига 68, свеска 2 (септембар 1913), стр. 273.
404. Дозив / Б. К. // год. 18, књига 68, свеска 2 (септембар 1913), стр. 274.
405. Под Једреном (из епиникијских пјесама „Косово освећено“) / А. Тресић-Павичић // год. 18, књига 69, свеска 1 (октобар 1913), стр. 3–4.

406. \* \* \* / Сима Пандуровић // год. 18, књига 69, свеска 1 (октобар 1913), стр. 45.
407. На мору / Јосип Косор // год. 18, књига 69, свеска 1 (октобар 1913), стр. 46.
408. Звона на јутрење / Dis // год. 18, књига 69, свеска 2 (новембар 1913), стр. 170–171.
409. После свега / Сима Пандуровић // год. 18, књига 69, свеска 2 (новембар 1913), стр. 172.
410. Векови / Сима Пандуровић // год. 18, књига 69, свеска 3 (децембар 1913), стр. 340–341.
411. У кућу / Момчило Милошевић // год. 18, књига 69, свеска 3 (децембар 1913), стр. 342–343.
412. Споменик / Дис // год. 18, књига 69, свеска 3 (децембар 1913), стр. 344–345.
413. Повратак / Владимир Станимировић // год. 18, књига 69, свеска 3 (децембар 1913), стр. 346–347.
414. Песме – Српски херој / Душан Малушев // година 19, књига 70, свеска 1 (јануар 1914), стр. 31.
415. Трубадур / Т. Ђукић // година 19, књига 70, свеска 1 (јануар 1914), стр. 31–32.
416. Сафо / Т. Ђукић // година 19, књига 70, свеска 1 (јануар 1914), стр. 32.
417. Из стране лирике [песме у прози] / разни аутори; превели Р. Петровић и С. П. // година 19, књига 70, свеска 1 (јануар 1914), стр. 33–35.
- Жак Сезан, Гробље, стр. 33. (прев. Р. Петровић)
- Ромен Тома, О мој завичају, стр. 33–34. (прев. Р. Петровић)
- Петар Розегер, Копај, стр. 34. (прев. С. П.)
- Изолда Курц, Прва ноћ стр. 34–35. (прев. С. П.)
- Ото Јулијус Бирбаум, Сан у сумраку, стр. 35. (прев. С. П.)
418. ПЕСМЕ – Посвета сунцу (из књиге Дарови Хенила) / Св. Стефановић // година 19, књига 70, свеска 2 (фебруар 1914), стр. 221–222.
419. Сумрачне тежње / Сима Пандуровић // година 19, књига 70, свеска 2 (фебруар 1914), стр. 222–223.
420. Утеха / Момчило Милошевић // година 19, књига 70, свеска 2 (фебруар 1914), стр. 223–224.

421. О, залуд је све / Мирко Дамњановић // година 19, књига 70, свеска 2 (фебруар 1914), стр. 224.
422. Из стране лирике [песме у прози] / разни аутори // година 19, књига 70, свеска 2 (фебруар 1914), стр. 225–226.  
 Маргарита Сусман, Жуто лишће, стр. 225. (прев. С. П.)  
 Херман Хесе, Само не данас!, стр. 225. (прев. С. П.)  
 Ноел Нуе, Острво, стр. 226. (С франц. прев. Р. Петровић)
423. ПЕСМЕ – Ратни погреб / Dis // година 19, књига 70, свеска 3 (март 1914), стр. 346–347.
424. Уз свирку (из „Успомена“) / Рикард Николић // година 19, књига 70, свеска 3 (март 1914), стр. 347–348.
425. Из стране лирике [песме у прози] / разни аутори // година 19, књига 70, свеска 3 (март 1914), стр. 349–354.  
 Рихард Цоцман, Јозефа, стр. 349. (превео С. П.)  
 Хермиона Прајшен, Чекање, стр. 349. (превео С. П.)  
 Алфред де Мисе, Мајска ноћ, стр. 350–353. (прев. Р. Караџић)  
 Вилхелм Холцамер, Гроб, стр. 353. (превео С. П.)  
 Сен Жорж де Бухелие, Коњаник, стр. 354. (с француског превео Р. Петровић)
426. ПЕСМЕ – На пучини / Сима Пандуровић // год. 19, књига 71, свеска 1 (април 1914), стр. 32.
427. Пет песама / Dis // год. 19, књига 71, свеска 1 (април 1914), стр. 32–33.
428. Сонети / Прока Јовкић // год. 19, књига 71, свеска 1 (април 1914), стр. 33–34.
429. ПЕСМЕ – Златном веку Грчке / П. Ј. Одавић // год. 19, књига 71, свеска 2 (мај 1914), стр. 232–236.
430. ПЕСМЕ – Звездама / Прока Јовкић // год. 19, књига 71, свеска 3 (јун 1914), стр. 376–377.
431. Епитаф / М. П. Стефановић // књига 72, III, 15. април 1915, стр. 105.
432. Есамир / Т. Ђукић // књига 72, IV, 1. мај 1915, стр. 157.
433. Ноћ // Прока Јовкић // књига 72, IV, 1. мај 1915, стр. 175.

434. Јоргован (песма у прози) / Милица Јанковић // књига 72, IV, 1. мај 1915, стр. 176–177.
435. Песма чудног Робинзона / Јосип Миличић // књига 72, VI, 1. јун 1915, стр. 253–254.
436. Песма бродоградитеља / Јосип Миличић // књига 72, VI, 1. јун 1915, стр. 254.
437. Пролеће 1915. године / Dis// књига 73, III, 15. јул 1915, стр. 113.
438. Жалба једне бедне гране / Јосип Миличић // књига 73, III, 15. јул 1915, стр. 118.
439. Враћање моме брами / Јелка Лукићева // књига 73, III, 15. јул 1915, стр. 119–120.
440. Отацбина (слободна прерада) / Р. Ј. Одавић // књига 73, IV, 1. август 1915, стр. 148.
441. Госпар / Емил Верхарен; прев. Мирко Дамњановић // књига 73, IV, 1. август 1915, стр. 173–176.
442. Песма подневног звона / Јосип Миличић // књига 73, V, 15. август 1915, стр. 215.
443. Екстаза / Јелка Лукићева // књига 73, VI, 1. септембар 1915, стр. 255–256.



## ПРИЛОГ Б

### ПОПИС ИМЕНА

П-и, Владислав 107, 108

Абрашевић, Коста 3

Андрусок, Л. И. 283

Аноним (руске народне умотворине) 102

Ашкерц, А. 338

Б. К. 404

Б. П. 260

Бајић, Душан У. 325, 337

Бешевић Петров, Светислав 111, 359, 363, 370, 402

Бирбаум, Ото Јулиус 263, 417

Бодман, Е. Ф. 206

Бојић, Милутин 254, 255, 259, 261, 264, 266, 268, 278, 284, 285, 289, 296, 297, 303, 309

Борски 90, 91, 105, 106

Бошњаковић, Вој. П. 128, 130

Бухелие, Сен Жорж де 425

В. 211, 228

В. П. 92

Вазов, Иван 230

Весић, Божа 322

Владимир 155

Verhaeren, Emil 88, 441

Винавер, Станислав 257, 290, 304, 350, 399

Глигорић Сокољанин, Димитрије 16, 31, 43, 56, 73, 94, 104, 149

Д. 164

Д. П. Ј. 205

Дамњановић, Мирко 348, 421

Де Грација, М. Е. 177

Девечерски, Ж. 271, 275

Димитријевић Јелена 1, 4, 14, 133, 136, 147, 192, 377, 387, 397

Димитријевић, М. 151, 152

Драгослав 29, 75

Dis, види Петковић Дис, Владислав

Ђукић, Душан С. 82, 83, 86, 100

Ђукић, Тодор Р. 305, 312, 340, 355, 361, 382, 383, 384, 385, 386, 415, 416, 432

Илић, Драгослав 310, 333

Илијћ, Драгутин 239, 251

Јаворов, П. К. 62

Јанковић, Дан. 155

Јанковић, Милица 434

Јела, види: Спасић, Јела

Јелена, види: Димитријевић, Јелена

Јелић, Милосав 140, 148, 161, 170, 194

Јов. Дим. П. 131

Јов. С. 248

Јовановић, Милутин 32, 114, 115, 119, 120, 165, 166, 175, 195–198, 220, 247, 274, 317, 352, 362

Јовановић Змај, Јован 11, 13

Јовкић, Прока 313, 326, 331, 347, 374, 393, 428, 430, 433

Јунија, види: Ристић, Христина

Кајзер, Изабела 263

Карабеговић, Авдо 34, 39, 58, 69, 145, 225, 226, 243

Кечкић, Благ. Нед. 185

Конради, Х. 178, 263

Корсак, С. А. 283

Косор, Јосип 407

Косорић, Пијетро (псеудоним Милоша Перовића) 47, 59, 60, 61, 67, 68, 71, 80, 89, 95, 98, 99, 117

Кошчевић, Вјекослав 109

Курц, Изолда 417

Лазаревић, Жарко 203, 236

Ламартин, Алфонс де 173

Лапчевић, Драгиша 388, 389, 390, 391, 392

Ленцевић, А. 283

Линген, Текла 263

Линхард, Фриц 263

Ловрић, Божо 214

Лохвица, М 283

Лукић, Јелка 439, 443

Љермонтон, Михаил 200

Љубинковић, Андра 191

М. П. 364

Малушев, Душан 158, 184, 190, 287, 292, 335, 414

Марковић, Даница 162, 179, 189, 212

Мелшин, Ј. 36

Мијалковић, С. Д. 8

Милићевић, Ђ. 395

Милићевић, Ив. М 2, 10, 25, 57, 76, 181, 186, 223, 233, 250, 267, 291

Миличић, Јосип Сибе 435, 436, 438, 442

Милошевић, Момчило 199, 272, 282, 288, 295, 298, 311, 314, 327, 329, 349, 353, 371, 372, 403, 411, 420

Musset, Alfred de 103, 150, 425

Митровић, Милорад 38, 42

Михајловић, Ј. 373, 375

Младеновић, Ранко 238, 324, 328, 351, 369

Молеровић, Душан 276

Мопасан, Ги де 45

Николић, Рикард 163, 210, 221, 252, 301, 367, 394, 424

Ниче, Фридрих 168

Нуе, Ноел 422

Њекрасов, Н. А. 308

Одавић, П. Ј. 429

Одавић, Риста Ј. 246, 249, 253, 440

Павићевић, Мићун М. 396

Пандуровић, Сима 176, 180, 182, 193, 269, 273, 406, 409, 410, 419, 426

Петковић Дис, Владислав 44, 64, 65, 124, 183, 188, 354, 365, 408, 412, 423, 427, 437

Петровић Вељко 156, 157, 159, 167, 171, 174, 318, 323

Петровић, Сава Д. 129, 135, 146, 202, 217, 224, 227, 235, 242

Петровић Сељанчица, Милорад М. 12, 15, 17, 23, 33, 40, 54, 55, 93, 110, 207, 208, 209, 240

Пијаде, Давид С. 245, 321

Пироћанац, Милош М. 138

Поповић, Милан Ј. 113

Поповић, М. М. 142

Поповић, Никола М. 187

Поповић, Поп-Лука 112

Прајшен, Хермиона 425

Продановић, Б. 332, 360

Прешерн, Франце 244

Пурић, Божидар 270, 279, 280, 286, 299, 307, 315, 316, 378, 379, 380, 381

Пушкин, Александар Сергејевич 53, 63, 66, 70, 72, 79, 84, 306

Радовановић, Сава М. 320, 366

Рајић, Велимир 234, 277

Рајко 28

Ристић, М. 262

Ристић, Христина 20, 30, 48, 118

Розегер, Петар 417

Rollinat, Maurice 78

Росети, Данте Габријел 125

С. 258

С. Ј. 256

Салус, Хуго 263

Svinburne, Charles Algernon 97, 123

Сезан, Жак 417

Симић, Љуб. Н 7

Славејков, П. 356

Соловјев, П. С. 283

Спасић, Јела 5, 22, 50, 116, 132, 139, 144, 160, 169, 222, 232, 237, 265

Станимировић Вл[адимир] 6, 126, 127, 201, 204, 213, 229, 231, 241, 294, 398, 413

Стефановић, М. П. 341, 342, 343, 344, 345, 346, 357, 368, 376, 431

Стефановић, Светислав 121, 122, 134, 141, 418

Сусман, Маргарита 422

Тенисон, Алфред 18, 19, 21

Теодосијевић, Сава Ст. 153

Тома, Ромен 417

Тресић-Павичић, Анте 401, 405

Туцаковић-Гргић, Марија 334, 339, 358

Ђоровић, Владимир 26, 27, 35, 41, 51, 143  
Ђурчић, Васо И. 96, 101  
Ускоковић, Милутин М. 37  
Хајне, Хајнрих 172  
Хартлебен, Ото Ерих 263  
Хесе, Херман 422  
Холцамер, Вилхелм 425  
Цветковић К.[осара] 46, 49  
Цоцман, Рихард 425  
Шантић, Алекса 24, 52, 85, 215, 216, 218, 219  
Шантић, Јаков 77, 87, 137  
Шобајић, Симо 74, 81  
Штајнберг, Мања Давидовна 9  
Шумкарац, Стеван 281, 293, 302, 319, 330, 336, 400  
Шчепкин-Куперник, Неродица 283

## ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска, Биљана (2012). „Дијалектика јавности: просвећеност, надреализам и публикације“, у *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици*, ур. Татјана Јовићевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 211–236.
- Беневоло, Леонардо (2004). *Град у историји Европе*, прев. Снежана Милинковић, Београд: Слио.
- Брајовић, Тихомир (2016). „Између декаденције и револуције: формативни распон српске лирике у првој половини двадесетог века“, *Књижевна историја*, 155, стр. 75–100.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* ed. Randall Johnson, New York: Columbia University Press.
- Бурдије, Пјер (2004). *Правила уметности: генеза у структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Витошевић, Драгиша. (1975). *Српско песништво 1900-1914, том 1–2*.
- Витошевић, Драгиша (1990). *Српски књижевни гласник 1900–1914*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност: „Вук Караџић“.
- Витошевић, Драгиша (1987), „Модернистичка *Књижевна недеља*“, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, Београд: САНУ.
- Дрндарски, Мирјана (1998). „Српске књиге за народ у европском контексту“, *Књига за народ: зборник радова*, ур. Миодраг Матицки, Панчево: Градска библиотека, Београд: Институт за књижевност и уметност
- Иванић, Душан (2008). *Књижевна периодика српског реализма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад: Матица српска.



- Јерков, Александар. (2010). *Смисао (српског) стиха*, књ. 1–2, Пожаревац: Центар за културу Браничево, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовановић, Слободан (1922), „Предговор“ у *Утуљена кандила* Драгиша Васић, Београд.
- Јовановић, Слободан (1991). *Један прилог за проучавање српског националног карактера*, Сабрана дела, том 12, Београд, стр. 577–582.
- Којен, Леон (2015). *У тражењу новог*, Београд: Чигоја штампа.
- Константинови, Радомир (1983). „Арман Дивал“, у *Биће и језик*, књ. 2, Београд: Просвета: Рад, Нови Сад: Матица српска, стр. 197–218.
- Константиновић, Радомир (1983). „Милорад Петровић Сељанчица“, у *Биће и језик*, књ. 6, Београд: Просвета: Рад, Нови Сад: Матица српска, стр. 435–456.
- Константиновић, Радомир (1983). „Светислав Стефановић“, у *Биће и језик*, књ. 7, Београд: Просвета: Рад, Нови Сад: Матица српска, стр. 421–469.
- Константиновић, Радомир (2004). *Философија паланке*, Београд.
- Кох, Магдалена (2012). *Када сазремо као култура – стваралаштво српских списатељица на почетку XX века*, Београд: Службени гласник.
- Лотман (2004). *Култура и експлозија*, Београд: Народна књига.
- Макуљевић, Ненад (2006). *Уметност и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Марино, Адријан (1997). *Модерно, модернизам, модерност*, прев. Зоја Томић и Мариана Дан, Београд: Народна књига.
- Матовић, Весна (2007). *Српска модерна: културни обрасци и књижевне идеје*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Матовић, Весна (2012). *Жанровске метаморфозе Пере Тодоровића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Матовић, Весна, и Миодраг Матицки, ур. (2010). *Жанрови у српској периодици*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Миладиновић, Зоран (2013). *Српска ратна књижевност* (докторска дисертација), Београд, доступно на <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=1054.0> [приступљено 22.12.2016]

Милинковић, Јелена (2014). „Женска књижевност у првој серији *Српског књижевног гласника*: библиографска перспектива“, *Значај библиографије периодике за истраживање књижевности и културе*, ур. Ана Ћосић Вукић и Весна Матовић, Београд: Институт за књижевност и уметност., стр. 83–106.

Милошевић, Срђан (2010). „'Ја теби певам, сељаће, и кличем' – сарадници *Нове Европе* о селу и сељаштву у међуратној Југославији“, *Нова Европа 1920 – 1941*, ур. Весна Матовић и Марко Неђић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Миљковић, Милан (2012). „Мушка поезија у *Културном додатку Политике 1989–2001*“, *Сарајевске свеске*, 39/40, 2012, стр. 237–249.

Митриновић, Димитрије (1908), „Национално тло и модерност“, *Босанска вила*, 1908, XXIII, стр. 19–20.

Мишковић, Наташа (2010). *Базари и булевари: свет живота у Београду 19. века*, Београд: Музеј града Београда.

Младеновић, Добривоје (2006). „Јанко Веселиновић у *Делу*“, *Јанко Веселиновић*, ур. Слободанка Пековић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 171–180.

Палавестра, Предраг (2008). *Историја српске књижевне критике 1768–2007. Том 1*. Нови Сад: Матица српска.

Паларе, Мајкл (2010). *Балканске привреде око 1800. до 1914. године*, прев. Александар Стевановић, Београд: Службени гласник.

Пандуровић, Сима (1905), „О представницима данашње српске књижевности“, *Књижевна недеља*, 13, 2. јануар, 1905, стр. 1.

Пековић, Слободанка (1992). „Модел часописа на почетку века“, *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века*, ур. Слободанка Пековић, Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметности, стр. 9–16.

Пековић, Слободанка (1998). „Књиге за народ као вид просветитељства и поткултуре“, *Књиге за народ: зборник радова*, ур. Миодраг Матицки, Панчево: Градска библиотека, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 40–43.

Пековић, Слободанка (2002). *Основни појмови модерне*, Београд: Народна књига.

Пековић, Слободанка (2010). *Књижевност у функцији „принуде“*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Пековић, Слободанка (2012). „Урош Петровић – критичар и моралист“, у Урош Петровић. *Одабрани списи*, прир. Александар Марушић, Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, стр. 189–204.

Пековић, Слободанка (2015). *Часописи по мери достојанственог женскиња*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад: Матица српска.

Перовић, Латинка, ур. (1998). *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века: положај жене као мерило модернизације*, Београд: Институт за новију историју Србије.

Перовић, Латинка (2006). *Између анархије и аутократије: српско друштво на прелазима векова (XIX–XX)*, Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.

Петковић, Новица, ур. (2005). *Поетика Симе Пандуровића: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Петковић, Новица (2005). „Увод у проучавање Пандуровићеве поетике“, у *Поетика Симе Пандуровића: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 15–42.

Петковић, Новица (2007). *Словенске пчеле у Грачаници*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Петковић, Новица (2007). *Поезија у огледалу критике*, Нови Сад: Матица српска.
- Петковић Новица, ур. (2002). *Дисова поезија: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Петковић, Новица (2006). *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петров, Александар (1992). „Милан Ћурчин– „Гласников“ весник међуратног песничког модернизма“, *Традиционално и модерно у српским часописима 1895-1914*, уредиле Слободанка Пековић и Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност – Матица српска, Београд – Нови Сад, стр. 123–134.
- Петров, Александар (1996). *Српски модернизам: гласници, гласила, судије*, Београд: Signature.
- Петров, Александар (2010). „Периодика као жанр“, у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић и Миодраг Матицки, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Поповић, Богдан (1977). „Књижевни листови“, у *Критички радови Богдана Поповића*, прир. Фрањо Грчевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 124–152.
- Поповић-Обрадовић, Олга (2008). *Каква или колика држава*. Београд: Хелсиншки одбор за људска права.
- Рошуљ, Жарко (1995). *Час описа часописа* (Мирођија, Бубањ, Српска везиља, Полицијски гласник), Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Скерлић, Јован (1911). „Два индивидуализма“, *Зора* (Беч), 1911, II, стр. 97–99.
- Скерлић, Јован (1977). „Један социјалистички песник: Коста Абрашевић *Песме*“, у *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавистра, Нови Сад: Матица српска, Београд. Институт за књижевност и уметност, стр. 389–397.

Скерлић, Јован (1977). „Лажни модернизам у српској књижевности“, у *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавестра, Нови Сад: Матица српска, Београд. Институт за књижевност и уметност, стр. 445–457.

Скерлић, Јован (1977). „Млада српска поезија и приповетка“, у *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавестра, Нови Сад: Матица српска, Београд. Институт за књижевност и уметност, стр. 506–520.

Скерлић, Јован (1977). „Нови омладински листови и наш нови нараштај“, у *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавестра, Нови Сад: Матица српска, Београд. Институт за књижевност и уметност, стр. 521–532.

Скерлић, Јован (1977). „Обнова наше родољубиве поезије“, у *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавестра, Нови Сад: Матица српска, Београд. Институт за књижевност и уметност, стр. 479–489.

Скерлић, Јован (1977). „Србија, њена култура и њена књижевност“, у *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавестра, Нови Сад: Матица српска, Београд. Институт за књижевност и уметност, стр. 497–505.

Слијепчевић, Перо (1983). „Жена у најновијој књижевности“, *Критички радови Пере Слијепчевића*, прир. Предраг Протић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 96–103.

Стајић, Васа (1975). „О популарној књижевности“, *Критика у Скерлићево доба*, прир. Драгиша Витошевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 399–416.

Стојановић, Дубравка (2003). *Србија и демократија: 1903–1914: историјска студија о „златном добу српске демократије“*. Београд: Удружење за друштвену историју.

Стојановић, Дубравка (2008). *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд: Удружење за друштвену историју.

Стојановић-Пантовић, Бојана (2005). „Предекспресионистички сензибилитет у збирци *Посмртне почести Симе Пандуровића*“, *Поетика Симе Пандуровића*:

зборник радова, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 161–175.

Чалић, Мари Жанин (2013). *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Сlio.

Чупић, Симона (2008). *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1914*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Фрајнд, Марта (1996). *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*, Нови Сад: Прометеј: Стеријино позорје, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Фрајнд, Марта (2015). *Огледи о српској позоришној периодици (1872–1941)*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад: Матица српска.

Фридрих, Хуго (1989). *Структура модерне лирике: од средине деветнаестог до средине двадесетог столећа*, прев. Труда и Анте Стамаћ, Загреб: Стварност.

Frow, John (2005). *Genre (The New Critical Idiom)*, London: Routledge.

Хабермас, Јирген (2012). *Јавно мњење – истраживање у области једне категорије грађанског друштва*, прев. Глигорије Ерњаковић, Нови Сад: Mediterran Publishing.

Chasar, Mike (2012). *Everyday Reading: Poetry and Popular Culture in Modern America*, New York: Columbia University Press.

Шеатовић Димитријевић, Светлана. (2010), „Отпори и илузије једне књижевне генерације“, *Фолклор – поетка – књижевна периодика: зборник у част Миодрага Матицког*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 483–495

Шинковић-Циндори, Марија (1992). *Летопис културног живота: 1904–1907*. Политика. Правда. Београд: Институт за књижевност и уметност

Шинковић-Циндори, Марија (1992). *Летопис културног живота: 1908–1911*. Политика. Правда. Београд: Институт за књижевност и уметност

Шинковић-Циндори, Марија (1992). *Летопис културног живота: 1912–1915*. Политика. Правда. Београд: Институт за књижевност и уметност

## БИОГРАФИЈА

Милан Миљковић рођен је у Београду 1980. године. Основне (2006) и мастер студије (2010) завршио је на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за српску књижевност и језик са јужнословенским књижевностима. Дипломски рад писао је из српске књижевности реализма, а мастер на тему идентитета у романима Давида Албахарија.

Од 2006. године Милан Миљковић ради као професор српског језика у оквиру програма Међународне матуре (International Baccalaureate Diploma Program), у Образовном систему Црњански, да би 2009. године прешао да ради као истраживач на Институту за књижевност и уметност (на Пројекту за проучавање периодике). Поред истраживачког рада, био је ангажован и у редакцији научног часописа *Књижевна историја* (2011–2015 као секретар, 2015–2016 као један од уредника), а у оквиру пројекта за проучавање периодике учествовао је у организацији различитих скупова и пројекатских послова.

Милан Миљковић је до сада објавио преко 30 текстова, од чега више од 20 научних студија и критика, како у домаћим тако и у регионалним, односно страним публикацијама (часописима и монографијама, нпр. *Sarajevske sveske*, *Slovo* (UCL journal), *Gender Studies*, и монографија *Panic and Mourning > The Cultural Work of Trauma* – De Gruyter). Учествовао је на више међународних скупова у земљи и иностранству (Бугарска, Румунија, Португал и Енглеска: Оксфорд, Кембриџ и Нотингем)

Поседује лиценцу за професора матерњег језика као и сертификат за координаторе програма матерњих језика у програму Међународне матуре (IBDP). Области интересовања: политике образовања, књижевност и културни/национални идентитет, физички театар, тело и књижевност, периодика с почетка и краја 20. века.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Милан Ј. Миљковић

број уписа 10055/д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

"Модерно, популарно и традиционално у поезији часописа Дело (друга серија

1902 - 1915)"

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 13. фебруара 2017.





Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милан Ј. Миљковић  
Број уписа 10055/д  
Студијски програм Српска књижевност  
Наслов рада "Модерно, популарно и традиционално у поезији часописа Дело  
(друга серија, 1902-1915)"  
Ментор др Душан Иванић, професор емеритус

Потписани Милан Ј. Миљковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 13. фебруара 2017.



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

"Модерно, популарно и традиционално у поезији часописа Дело  
\_\_\_\_\_  
(друга серија, 1902-1915)"  
\_\_\_\_\_

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 13. фебруара 2017.

