

dijce, Srbe, Kineze, Varvare i Ruse/Da razlijemo krv kao raktiju/Da se razvalimo po bulevarima /Leno i pjano/U svim Parizima, Londonima i Cikegima/ Amo/Sve heliocentričke sisteme/Da ih sjurimo u golema kola/Brza/Brža/Najbrža od brzine/Da svi zubi popadaju/U triumpfu jurnjave/Aajajaj/Vesele komedije poslednje/Pod kapom nebeskom!.. (Isto, str. 22.)

21. Isto, str. 21.

22. Isto, str. 21.

23. Isto, str. 26.

24. Isto, str. 21.

25. Isto, str. 23.

26. Isto, str. 26.

27. Isto, str. 26.

27. Ta žed za stvaranjem izbija na videlo i sasvim neposrednim, manifestnim iskazima: »Graditi na Saturnu interplanetarnu republiku/Celome kozmosu na diku« (Isto, str. 23), ili: »Nanovo čoveče« i »Da čujemo čoveka kako peva« (str. 25), »Potpaliti temelje sve/Pa onda gurnuti nogom goaludarac silan/U vakuum zemlju zabiti kao balon/Od sapunice/Biti kreator!/Nadmonumentalno stvoriti!/Vanvremensko« (str. 24) itd. itsl.

28. Isto, str. 28.

29. O pojmu »optimalne projekcije« vidi u knjizi Aleksandra Flakera *Poe-tika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, str. 66 – 72.

30. Isto, str. 19.

31. »Maestro Bože! Vi ste bili od mene namešteni u nebesima za generalnog direktora. Vi ste položaj zloupotrebili! Stvaranjem našeg sveta, postigli ste savršeno negativan rezultat. Smenjeni ste! Izgubite se! Ubite se!«

(Isto, str. 20)

32. Isto, str. 19.

33. Vidi, Marijan Mikac – Fenomen majmun, Collection des zenitistes Internationales no. 7, Beograd, 1925., str. 17 – 23.

# kako su (i kada) priče izgubile ravnotežu

mihajlo pantić

Jedan od tokova ovovekovnog (fikcijskog) pripovedanja, sav u neprestanom protivstavljanju narativnoj jednodimenzionalnosti i mimetičkoj inerciji, kao svoju bitnu, identifikacijsku karakteristiku ističe upravo paradoksalan pokušaj *pričanja mimo priče*. Ta karakteristika ponajbolje se ogleda u *približavanju žanrova*, odnosno, u nastojanju da se u jeziku proze aktiviraju neke osobenosti koje on unutar mimetričkog stvaralačkog koncepta nema – jezik proze hteo bi nešto do »nosivosti« jezika poezije, pa, shodno tome, pripovedači (i čitaoci) sve više obraćaju pažnju ne samo na globalna značenja pripovedanja, već i na svaku pojedinačnu reč, na značenski kontekst koji ona sobom prirodno »donosi« u priču. U tom smislu (uz još neke pisce *moderne*) Stanislav Vinaver sa svojom knjigom *Priče koje su izgubile ravnotežu* (1913. izdanje S. B. Cvijanovića) stoji negde na samim počecima modernog antimimetričkog proznog stvaranja kod nas.

No, uprkos uočenoj inovativnosti, ta njegova, inače, jedina »poptuno« prozna knjiga, ostala je sasvim po strani u izučavanju autorovog opusa, a takode se izgubila negde na margini istraživanja proze perioda *moderne*. Nekoliko je razloga takvom stanju stvari: prvi svakako počiva u činjenici da *Priče koje su izgubile ravnotežu* nisu, strogo uzev, visok kreativni rezultat – ta Vinaverova knjiga važnija je po tome što je ubrzala formiranje do tada nedovoljno ispoljenog tipa proznog izraza, nego što je estetski domet *po sebi*. Nadalje, Stanislav Vinaver, iako najveći poligraf moderne srpske književnosti, po svojoj vokaciji ipak nije bio pripovedač. Transformativnost njegovog duha i interes za najrazličitija moguća pitanja, stvaralačke oblike i oblasti bila je sa onu stranu disciplinovanosti koju zahteva epskim konvencijama obeležena proza. Vinaver je, konačno, i demistifikator upravo epske »dogmatičnosti«, glomaznosti, »sistematičnosti« i normativizma – biti tako raspoložen a pisati prozu (izuzev kratkih, eksperimentalno obeleženih tekstova) gotovo da i nije logično. Premda će se, docnije, u *Gromobranu svemira* (1921) i putopisima »vratiti« *pripovednoj prozi* (u širem smislu tog pojma) Vinaver više nikada neće biti *pripovedač fikcije*, kakav je bio u *pričama koje su izgubile ravnotežu*. Da je, eventualno, napisao još neko »čisto« fikcijsko prozno delo kritika bi se, tragajući za poetičkim inicijacijama, sigurno vratila i toj knjizi. Ovako *Priče koje su izgubile ravnotežu* ostaju kao poseban, utoliko zanimljiviji, odeljak Vinaverove a i tradicijske biblioteke, prvo kao svedočanstvo da se pišev »razbarušeni i zadihani« duh okušao i na tom polju, a najposle i kao podatak o jednoj mladalačkoj »estetičkoj avanturi« (J. Hristić) koja će, kasnije, našeg pisca preobraziti u zagovornika *permanentne avangardnosti* i dodeliti mu mesto i zvanje (koliko mitskog, toliko i stvarnog) *spiritus movens-a* srpske književne avangarde. U *Pričama koje su izgubile ravnotežu* nalazi se začetak ovakve slike o Vinaveru – knjiga, naime, više pokreće nego što praktično ostvaruje i to (pojedinačno) zapažanje prerasta, docnije, u danas opšteprihvaćeni sud o ovom piscu kao o izuzetno aktivnom i podsticajnom estetičkom (esejističkom) »idejnoscu« koji, međutim, u ravni književne prakse ostavlja značajna i zanimljiva, ali u estetskom smislu ne uvek osobito vredna i nezaobilazna dela.

»Ono što pitanje Vinaverovog rada u posleratnoj srpskoj književnosti (misli se na period nakon Prvog svetskog rata – M. P.) čini složenijim, i okolnost da je kao pesnik, pripovedač, parodičar i mislilac, iako još mladi, bio stekao reputaciju još u predratnom vremenu. Tada je on, bez sumnje, najkontroverznija ličnost avangardne generacije o kojoj su mnogi stigli da izreknu sud (uglavnom negativan), a među njima bio je i Jovan Skerlić.

Vinaver je bio stvorio (...) još pred rat osnov svoje buduće filozofije. I ako bi se hteo pratiti kontinuitet pokreta tzv. »nove moderne« i onih posleratnih modernizama, ili ekspresionističko-futurističkih tendencija, onda bi najbolje bilo početi sa Vinaverom«.- napisao je Radovan Vučković. Ispravnost ovog zapažanja o »prelaznosti« Vinaverovih ra-



m. s. petrov: kompozicija

34. Isto, str. 24 – 26.

35. Isto, str. 28.

36. Isto, str. 28 – 30.

37. Isto, str. 30 – 31.

38. Svi navodi sa strane 8.

39. Isto, str. 9.

40. Isto, str. 33.

41. O tome posebno vidi dijalog pripovedača/autora i fenomena majmun na str. 41, 43 i 44.

42. Isto, str. 56.

43. Lj.M. – *Pesnik u ludnici, Zenit*, br. 36, oktobar 1925., str. 17.

44. O odnosu Felerovih crtača prema realnosti misli će pisati: »Njegovi crteži iz romana *Vampir*, za mene nisu mogli da budu nikakva tajna, niti ikakav dokumenat o pomračenju uma. Oni su suviše jasni, suviše realni i normalni, a nadasve njihovi eksaktni komentari, koji se odnose na živuće i meni poznate ličnosti iz njegovog najužeg života.« 45. O tome vidi: Ivan Negršorac – *Otpaci epskog sveta i mitologija znakovnosti*, Letopis Matice srpske, oktobar 1983.

46. To će Aleksandar Jerkov nazvati »drugim organonom« mlade srpske proze. (Vidi o tome njegov tekst *Gospodar priča*, objavljen kao predgovor njegovom izboru iz mlade srpske proze, u časopisu *Republika*, br. 9, 1984.)

47. Molim samo da se ovaj iskaz ne shvati kao pledoaje za jezičku i nacionalnu samodovoljnost naše, ili bilo koje druge, književnosti. Ne i ne, to nikako ne!

48. Kad god su, pak, pokušali da to nedvosmisleno učine bilo je to porazno i prilično opasno ne samo po književnost, kulturu i društvo čija su pastorčad bili već i po njih same. Konstantinovičev esej, na koji smo već ukazali, primerno je ukazao na pomenute neusaglašenosti i protivurečnosti. (Vidi i njegov esej *Branko Ve Poljanski* u pomenutoj knjizi *Biće i jezik*.)

49. A to što je do toga došlo u okvirima jednog pravolinijskog, tvrdoglavog, pa gotovo i suludnog ideološkog programa ne treba previše da zbunjuje: književna praksa, ne zaboravimo to, nije u celosti svodiva na sopstvene idejne pretpostavke. Otuda u zenitističkoj prozi danas možemo naći mnogo više od onoga čemu su sami zenitisti programski težili i što su svesno hteli da realizuju. Iz tog razloga ova proza nije tek mrtvo slovo na papiru.

nih dela (uz *Priče* su to još *Mjeća*, pesme, 1911. i *Misli*, 1913) od *moderne* ka avangardi (neke poetike avangarde u suštini su samo radikalizovane poetike *moderne*) sasvim se potvrđuje i u slučaju *Priča koje su izgubile ravnotežu*. Po svojim poetičkim osobinama ta knjiga se nalazi negde na razmeđu proze kasne *moderne* i avangardne proze. *Priče* »izgubljene ravnoteže« mogu se tako čitati (i čitaju se) u ključu ondašnje izrazito aktuelnog procesa razgradnje objektivističke iluzije realizma (napr. *Mrtvi život* V. Milićevića, *Saputnici* I. Sekulić, *Vitae fragmenta* M. Uskokovića) ali i kao nagoveštaj nekih avangardnih stilskih osobnosti koje će dopreti do savršenosti i odsevnuti u delima srpskih prozaika različitih generacija.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР

ПРИЧЕ КОЈЕ СУ   
ИЗГУБИЛЕ РАВНОТЕЖУ

immer die Erleuchteten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen hat, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben. (Lessing).

Je n'ai d'amour que pour les caractères d'un idéalisme absolu, martyrs, héros, utopistes, amis de l'impossible. De ceux-là seuls je m'occupe. (Renan).

БЕОГРАД

ИЗДАЊЕ С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА

1913

Vinaverovu knjigu čine 24 priče (tačnije 24 prozna zapisa) u kojima se autor, sa nešto izuzetaka, oglašuje o ustanovljeni (epski, mimetički, uzročno-posledični) sistem pripovedanja. Narativnost proznog izraza ustupa mesto melodijском osamostaljivanju jezika – priča je, prvenstveno, »zvukonvo-simbiličko« telo – što je jedna od karakteristika proze kasne *moderne*. Umesto »pričanja priče« (u smislu ocrtavanja i praćenja likova u datim ili bar nagoveštenim hronotopskim okvirima) Vinaver pribegava negiranju osnovnih elemenata naracije i (jezički funkcionalno) ističe vlasiti, nekonvencionalni pristup pisanju. *Priče koje su izgubile ravnotežu* karakteriše defabulacija, neutralna ili mitska temporalnost, izbegavanje jasno ocrtane referencijalnosti i izdvajanje zvučne strane pripovedanja preko kojeg se, po gotovo muzičkim principima (već u to doba zaokupljaju autora punom snagom) može uočiti nastojanje da se proznom jeziku i sintaksi »ugradi« poetski mehanizam oslobađanja *oznake od oznacenog*. »Svaki pojam senku baca, pojam svaki potrebuje predmeta. Ja hoću pojam čist, svetlost bez senke i senku bez svetlosti« (Mazepa, str. 64) Pisac ne pristupa ustaljenoj i za njega već uveliko istrošenoj realističkoj formuli (u kojoj je mimetizam sveden na puko opisivanje tipičnosti i svakodnevice), nego se okreće, što je opet karakteristika proze *moderne*, kosmičkim projekcijama, urušenoj hronologiji i individualnoj literarizaciji simbola kulturnog i književnog nasleđa (otuda i prigovor autoru o navodnoj »knjiškoj« inspiraciji). Uz likove iz grčko-klaasične mitologije tu su i Ahasfer i slovenski mitovi – možda je najuspelija priča u knjizi, izuzimajući njen kraj, »rastkopetrovićevska« slovenska varijacija pod naslovom »Netibor – balkanska priča«.

Jedina prozna knjiga Stanislava Vinavera nema značajnsku vertikalu – njeno težište nalazi se prevashodno u pišćevom odnosu prema jeziku, u pokušaju da se granice proznog izraza (i iskaza) pomere izvan književnog praksom, ali i drugim sredstvima i uticajima, ustanovljenog rezervata. Nema stabilnog pripovedača, gubi se integralnost književnog lika (saglasno poetici *moderne*), a već je i u prvim dnevnim kritikama, neposredno po objavljivanju knjige primenjena intonacijska raznovrsnost Vinaverove naracije. Izbegava se uspostavljanje definisanog/kodifikovanog odnosa prema predmetu pripovedanja (ponekad ta osobina oduvče tekst u proizvoljnost). Pravi predmet pripovedanja, jeste sam jezik, i ta činjenica u periodu *moderne* sve više dobija na značaju, da bi kasnije postala opšta karakteristika moderne književnosti. U žanrovskom smislu knjiga je praktično nesvodiva. Počinje simboličkom pričicom o čoveku sa velikim srcem, nastavlja se (skoro) humoreskom o Trajku Čiriću (ne

bez autoparodijskih Vinaverovih opaski na delatnost pod tim pseudonimom u ondašnjoj periodici, najviše »Stampi«). Pisac se, zatim, zadržava na novofilozofskoj tipično modernističkoj temi samoubistva, upušta se u poetsko, tu i tamo kvazifilozofsko, sentimentalističko razmišljanje o »duševnim ritmovima«, osluškuje i sledi tonove mitova i legendi (reintepretira ih na svoj način), zaustavlja se na beleženju nekih apstraktnih, neuhvatljivih, bergsonovski eteričnih (jezikom tadašnje kritike: mističnih) pojmova koje danas deluje krajnje neubedljivo. (Nasuprot tome, jezičko osamostaljivanje, pišćevu proznu frazu, savremeni čitalac doživljava kao presudan kvalitet pripovedanja.) Potom, eto i jedne borhesovske skice pod naslovom »Svet«, koja sasvim dobro korespondira sa nekim aktuelnim, *ars combinatoria* poetikama. Vinaver se u njoj poigrava sa ulogom, značenjem i značajem demijurga u stvaralačkom procesu i toposom »sveta kao nečit-kog mesta«. Evo je u celini:

Svet

Svet je velika knjiga. I ja sam jednom osetio neku čežnju za pisanjem. Pridoh i stadoh da urezujem reči i činilo mi se da čujem glas koji mi diktira.

A posle, začuden, pogledah po ispisanom strani.

Bila je puna raznolikih, čas krivih, čas ukručeno pravih, čas sitnih i nečitkih, čas krupnih i razgovetnih, čudljivo nabacanih, crta i šara.

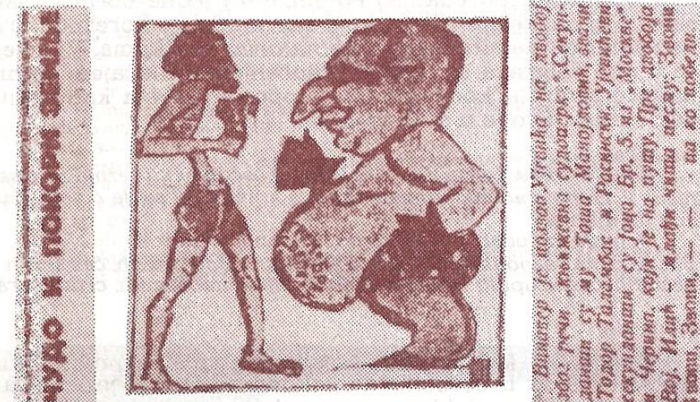
(Venecija)

Integralno, knjiga *Priče koje su izgubile ravnotežu* čita se kao odsečak iz beskonačne, nekonvencionalne jezičke varijacije koja se prividno, samo privremeno »nehote« završava tvrdnjom da se »ništa naročito nije dogodilo«. (Uz nešto interpretacijske slobode u toj tvrdnji može se videti trag Bergsonovog shvatanja egzistencije kao dinamičnog kretanja bića, gde je samo kretanje važnije od ispoljavajućih oblika, i gde nije, vinaverovski shvaćeno, bitno šta se dešava već da se nešto uopšte dešava – egzistencija i dinamično kretanje sinonimski su stopljeni, bez konačnog razrešenja.) U *Pričama* se, nadalje, makar samo u inicijalnom obliku, raspoznaje onaj kreativni Vinaverov nemir, onaj »satrepet« sa svetom i ona jezička ekstatičnost koja će, sa godinama, postati amblem celokupnog književnog rada našeg pisca, i više od toga, amblem njegovog mesta u nacionalnoj literarnoj tradiciji. Valja ipak reći da *Priče koje su izgubile ravnotežu* tek najavljuju Vinaverov jezički (neologističko-parodijski) kreativni eksperiment, podjednako u svim oblastima kojima se bavio, najviše, naravno, u pesničkim zbirka, pantologijama i prevodima, a na diskurzivnom nivou i u esejima. No i taj nagoveštaj bio je dovoljan da pisca u njegovo vreme proglaše za *hipermodernistu* (J. Skerlić), premda, strogo uzev, Vinaverova rečenica iz *Priča*, uz svu svoju zanimljivost i književnoistorijski značaj, krije u sebi i ponešto početničke naivnosti, stvaralačkog lutanja, nedovoljne artikulisanosti, kako sa stanovišta nekonzistentnosti nerativne celine (priče, pa i cele knjige), tako i sa stanovišta nedoslednog sintaksičkog i leksemskog, poetskog osamostaljivanja (što je, inače, njena najveća vrlina).

Kritički opis Vinaverove rečenice mogao bi posredno reći i nešto više o Vinaveru kao pripovedaču, a možda bi uputio i na objašnjenje njegovog kasnijeg manjeg interesa za prozu. Vinaverovo pripovedanje u biti je »statično«, često usredsređeno na oblikovanje pojedinačnog iskaza i rečenice same, nekada, reklo bi se, do nivoa postepenog prerastanja u stih. Nema narativnog agensa, nema unutrašnjeg dinamizma koji se postiže uvodenjem, izmenom i opisom odnosa između referencijalnih i aktancijalnih planova, a to, videli smo, Vinaver izbegava. Nema pripovedačkog naboja (epskog događanja) koji čitaocu ostavlja utisak kako priča sama od sebe struji i kako se fino jezički tka pred njegovim očima. Pripoveda se *mimo priče*, fragmentaristički, poetski, ironijski, sa posebnim ritmom – tom osobinom, a naročito činjenicom da joj je među prvima pristupio stvaralački, iznutra, makar ne na estetski isuviše ubedljiv način, Stanislav Vinaver je trajno aktuelan.

U *Pričama koje su izgubile ravnotežu* susrećemo se sa procesima dehijerarhizacije i približavanja književnih rodova i žanrova koji će se, isprva tipični za *modernu*, u periodu avangarde ispoljiti u ekstremnom obliku. Kompoziciju knjige, prividno haotičnu i heterogenu, moguće je pročitati i kao neku vrstu avangardističke »šifre« u modernističkom okrilju. U *Gromobranu svemira* Vinaver će, u pogledu objedinjavanja disparatnih tekstova i mešanja žanrovskih karakteristika pisanja otići još dalje. *Priče koje su izgubile ravnotežu* još su uvek proza, istina, relativizovana, dovedena do ivice žanra i do nemogućnosti formalnog razvrstavanja (crtime? kratke priče? pesme u prozi? novele? prozni zapisi?). Nekada samo način ispisivanja (grafijska konvencija)

daje tekstu iluziju proze, dok se sa stanovišta ritma, jezičkog osamostalijavanja, slikovnosti, zvučnosti i nereferecnijalnosti pre može govoriti o poeziji nego o prozi. (Uz potiranje, odnosno, stapanje poetskih i proznih osobina u nekim »pričama« primećuje se približavanje ili svodenje teksta na redukovanu dramsku, dijalošku formu, prozni igrokaz.) Osim što vremenski, a i bitno poetički pripada periodu kasne moderne Priče koje su izgubile ravnotežu (osvrnemo li se na neke teze Aleksandra Flakera) jesu istovremeno, bar jednim svojim delom, i avangardni književni tekstovi. Iz *Stilskih formacija* navodimo niz konstruktivnih obeležja avangarde u koje se uklapa i Vinaverova knjiga:



— izgradnja novih struktura na pozadini određenog književnog sustava kao njegovo osporavanje »minus postupcima«;

— težnja prema otvorenim i prividno neobaveznim strukturama, očita u namjernoj fragmentarizaciji nekada cjelovite strukture, »nedovršenosti«, »slobodnom« upotrebom dijelova vlastitih struktura, variranj u istih tema i motiva, »prepisivanju« samoga sebe i dr.;

— uzajamno pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta (poetizacija proze, prozaizmi u poeziji i dr.), dakle upravo ono što Poggioli zove »*confusione dei generi*«;

— težnja prema sprezi različitih vidova umjetnosti (književnosti i slikarstva, književnosti i glazbe). . .«

Ovakve karakteristike (i) Vinaverove knjige bile su sasvim dovoljne da u fazi prvobitne recepcije njenoga autora proglasi za »neozbiljnog«, a u slučaju potpune »smetnje na vezama« i za dekadenta i perverznojaka (kritička artikulacija i jezik opisa po pravilu kasne u optimalnom iščitavanju inovacijskih dela). Ako se, danas, *Priče koje su izgubile ravnotežu* čitaju kao bezazleno, povremeno čak i naivno poigravanje jednog stvaraoca sa izražajnim mogućnostima jezika, stvaraoca koji će kasnije izaći na glas kao nacionalno literarno cerekalo, a u suštini će, zarad svoje raznolikosti, plodnosti i provokativnosti ostati nepoznanica sve do današnjih dana, u vreme javljanja Vinaverov eksperimentalizam smatran je za jeres najvišeg mogućeg reda, za prekoračenje one granice do koje se u literaturi moglo i smelo i dokle je propisivao (nepisani) SKG ukus. Pod Skerličevim okom i paskom pred nacionalnu literaturu stavljen je zadatak doseganja integralnog jedinstva estetike sa nacionalnim bićem — humanistička ali i zdravorazumska »svetozaromarkovićevska« projekcija — izraziti, nauštrb literarnih vrednosti, sve nacionalne posebnosti i specifičnosti — pretela je pojednostavljenjem, a Stanislavu Vinaveru, koji je, inače, imao sluha za vrednosti tradicije, no prevashodno kroz estetičku prizmu, nije prišao normativizam u bilo kojem obliku. Podatak da je Bogdan Popović nakon Prvog svetskog rata pozvao na saradnju u obnovljenom SKG-u sve najznačajnije moderniste, izuzev Vinavera, pokazuje koliko je raskorak bio veliki. Kasnije, taj će se raskorak, suprotno uvreženom očekivanju, (pa čak i uprkos činjenici da je Vinaver, obnovio, godinama posle, saradnju sa centralnim i najuglednijim međuratnim srpskim književnim glasilom) sve više i više produbljivati. Vinaver će celog života ostati *enfant terrible* srpske književnosti. No, podsticajnost i značaj prevratnika, jeretika (kao i književne margine) iznova je osvedočena na Vinaverovom primeru. Ideje koje su isprva nailazile na otpor (ponekad i na zgražavanje i omalovažavanje) kasnije su postajale generativne tačke novih literarnih postupaka. Sa Vinaverom, priče su zaista izgubile ravnotežu. Upravo na temelju tog i takvog (nadstvaralačkog) iskustva u srpskoj prozi docnijih vremena, uključujući i »nesvršenu sadašnjost«, ispisane su mnoge vredne i značajne knjige, vrednije i značajnije od *Priča koje su izgubile ravnotežu*, ali, jednim svojim delom, nesvesno dužne baš njima i njihovom autoru, Stanislavu Vinaveru.

# nacrt za uporednu analizu nekih toposa u pesništvu ekspresionizma

(na primerima srpske, slovenačke i hrvatske poezije

bojana stojanović

1.1. Cilj ovoga rada je da ukaže na prisustvo nekoliko toposa (relativno postojanih motiva i na njihovu značenjsku vrednost) u pesništvu srpskog, slovenačkog i hrvatskog ekspresionizma. Terminološke nepreciznosti kada je u pitanju pojam i naziv *ekspresionizam*, posebno kada je reč o ekspresionizmu u srpskoj književnosti<sup>1</sup> još uvek postoje, i pored pokušaja pojedinih autora da na osnovu književnog materijala i eksplicitnih teorijskih tekstova pisaca uspostave njegovu poetiku.<sup>2</sup> Reference prema nemačkom ekspresionizmu, kao i prema avangardnim pojavama u ruskoj književnosti razdoblja od 1910. godine do približno 1927/28. godine, pokazale su se plodotvorne i nedovoljne u isti mah. Polazeći implicitno od teze da ekspresionizam u srpskoj književnosti nije imao prirodu programski formulisanog pravca (što jeste slučaj sa hrvatskim i slovenačkim), Vučković izvodi genuzu ovog pokreta u rasponu od kosmičkog ekspresionizma do nadrealizma, obuhvatajući ujedno i pojave kao što su zenitizam, konstruktivizam, novi romantičari.<sup>3</sup> Za hrvatsku književnost isti autor uvodi primereniju podelu na apstraktni i aktivistički ekspresionizam, i smatramo da bi ovakva dihotomija sa nekim manjim odstupanjima mogla da se primeni i na slovenački ekspresionizam.

1.2. Govoreći dalje, o tri faze srpske ekspresionističke književnosti<sup>4</sup>, Vučković navodi tri glavna stvaraoca koji reprezentuju svaku od ovih faza (Crnjanski, R. Petrović, M. Nastasijević), ali pored njih obrađuje i mnoge druge (Lj. Micića, S. Vinavera, R. Mladenovića, S. Miličića). Teškoća ovakvog pristupa je u tome što analizom pojedinačnih umetničkih poetika R. Vučković često gubi iz vida globalnu shemu poetike ekspresionizma i obrnuto, tako da uspostavljena načela srpskog ekspresionizma nekako stalno izmiču čitaocu u kakvom-takvom stilskom-poetičkom i žanrovskom jedinstvu. No, neka autorova polazišta kao i zaključke nesumnjivo moramo uzeti u obzir i prihvatiti, imamo li u vidu stvarnu diferenciranost ovog umetničkog pravca u srpskoj književnosti, kao i to da se naziv ekspresionizam najčešće implicitno i sasvim subjektivno podrazumeva, a samo u slučaju Vinaverovog *Manifesta ekspresionističke škole* i eksplicitno pominje.

1.3. Sa sličnim nedoumicama susretali su se i drugi proučavaoci ovog fenomena u srpskoj književnosti. Prema Predragu Palavestri, ekspresionizam bi ulazio u drugu etapu modernizma (od 1919. do 1927. godine)<sup>5</sup>, što se načelno poklapa sa Vučkovićevom klasifikacijom. I ovaj autor pripisuje pomenutom razdoblju niz heterogenih stilskih tendencija kao što su futurizam, ekspresionizam, nadrealizam, trajanje simbolizma, itd.<sup>6</sup> Međutim, i ovde nema jedinstvene oznake za dominantni stil razdoblja, a takođe je premlao argumentata na osnovu kojih možemo razlikovati *ekspresionizam* od nekog drugog modernog književnog pokreta ili pravca.

1.4. Zajedničku, skupnu odrednicu *avangarda* za sve pomenute književne pokrete daje Aleksandar Flaker u svojim delima *Poetika osporavanja* (1982) i *Ruska avangarda* (1984), polazeći prvenstveno od strukturalnog jedinstva umetničkih dela koja su u ruskoj književnosti nastajala u razdoblju od 1910. do 1925. godine, i kojima je, pored ostalih,<sup>7</sup> prirodno i svojstvo estetskog prevrednovanja društvene stvarnosti. Pitanje argumentacije ovog stava ostaje otvoreno, ukoliko se ne uvedu neka nova merila za umetničko delo. Ipak, bitna je ovde Flakerova teza da se avangardisti (a tu nesumnjivo spadaju i neki ekspresionisti), dvostruko negativno određuju prema tradiciji: s jedne strane, prema realizmu kao mimetičkoj literaturi, a, s druge strane, prema tzv.