

јунак наших дана (1897). Довршио је само *Сељанку* и *Хајдук-Штанка*, док је неке једва започео (*Машини*) или тек засновао подлогу за роман (*Сељак*).⁷ Док су Борци остали на танкој фабули о младалачкој љубави у коју се уплићу политички односи, уз низ слика из сеоског живота, а *Сељак* више роман из војничког живота (с тенденцијом да се покажу узроци пропадања здравог сеоског темеља), два довршена романа и *Јунак наших дана* говоре боље о Веселиновићевим могућностима. У *Сељанки* је око главне јунакиње усрдсречена радња у виду сеоских обичаја од удаје до смрти/погреба, у кућној задрузи („еп кућне задруге”, „етнографски роман” по Љ. Недићу), позорници потчињености, понизности, лицејерја, патње и самосаалађивања, са заплетима око продора нових наивака и новог времена. *Сељанка* је прича о могућој, заправо типичној судбини жене на селу: удаја, покорност и неко (мазохистичко) задовољство у животу сазданом од напора, патњи и несрета: патријархална заједница се открива као позорница неизбежне трагике живота. Као да је једини кризац Господ Бог, па није немотивисана необична молитва коју јунакиња упућује као прекор и побуну. *Сељанка* је у своје вријеме (превод на француски) примљена као документарно дјело о патријархалној култури на Балкану. *Хајдук Штанко* је концепцијски другачији, с развијеном фабулом, динамичном радњом, већим бројем антагонистички и црно-бијело постављених јунака. У критици је дочекан онитро, али је међу читаоцима до данас један од најпопуларнијих српских романа, свакако захваљујући евакацији легендарних времена и јуначког морала сеоске заједнице, динамици заплета и стилском патосу. Он је несумњиво и слика сеоске заједнице, која се од Устанка до Веселиновићевог доба није изразитије промијенила. За прави историјски роман,

какав се могао очекивати у епоси реализма, међутим, недостајало је студија историјских прилика и смисао за сложеније анализе карактера, па је ово дјело постало лектира слабије образованог и млађег читаоца.

Друга страна Веселиновићевог развоја испољила се у недовршеном роману *Јунак наших дана*: то сад није прича мачванског лиричара, већ реалистичког хроничара и аналитичара једне грађанске каријере (првобитни наслов био је „Каријера”). Приповиједање је вођено на граници документарности (цитати из политичких листова и брошура) и психолошко-моралне анализе, с фиксирањем трагичног неспоразума између амбиције, талента и карактера. Предмет књиге је слој српског високог чиновништва и интелигенције, формиран 70-их година у сукобу са С. Марковићем (прототип главног јунака, Сретења Срећковића, Владан Борђевић, у Веселиновићево вријеме је омрзнут режимски политичар, иначе личност многобројних заслуга и широких активности), што свједочи о новим могућностима ауторовог романског говора, којему ће се настављачи наћи тек у 20. вијеку. Други Веселиновићеви романи, недовршени или тек започети, потврђују да је овај писац настојао да захвати разнолику тематику, да јој да сложеније наративне облике, али му то није образовање, ни прилике, ни здравље нису омогућили.

Узме ли се да су осамдесете године дале прве увећем степену реалистичке романе, деведесете су увећале њихову разноликост и приближиле се европском моделу, премда српска критика то дugo није примијетила. У овој деценији афирмисан је Стеван Сремац, а кратко и напретнуто списатељско дјеловање завршио Светолик Ранковић. Деведесете године су истовремено период сазијевања и период

кризе поетике реализма, што се добро види и по дјелима поменутих писаца. Стеван Сремац је у том погледу врло упадљив пример, једним дијелом сав у традицији (Игњатовић, фолклорна анегдота), другим краје индивидуалан, пародично и иронично коментаришући поступке и начела својих претходника. По неодређеном односу између приповијетке и романа и по анегдотском језгру фабуле око којега се шири низ епизода, Сремац подсећа на Матавуља, али он није писац који се држи водећих конвениција приповиједања, нпр. маске објективног приповиједања или приповиједања у првом лицу, већ се, слиједећи хумористичке жанрове, понаша као „власник“ произвољног/слободног свијета фикције. Нема потпуне сагласности око разграничења романа и приповијетке у опусу нашега писца: Јован Деретић, полазећи од обима, узима да су романи *Ивкова слава* (1895), *Лимунација у селу* (1896), *Пој Бира и Џир Сијра* (1898), *Вукадин* (1903), *Зона Замфирова* (1907), док је у ранијим написима уобичајено да се романима сматрају само три посљедња дјела. Њихова хронологија, како је изведена овде (по коначним редакцијама) није сасвим прикладна, пошто су сва ова дјела први пут објављена по часописима или листовима: *Лимунација у селу* 1893, *Пој Бира и Џир Сијра* (није ни тада био „кратка причица“, како понекад пише) 1894, *Ивкова слава* исте године кад и у *Српском прејледу* (1895), доцније с новим измјенама, *Вукадин* (под насловом „Каријера практиканта Вукадина“) 1896, *Зона Замфирова* 1903. У класификацијама се истиче подјела Сремчевих романа на два типа композиције, линеарну и панорамско-мозаичну (Деретић). Први тип има хронолошки и фабуларно јединствену, једначено концентрисану причу (*Ивкова слава*, *Вукадин* и *Зона Замфирова*), у другом једно наративно језgro (анегдота, догађај) окупља

низ мањих, подређених јединица. Али је и подјела на два типа композиције условна: Сремац главну фабуларну нит стално пресјеца епизодним јединицама (темама, мотивима, јунацима) тако да на крају излази да су „споредне особе... незаборавније од главних“ (Матош). Сремац, као и Игњатовић, воли „специјалитетe“, али као маргиналне личности, „суетеренске становнике“ (А. Радин), не просјечно-свакодневне и социјално-психолошки типичне јунаке. Он типично остварује говорним сликама (фразеологијом)/ставовима/ситуацијом. *Пој Бира и Џир Сијра* обједињује на највишем нивоу нека од тих својстава Сремчеве прозе: прича о двије породице (попови, особито попадије — Перса и Сида, њихове кћери, слушкиње) које се заваде око младожење, па попови послије туче доспјевају на конзисторијални (црквени) суд код владике. Ту настаје неочекиван обрт (покаже се да је корпус деликти заправо подметнут коњски зуб), и они се, послије прекора, враћају кући, удају своје кћери и, непомирени до краја, очекују смрт. Али се до тог средишњег догађаја (свадбе/туче и суочавања пред владиком) долази преко епизода/тема као изолованих јединица или сталних интервенција ауторског приповједача, од тротоара који су појеле краве, зидног сата који се „прозлио и полудио“ па ћути као „зла свекрва“, преко домаћих животиња, пијетла, мачора („лопов Марко“), похотљивог патка, слушкиња, сеоских стражара и кочијаша, торокуша. Посебна област су, не само у роману *Пој Бира и Џир Сијра*, комуникативне ситуације: разговори, извештаји, оговарања. • Догађаји се често дају из перспективе другог лица или из перспективе једног од учесника, па су субјективно обожени. Роман се развија као двоструко разгранавање око једног језgra, у припреми средишњег догађаја и у одјецима на њега: главна анегдота

(свађа попова, суђење код владике, подметнути лажни зуб уместо избијеног) и главни догађаји преносе се препричавањима, ритам радње прелази у говорне интерпретације различитих лица (чуvena је серија оговарања коју организује „сеоски телеграф”/„сеоски добош”, фрау Габријела).

Сремца ипак не треба гледати само као мајстора хумористичког ефекта. Његови романи и приповијетке су и отворени пројекти живота: досљедан и зато комичан паралелизам двију породица на крају романа претвара се у супротност, слику срећне (Јула поп Спирине) и слику несрећне породице (Меланија, односно њен муж, поп Пера). Кад се читалац поново врати кроз роман, може се присјетити слојева у којима доминирају сентиментално-лирске слике сеоског живота, сеоске идиле, задовољних и срећних људи и оних који чезну за нечим што нису стигли доживјети и остварити: једном је то сеоски чувар, други пут пијаница на чарди, а трећи пут млади свештеник који с тугом гледа срећну мајку чопора дјече, њену отвореност и радосно пријатељство на супрот своме животу с једном кокетом. Тако се „геније баналитета” (Матош) и писац „миле лакомислености” (А. Николић) појављује као носилац лирског, поетског осjeћања живота.

Другачији је сатирични сиже, с упадљивом одбојношћу према јунацима или појавама. Најизразитији примјер је *Вукадин*, мада и у овом роману/приповијеци о ситној чиновничкој каријери, с врхунцем у објахивању циркуског магарца (што новинска пискарала представљају као подвиг српског генија), има више посебних сатиричних мотива: дух чаршије (као дух испразности, злостављања слабијег, хвалисања, нерада), дух напретка (као маска личних или политичких интереса), хајдучки морал у грађанској друштву. Социјално-покрајински одређен тип гла-

ног јунака (брђанин, Динарац) стално прати низ споредних сцена/ликова које сатирично и/или комично освјетљавају наше навике и карактере. Тај роман дјелује као сатира лажног етског човјека и пародија епског и политички тенденциозног говора. Без оцртане психологије, Вукадин се редовно ослања на општа ћулгаризована мјеста (пословице, фразеологизме): само се види шта ради и говори и како на њега реагује околина. Међутим, Сремац уопштавања поводом својих јунака често веже за Србе, Српство, државу: народ пандура, дембела, варалица и лопова; утопијски идеали којима је држава недорасла (Пијемонт), истрошene и злоупотребљене вриједности прошлости (епски морал, епски говор). Свака социјална, професионална, генерацијска, регионална скупина изложена је порузи: брђани сељаци и грађани, родитељи, млади интелектуалци, професори, чиновници, ђаци. Треба подсјетити да су у вријеме писања овог дјела Србија и њен режим на врхунцу политичке кризе (режим Александра Обреновића). Наравно, реторика сатире потпртава негативно и апсурдно како би успостављање дистанце према њима било што дјелотовније.

Трећи Сремчев роман се издаваја од претходних као нека врста компромиса између слободне и линеарне композиције: *Зона Замфирова* такође полази од стварне анегдоте (лажна отмица дјевојке), али се писац не удаљава радикално од ње (као у роману *Пој Кира и Јој Спира*), нити се држи једнога јунака, као у *Вукадину*, већ у јединствен сиже уграђује паралелне позиције (социјалне и интелектуално-физичке) двају просилаца (млади и привлачни мајstor Манча и духовно тупи, непривлачни чорбаџијски син Манула). Наравно, и ово је дјело пуно епизодних јединица, али оне су у чврстим везама са главном осом радње. Од новина ваљало би истаћи

мотив одрастања, зрења младе дјевојке (Зона), Манетове снове као језgro душевне кризе и зачетак преокрета у радњи, лирске сензуалне пасаже (блiske неким дијеловима *Иекове славе*), јаке социјалне опозиције (тетка Доке и чорбаци Замфир), групне портрете. Узев у целини романески свијет С. Сремца, морамо се сложити с мишљењем Д. Живковића да је то једна од најаутентичнијих слика наше стварности друге половине 19. вијека, да је она само наизглед једнолична и површна и да смо у овоме писцу добили једног „од највећих уметника наше приповедачке књижевности“.

За најзначајнију појаву у српском роману 19. столећа, послије Видаковића и Игњатовића (Деретић), узима се Светолик Ранковић (1863—1899), не по успјелости цјелокупног дјела, већ по опредјељењу за ову врсту као средишњу форму и за њен нов, модеран тип. Своје романе градио је на широко схваћеној теми осујећених нада/порушених илузија и идеала. Његови јунаци, блиско већини Игњатовићевих јунака, а различито од јунака С. Матавуља и С. Сремца, не достижу смисао и циљ свог живота, пропадајући на погрешно изабраном путу, опсједнути сновима и илузijама на супрот непрозирне стварности. Различито од својих преходника, Ранковић је бирао крупне друштвене теме (хајдучија, положај сеоске интелигенције), унутар њих издвајао карактер/ликове, али их није описивао и анализирао из вијањске перспективе, него у простору интиме, на граници јавног и интимног (еротског, аморалног, девијантног). Чврсто вођење радње, повезане с концепцијом главног јунака основна је одлика Ранковићевих романа, изнад свега првог и јединог који је успио израдити у стваралачки нормалним условима (*Горски цар*, 1897). Друга два писао је на болеснич-

кој постели, отимајући их од смрти (*Сеоска учитељица*, 1899, *Порушени идеали*, посмртно, 1900). Као сљедбеник Толстоја и Достојевског, Ранковић је имао друго осјећање романескног облика и душевно-психолошког устројства личности, развијао је комплексне унутарње монологе и настојао да миметизује ток мисли, крећући се понекад ка симболичким пројекцијама слика и утисака, а задржавајући етичке процјене живота/поступака у (ауторским) коментарима.

Ранковићеви романи имају редовно динамичан фабуларни ток, остварен укључивањем јунака у неочекиване, друштвено неприхватљиве околности и простор (Бурица бира хајдучију као пут афирмације, слиједи га Стана — јунаци *Горској цара*), или узимањем лабилне личности, која с промјеном става улази у нове контакте и животне мијене, све на ограниченом животном простору (Љубица и Гојко, јунаци *Сеоске учитељице*). Ти су јунаци заправо слабе воље, маштари, амбивалентног карактера, сукочени са злодусима и прикривеним криминалицима (*Вујо из Горској цара*, *Перо писар из Сеоске учитељице*), аморалним егоистима, нетolerантном средином. Уједначено развијене социјално-психолошке мотивације јунака одговарају високом реализму, али Ранковић уводи и неку врсту нуминозне мотивације, кад јунаци осјете да је у њихов живот ушло нешто неразумљиво и пријетеће, кад више не схватају зашто им се сад дешава *што* или зашто осјећају *што* нарочито стање душевности. У вези с овим комплексом несумњиво иду и пантеистичке слике природе, стања душе и пејзажа, немотивисане слутње добра и среће, сањарије, или тоњење у мистицизам (*Порушени идеали*). Све су то сигнали кризе поетике реализма у строгом смислу ријечи, не толико трагања за немиметичким садржајима приповиједања колико за

!

новим тачкама ослонца у градњи романескног ткива. Српски роман ће током модерне ићи управо у том правцу, продубљујући унутарње тачке гледиšta, а не запостављајући сижетирање дистанце између јунака и свијета.

Разумије се, с појединим писцима епохе се не завршавају, осим у прегледима историчара књижевности. У првој деценији 20. вијека активна је већина аутора из времена реализма (овај стил/правац не ишчезава, већ само губи доминантну позицију), а неки од њих објављују тек сад значајне романе. На првом мјесту издавамо Драгутина Илића, аутора романа *Хаџи Бера* (1904) и *Хаџи Диша* (1908), док је *Секунд вечностii: источночачки роман* (1921) по обиму и сижеу приповијетка. Два неокончана романа у његовој рукописној заоставштини потврђују да је овим обликом био озбиљно, мада позно, заокупљен. Ни он није изbjегао дихотомију историјско/савремено као дихотомију романтично/реалистичко, додајући јој и јаке струје фантастике. *Хаџи Бера* је настао у намјери да се овлада историјским приликама с почетка Првог српског устанка: несумњиво вјешто компонован, са успјелим психолошким комплексима и у настојању да се захвати слојевитост предустаничких расположења, ипак није досегао углед значајнијег дјела. *Хаџи Диша* се, међутим, бави сталешко-националним односима у београдској чаршији. Њиме Илић остварује неке од својих идеја о роману (урбана тематика, карактери/типови из живота, српска и грчка еснафска средина). Правећи главног јунака кроз студију карактера (неодлучан, плашљив, инфериоран, препуштен вољи чаршије), Илић га усмјерава ка комичном лицу (иде по дјецу у Јерусалим, хвали се пред женом и калфом, преварени муж), али у споредној фабули (љубав калфе Јани-

ћија и хаци-Дишине жеље) роман добија трагички штимунг као саставни чинилац свакодневице (најближе баладној романтичарској причи о љубави двоје младих), док фабуларни комплекс брачног троугла (с пригашеном еротичношћу), насамареног шкруца и превареног мужа, цијелом дјелу даје реалистички профил. Ти распони, без обзира на падове и мјестимичну несамосталност (у односу на Сремца), дају *Хаџи-Диши* стабилно мјесто у епоси реализма.

Неке појаве треба поменути из књижевноисторијских разлога. *Девојачки роман* (1889) Драгиње Гавриловић (1854—1917), нпр., узима се као први српски роман једне ауторке, с мотивима тзв. женске прозе (буђење младог бића, еманципација, изолованост) и с клишетираним крајем (срећна удаја). Занимљив покушај пародије пустоловно-егзотичних, у то вријеме популарних преводних романа дао је пјесник Милорад Митровић (*Романични йустепов*, 1890), исмијавајући укус читалаца. Други опуси остали су изван озбиљнијег издавачког и књижевноисторијског интересовања, где се посебно издаваја случај Пере Тодоровића. Тај свестрани писац је своје романе оставил по тадашњим новинама (*Силазак с Јресијола, Смрт кнеза Михаила, Београдске шајне, Шуматовац—Бунис*), одакле је једино *Смрт Караборђева* (1892/93) пренесена у књигу (први пут 1928), изазвавши пажњу проучавалаца књижевности као историјски и политички роман, често дубоких захвата у психолошко, бруталних слика зла у човјеку и у нашим приликама. Вјешто уклапајући у композицију мотиве фантастике и симболичких наговјештаја исхода радње, Тодоровић се ипак није суспрегао од политичке реторике, умањујући тиме дјелу вриједност и потврђујући своја исходишта борбеног реалисте, присталице Светозара Марковића.

Други аутори романа прелазе већ у подручје модерне по времену објављивања главних својих дјела, мада битно не напуштају поетику реализма (Светозар Ђоровић, Иво Ђипико).

У закључку би требало издвојити само неколика аспекта. Прво, у епоси реализма постављени су темељи српском роману, и то се тиче морфолошке разностраности, стилско-језичких комплекса и жанровског регистра. Друго, остварени су неспорни облици потпуно оригиналних националних дјела трајне вриједности као што су *Вечити младожења, Бакоња фра Брне, Пой Кира и Јој Сијра*. Треће, у целини српске романеске продукције епоха реализма учествује с релативно великим бројем антологијских дјела, па је утисак о спором развоју романа и о великој предности приповијетке потребно релативизовати: роман је обликован изван ондашњих европских модела, али је у том процесу савладан велики раскорак између домаће подлоге и интернационалних образца. Српска књижевност је пронашла свој пут до овог жанра.

Документарно-умјетничка проза: мемоари, аутобиографије, дневници, пустотиси

Ради се о врстама које обједињује позиција јунака као постојеће личности, идентичне у грађанској животу с оним који пише. До новијег времена ови жанрови нису систематски уношени у прегледе књижевног рада, мада су одавно стекли угледно место у културној традицији као начин претварања историјске (или личне) стварности у „збијање“ и „причане“, помјерајући их у фокус субјективизованог искуства и личне стилизације. Како су неке од

ових врста, особито мемоари и аутобиографије, плод зрелости или старости, они настају изван времене доживљавања/искуства, па је епоха реализма једним дијелом епоха мемоара романтичара или чак предромантичара (Јован Суботић, Никанор Грујић, Јован Борђевић, донекле и Јаков Игњатовић), односно појединача чија искуства сежу до Првог српског устанка (Максим Евгеновић) или прве владе кнеза Милоша (Стевча Михаиловић), а особито времена национално-грађанских сукоба у Аустријској царевини током 1848—1849. Али је и сама епоха реализма, узбуркана ратовима (српско-турски, српско-бугарски), устанком босанских Срба, политичким борбама и правим бунама, страначким подјелама, градњом државних институција, имала у вањској стварности доста подстицаја настајању документарних дјела. Аутори су дјелимично прихватили изазове владајуће поетике да говоре о средини/околностима, времену и путевима развоја сопствене личности (Матавуљ) или да дају шире слике саме средине (Игњатовић), а дјелимично су реаговали на историјске догађаје и околности (П. Тодоровић, В. Борђевић).

Српско-турски ратови (1876—1878) изазвали су велики број дневничких текстова, а најпознатији је *Дневник једног добровољца* Пере Тодоровића, накнадно стилизован у правцу успомена (1879/1881/82). Спајајући интимни доживљај и вањску слику рата, политички коментар и дескрипцију, издавајући појединце као примјере и карактере, често у живим локалним говорним цртама, Тодоровић се потврђује као прави представник програмског реализма: посматрач, аналитичар и морални судија, не либи се карикатуре (особито официра из команде те једног свештеника), вјешто спаја хаос рата и говорне сцене

које долијећу као одјеци нечијих судбина или карактера. Осим ових призора вањског свијета *Дневник* је пун снажних субјективних, емфатичних партија, једних у ужасу од натуралистичких слика рата („дивља поезија умирања”), других у некој врсти лирских евокација и фантазмагорија простора и тренутка, скоро до технике тока свијести у опису јуриша. Цијењен претежно по овом дјелу, Тодоровић тек треба да постане предмет истраживања и као аутор већег броја текстова сличне врсте (*Кревава љодина: дневник једног роба*, успомене о Радикалној странци у Тимочкој буни, *Оледало: зраке из Јроцловии*, успомене о посљедњим Обреновићима, у обиму од 1252 странице). Недавно је објављен дневник (који је водио од 1887. до поткрај живота), с изврсним сликама из живота, бираним по оштрој опозицији моралног слјепила (неморалности) и моралне чистоте у наглашеном социјалном поретку (свештеник — млада Циганка). Слободан Јовановић је упозорио на Тодоровићев *фельтон* (дакле још један жанр), памћен по полемичком темпераменту, стилској живости и сликовитости. Од таквих текстова позната је и приступачна тематска збирка о суђењу хајдуцима (*Хајдуција*).

Осим пространог Тодоровићевог дјела, без премца у овом жанру за вријеме реалијзма, треба поменути и занимљиве записи из српско-турских ратова Димитрија-Мите Петровића, који избором социјалних улога и типова, одјека унутарњег свијета, подсећају на тадашњу фикционалну прозу. Касније су политички догађаји донијели записи Драгутина Илића (*Зајечарска буна*). Предмет пажње мемоариста постале су и истакнуте личности, нарочито кнез Михаило, краљ Милан (Владан Борђевић), Светозар Марковић, књаз Никола (Матавуљ). Занимљиво је, још неиспитано, дјело Владана Ђорђевића (1844—

1930): свједочења о српско-турским ратовима, о српско-бугарском рату, тамновању под режимом Караборђевића, о данима школовања и учешћа у омладинском покрету 60-их година. У њима се мијеша историјски жаргон, жанрови документарности, са субјективним доживљајем рата, или са социјално-психолошким запажањима о људима које је сусрео као затвореник, описујући своје стање из једне необично дистанциране иронично-равнодушне перспективе. Као Тодоровић, односно Борђевић, и социјалиста Мита Џенић (1851—1888) прави је свога политичког страдања мемоарски текст, писан као непосредан и убједљиво стилизован одјек проживљених невоља (*Испод земље или моја шамновања*, 1881). У сличном правцу је писао и истакнути социјалист Васо Пелагић, само без праве стилске контроле. Што се тиче слика свакодневице, треба их тражити у мемоарско-аутобиографским дјелима настајалим непосредно по овом времену (Димитрије Маринковић описује слој државног чиновништва и изградњу установа) или објављеним доцније, између два свјетска рата: међу овим највишу вриједност имају *Записи Старој Београђанина Косте Христића* (1852—1927), које је почeo објављивати од 1912. године (у дviјe књигe 1923, 1925), са сјећањима на свог побратима Лазу Лазаревића, али и на Михаила и Милана Обреновића, београдске адвокате и мљекације, стару чаршију, ваљевски суд, омладински покрет, призоре с улице, ускршње и божићне прославе, балове и позоришни живот, све из перспективе контраста некадашњих времена и савременог тренутка који Београду, како каже Стари Београђанин, „одузима тип српскога града и српскога живота“. Пуна тематско-формална фрагментарност, а необична енергија стилског јединства и несравњиво присног тона.

Други круг мемоарско-аутобиографских текстова тематизује дјетињство на селу, па се може узети као пандан сеоској реалистичкој приповијеци, искључив њену класну оштину и антибиорократску жуч. Историчар Панта Срећковић је дао једно дјетињство, а Милан Б. Милићевић *Своје усјомене*. Мит села имао је трајно зрачење и за оне који су се нашли у врху националних институција Србије, али одјекује и у вршњаку српских реалиста, научнику свјетске славе, стечене у Америци. Михаило Пупин (1854—1934), његујући мит о новом свијету/о досељенику, није заборавио своје банатско село Јдвор, напомињући да му се чини како је „главни смисао духовног живота на селу одржавање и неговање стarih традиција”, па атмосферу своје младости преноси као склоп националних легенди, фолклорних причања, сеоских дана и послова (*Са пацњака до научењака*, извorno на енглеском, 1923).

Посебну пажњу заслужују мемоаристи с два краја српског националног простора и из различитих књижевних школа, упркос заједничком реалистичком оквиру. Ријеч је о Јакову Игњатовићу и Сими Матавуљу. Један пише као свједок националне историје и културе, други претежније описује свој животни пут, не одољевајући, међутим, ни изазову вањског свијета и личности које је сусретао. Јаков Игњатовић је с неупоредивом снагом саопштавао пресјеке своје слојевите средине посредством индивидуализованих ликова/судбина, а истовремено издавао изузетне појединце као што су Бранко Радичевић, Борђе Марковић Кодер, Симо Милутиновић Сараљија, Змај, или изузетне судбине анонимних појedинаца. У духу реалистичке школе говорио је да доноси „огледало прошлог доба”, али га је

пунио романтичарским заносима своје младости (српска самобитност, величина, историја, српски дух, хумор), дајући појединачним чињеницама искуства редовно општију вриједност или литерарни профил. Игњатовићеви *Мемоари*, првобитно објављивани као слабо везани одломци сјећања (један од раних наслова је био *Райсадије из Ђроцлој српској љесивошћи*) у листовима 70-их и 80-их година, изванредна су подлога и за разумијевање ауторове прозе, и његове личности, а носе истовремено најбоље квалитете овога писца, с необичном динамиком излагања и стила и раскошном галеријом непоновљивих личности: дјело које стаје у ред првих творевина овог жанра. Другачије су конципиране *Биљешке једног љисца* Симе Матавуља, више аутобиографске, линеарне наративне структуре, од епизода из дјетињства и завичаја до боравка на Цетињу. Матавуљ не уноси националне или вјерске идеологеме, а радо идентификује илузије и маске стварности: зато су *Биљешке* истовремено велико разбијање помодних романтичарских митова (мита горштака и Котарана — становника Равних Котара, Црне Горе и Црногорца), поступком сталног упоређивања са искрственим свијетом. Посљедица реалистичке визујре је да се умјесто идеално-есенцијално-јединственог трага за појединачно-противурјечним, а то појединачно онда постаје (метонимијски) знак групе, слова, професије, карактера. У *Биљешкама* се препознају наративне матрице уређивања амбрфног свијета стварности (анегдоте, епизоде, репортаже путописне, критичке гласе и коментари, а особито врло развијени портрети неких личности), често у комичној стилизацији, или у реторици антитезе и парадокса, а при томе приповиједање редовно одаје утисак пуне спонтаности. *Биљешке* су, осим тога, важан извор Матавуљеве поетике — њених општи-

јих начела („mrзим лаж и у причи“) и података о настанку поједињих дјела из раног стваралачког периода овога писца. Поменули бисмо на крају сасвим особен случај писца који је стилско-тематски најближи фолклорној, вуковској традицији, а жанровски на граници документарне и умјетничке прозе. Ријеч је о Марку Миљанову (1833—1901), аутору чувених *Примјера чојсїва и јунашића* (1901). Позно описмењени јунак и војвода остварио се као етнограф, лjetописац свога племена и записивач народне поезије у вуковској традицији (*Племе Кучи у народној йричи и Јесми*, 1904; *Живот и обичаји Арбанаса*, 1907), на граници усмене и писане (књижевне) ријечи у свему што је писао. Основни облик његовог казивања у *Примјерима* је анегдота и кратка (често шаљива) прича, интонација усменог казивања опсједнутог подвигом у врлинини и самопрекору. Морфолошки, проза М. Миљанова је, осим народне анегдоте, најближа Љубиши и раном Матавуљу (на којега је својим усменим причањима и утицао), односно традицији фолклорног реализма, обогаћена патосом и бесједничким даром јединствене ауторове личности. Склопом околности проза Марка Миљанова јавља се на крају епохе реализма/на почетку модерне, што говори о асинхроности и животворности различитих слојева српске традиције.

Мемоаристика реализма, рачунајући у њу дневнике и аутобиографије, приhvата књижевне норме епохе. Нпр. и у најинтимнијим жанровима предност даје појавно-вајском или интимно-јавном, спајајући то с политичким коментаром, чак пропагандом (П. Тодоровић). Зато је она по правилу одјек општег, крупних националних догађаја, сопственог дјела/животног пута, или институција које је појединац представљао или их изграђивао. (У овом правцу има

значајних текстова настајалих као свједочење о књижевним установама, нпр. Т. С. Виловског о Српској зори, где мемоарски текст постаје мозаик портрета сарадника.) Овоме треба приклучити и друге документарно-умјетничке жанрове, нарочито йушайсе, премда нису достигли ниво мемоара. Треба подсјетити да су најбољи путописи Љубомира П. Ненадовића излазили од првих година реализма, *Писма из Италије*, односно Владика црнојорских у Италији (1869), *Писма из Немачке* (1874), *О Црнојорцима* (1889), и да њихов узоран стил дугује новом осјећању за прозни говор, без обзира на романтичарске коријене и романтичарске идеологеме. Покушао га је слиједити Владан Ђорђевић у путопису *Кроз Швајцарску* (1875), мада је овоме писцу путописни облик био погодна веза с маскама реалистичности и новелистичким сижејима у раном периоду (*Путничка писма*, 1865). Други тип путописа је на вуковском искуству, етнографско-националног садржаја, доносећи грађу за опис српских крајева (Милан Ђ. Милићевић, *Путничка писма*, заправо заметак географског дјела *Кнежевина Србија*), у маниру Јоакима Вујића (Љ. Недић). Општи је правац током епохе реализма да се и путописи сцијентизују (М. Џар, *Венеција, У Латинима, Од Јадрана до Балкана*, или Ђорђе Дера, *Успомене из Италије*), стручно оријентишу, одговарајући понекад на изазове техничког напретка (електрично освјетљење, вожња жељезницом и сл.) и претварајући се заправо у репортажу. Од овог правца издава се ипак оно што је писао данас заборављени Милан Јовановић Морски (1834—1896), објављујући у периодици писма са путовања по Напуљу и Истоку 70-их година (облик књига у првим колима СКЗ, *С мора и са сува, Тамо амо по Истоку, Горе доле по Напуљу*). За те путописе је у новије вријеме речено да су често „низови

прозних медаљона” (И. Тартаља), пуни потврда необичне радозналости и пријемчивости за ваньски свијет, уз то живо исприповиједани, богате лексике. Ти су путописи и у доба првог објављивања били радо читани, у изјесном смислу најближи нивоу који је поставио Љ. П. Ненадовић. Не треба, међутим, потцијенити чисто књижевну вриједност путописних текстова које су оставили велики писци реализма, Симо Матавуљ или Бранислав Нушић, и ту испољавајући своје битне особине, смисао за особено, комично, за детаљ и сцену, личност и пејзаж.

Драма

У епоси реализма велики романтичари још објављују своје историјске драме (Б. Јакшић, *Страноје Главаш*, 1878; Л. Костић, *Пера Сејединац*, 1875—1882), али се и у њима примјећује све више реалистичких елемената (колоквијална ријеч, политичке тезе и сл.). Та врста драме има сљедбенике у генерацији писаца формираних током реализма (В. Илић, Д. Илић, М. Борђевић-Призренец). Друга струја, ослоњена на комедиографску традицију, прије свега на Ј. С. Поповића, добила је снажан подстицај дјелом К. Трифковића (1843—1875), чија је књижевна дјелатност почела драмолетом *Младосӣ Доситеја Обрадовића*, а права афирмација шаљивим једночинкама (*Француско-йеруски рај*, *На Бадњи дан*, *Чесшишам*, *Школски надзорник*, *Љубавно љисмо*) и комедијом у три чина, *Избирачица*. Мајстор драмског/комедиографског ритма, заплете и интриге, дијалога и паралелизма у радњи, повезао је „раскошну сценску игру” с иронијом (В. Милинчевић), налазећи теме и јунаке у грађанској средини свога времена: брачне несугласице, љубавне сплетке, докона

политизација, маске брачног морала, али и друштвене прилике (*Поцво-йото посланик*, посмртно). Трифковић је између Стерије и Нушића кључна личност српског позоришта, радо извођен до данас, не само код нас већ и на другим националним сценама. Занесен сценском игром, успио је створити неколика упечатљива лика/карактера свога времена (Спира Грабић, Малчика), назначити општију атмосферу, до сатиричног отварања друштвено-политичких тема, у томе смислу прави претходник и учитељ Б. Нушића. У историјама српске књижевности Трифковић се сврстава у романтичаре (Скерлић, Поповић), или у позне романтичаре, на прелазу између романтизма и реализма (Деретић), а заправо је више писац протореализма, ако се гледа на битна својства његовог комедиографског дјела.

Под Трифковићевим утицајем пишу нарочито аутори из новосадског круга, његујући заплет, дијалог, сценске досјетке, али без трајнијег остварења (Милан Савић, Ј. Грчић). На другој страни, сеоска приповијетка и роман из друштвеног (и сеоског) живота добивају драмски пандан у дјелима Милована Глишића и Бранислава Нушића. Глишић је почео с комедијом *Два цванцика* (1883), исте године је играна и *Подвала*, добивши коначан облик, под притиском власти, па и критике сценске поставке, 1885. године. Генезом радикално различите (прва је драматизација Вукове приповијетке *Два новца*), а структуром блиске — обе комедије су серија слика из сеоског живота. *Подвала*, описана као „историја двају без душе и трећега без главе“ (П. Поповић), отпочиње српску сеоску комедију: претрпана споредним линијама, невјеште интриге, има нову тему и ликове (наивни сељак Живан упада у мреже зеленаша Пупавца и лажног, лукавог адвоката Неше, који подвлађује обојици, док све не заврши интервенцијом

власти у лицу карикираног, комичног помоћника Петка), познате из Глишићевих приповиједака. Структурне новине су у дискретној конструкцији љубавног троугла и љубавне приче с препекама као класичног комедиографског мотива, те у елементима комада с пјевањем. Уза све то Подвала носи и снажан комплекс друштвене тематике, претходећи у том правцу Нушићу. Актуалност, увјерљивост ликова (особито зеленаш Пупавац и лажни адвокат Неша), живе појединачне сцене и говорни колорит, дали су овом дјелу позоришни живот све до нашег времена, и осигурали му преводе на њемачки, бугарски и македонски језик.

Средишњи драмски писац епохе је Бранислав Нушић (1864–1938), долазећи на репертоар уз отпоре (*Пропшкција*, 1889; *Народни посланик*, 1896), иако су му неке од најпознатијих комедија настале већ осамдесетих година (*Народни посланик*, *Сумњиво лице*), образац за доцнија, још популарнија дјела (*Госпођа министарка*, 1929, *Ожaloшћена Јордица*, 1934). Крајем вијека, међутим, Нушић је позоришном репертоару донио и озбиљну драму из грађанског живота (*Тако је морало бити*, 1900; *Пучина*, 1901, обе штампане 1902) и историјски комад (*Кнез Иво од Семберије*). Том жанровским разноврсном и богатом опусу овде се могу посветити само неколике реченице, прије свега поводом дјела везаних за епоху реализма. Неспорно је комедија била најближа природи нашег реализма (Трифковић, Глишић): Нушић сам тврди да је из Трифковићевих комада схватио „да је живот, обичан живот, позориште“. Бирајући просјечно-свакодневно, аутор *Народног посланика* ову тему боји иронично-критичким виђењем, смјешта је у пресјек двају скупова, породице и јавног живота (власт, политика, новинарство) и у

комедиографски типизиране опозиције млађи/старији, док за своје јунаке узима типично-типизиране фигуре са улогама у обе сфере: отац као народни посланик или отац као полицијски капетан, кћерка (и будући зет) као очеви противници (или могуће жртве) у његовој јавној функцији и сл. Акција главних јунака у суштини је мотивисана породичним и материјалним интересима, каријером, премјештајем из паланке у Београд, али и карактерним цртама, пошто своје слабости и неспособност злоупотребљавају, ослоњени на положај и друштвену улогу. Стара комедиографска љубавна фабула постаје помоћна, па се уз усталјену конфигурацију лица и развој радње, праћене комичним неспоразумима, прилагођава реалистичком проседеу, док прво место добијају карактери и друштвене појаве. Фокусира се и профил јунака и средина у којој такав јунак опстаје (газда Јеврем из *Народног посланика* — посланички кандидат, отац и муж, зетов противкандидат, трговац „с флекама“ на моралном лицу, необразован и наиван агитатор, врло горљив посматрач политичких избора — што је мотивацијски коријен његове заблуде — уопште није усамљен примјер). Мијењајући фабулу, поступке, јунаке, Нушић остаје везан за велико подручје политике, власти и закона новца/каријере (Мисаиловић). Комика настаје из несразмјера способности и жеља, законских и моралних норми и девијација, али и из Нушићевог сценског артизма који обухвата све јединице текста, од малих облика (фраза, пословица, вербалних игара/каламбура, вицева) до конструкције заплета, водвиљских и бурлеских средстава.

Запажајући и обликујући помоћу личног друштвено, Нушић је имао обрасце у Гоголju: своје *Сумњиво лице* назвао је „гоголијада у два чина“, потврђујући везе с *Ревизором*. Несумњиво је настојање

да се извргне руглу зараженост политиком, прими-
тивност представника власти, доминација личног и
породичног интереса над обавезама и правима, амо-
ралност и неморалност као општи став (готово на
нивоу Домановићеве сатире): јунаци се послије по-
раза не мијењају, већ само констатују свој тренутни
неуспјех. Од великог је значаја што Нушић усавр-
шава комедиографску технику на новим тематско-
-жанровским подручјима. Он је потврдио сценски
артизам К. Трифковића у сложенијим дјелима, об-
лике комичног развио од низких сфера (гегови, бур-
лескне scene), преко разноликих заблуда и забуна,
неспоразума, замјена лица или лоших „укључивања“
у радњу (нпр. цијела акција хватања „сумњивог ли-
ца“ један је велики неспоразум и забуна) до цјелине,
која у наглом финалу отклања неспоразум побједом
младих и враћањем старих у прећашњу колотечину
(с помирљивим увјерењем да од цијеле авантуре
ипак има неке користи, барем захваљујући млађим).

У епоси реализма српска позоришта и дилетант-
ско-аматерске дружине на репертоару су имале ма-
хом посрбе или историјске комаде, историјске спек-
такле (попут *Немање Милоша Цветића*, премијерно
изведеног 1887. године, у своје вријеме врло попу-
ларног аутора и глумца). Данас се оцјењује, међу-
тим, да је централна личност овог типа драме (исто-
ријског комада, трагедије) заправо Драгутин Илић
(1858–1926), следбеник Б. Јакшића и Л. Костића,
мада је објавио и више комедија и шала (*Ошмица,*
Лихварка и др.), визија/мистерија (*Прибислав и Бо-
жана*), блиских духу симболистичког театра (М.
Фрајнд). Он се, послије удара покрета Светозара
Марковића, враћа романтичарским темама и истори-
ји (*Краљ Вукашин*, 1882; *Јаквинића*, 1883), али реви-
дира романтичарски однос према средњовјековној

српској историји, слави и величини, узимајући те
категорије реалистички суздржано. У центар обрада
историјско-легендарне грађе Илић поставља јаку
личност, психолошки је продубљује и проблематизу-
је, избегавајући романтичарске схеме. Слична је
концепција трагедије *Саул* (1906), настале на старо-
завјетној грађи. Ове драме су једва који пут игране,
не показујући већи напредак према романтичарским
обрасцима. Напротив, Костић и Јакшић остају носи-
оци класичног националног репертоара. Занимљиви-
ји и данас привлачнији Илићев драмски текст је
После милијун година: трајкомедија у три чина (1889, у часопису *Коло*), с визијом човјекове судби-
не на Земљи у далекој будућности. Аутор се супрот-
ставља оптимистичкој перспективи епохе позитивиз-
ма (напредак, развој, неограничене могућности ин-
дустријске револуције) и историју човјечанства (зас-
ступљену Натаном и Данијелом) представља као ис-
торију пропадања у сукобу с носиоцима космичког
Духо-свијета, заснованог на доминацији суве логике
и разума, без осјећања љубави и без моралности. Тада
прилог домаћој антиутопијској фантастици, праћен
психолошком и окупљеном фантастиком), припада
првим знаковима кризе позитивизма и поетике реа-
лизма.

Занимљива жанровска новина је тзв. комад с
јјевањем, којему су образац посрбе с мађарског
(нпр. *Сеоски лола*). Најпознатији прилог ове врсте,
*Бидо: - слика из сеоској живота у Џејџ чинова с
јјевањем* (1892) потиче од Јанка Веселиновића и
Драгомира Брзака, унеколико на трагу Милована
Глишића, с колоритним сценама из сеоског живота
и музиком Даворина Јенка („српски национални
мјузикл“). Комад се гради на заплету који угрожава
љубав двоје младих и, у стрепнији од трагедије, иде ка
срећном завршетку, помирењем завађених и брач-

ном заједници. На другој страни је низ чинилаца сеоско-фолклорног хронотопа (прело, ливаде, сељачка соба), фолклорних мотива („добрег лица”, грађење дјевојке, обичаји, вјеровања) и слика модернијег сеоског живота (кмет, школа, учитељ, политички сукоби). У основи, стилски и тематски текст слиједи Веселиновићеву прозу, а драмска архитектура потиче од Д. Брзака.

У сјенци ових писаца и дјела било је покушаја који нису оставили трага у свом времену нити су изазвали пажњу доцније. Тек се у предговорима за поједине књиге Нолитове едиције „Српска књижевност: Драма” свраћа пажња на такве примјере: Игњатовићева драматизација романа *Триен сасен* — комедија *Адам и берберин*, (1879/1881), комедија Милутина Илића (1856—1892) *Ново доба* (1887). Прва је у новије вријеме имала позоришног успеха, носећи собом опште врлине Игњатовићевог хумора, вјештине у сликању карактера и грађењу заплета, док друга није извођена никада. Илићева комедија је грађена на преплитању политичке и љубавне теме (опозив народног посланика и спречавање љубави двоје младих), подсјећајући дијелом на Нушићевог *Народног посланика* (прва верзија читана је у Илићевој кући). У основи је ријеч о политичкој комедији која на „ново доба” упућује као на доба примитивизма, празнословља, ситних рачуница и материјализма, посредством неких од основних модела политичког жаргона 80-их година.

Драмска литература епохе СР имала је успорен и неуједначен развој и још раних деведесетих није одавала ведру слику, мада су се појавиле и ријетке свијетле тачке (М. Глишић, Д. Илић). Тек је моћни дар Б. Нушића готово еруптивно надокнадио ово заостајање, стигавши до врхунских вриједности: ра-

до извођен на свим словенским позорницама, постао је између реалиста најистакнутији српски писац у европском простору.

Лирика. Ейика у стиху

Реализам је у европску књижевност улазио с прорицањем краја не само лирике/поезије, већ саме књижевности, али је био и тврдњи да је поезија тамо где је истина (Бјелински). Програмски реализам је, међутим, „римованим и ритмованим рецима” саставио надгробницу. Поетика реализма, наравно, није погодовала развоју лирике: једно, што је тај стил/метод наступао одбацијући лирски говор, а друго, битније, што је појачавао однос према стварности, док лирика инсистира на унутарњим контекстима и на аутономији естетских структура. Критика лирске поезије отпочела је у српској периодици већ раних 60-их година, а појачала се у чланцима С. Марковића, особито П. Тодоровића. Обојица инсистирају на ваљаности и актуелности мисли као садржини књижевности, дакле и поезије, а то је водило ка журнализму и политичкој пропаганди. Криза поезије је потицала и из романтичарске клишетизације, оскудног репертоара емотивних стања, истрошених мотивско-тематских комплекса и лексике. С тим се подударила апологија позитивних знања и резултата модерне науке као врхунских мјерила свеукупног искуства и свих жанрова писане ријечи. Посљедица тог епохалног сукоба је нагао пад угледа поезије, али и настојање пјесника да уваже захтјеве реализма (социјални мотиви, објективност, информативност, нова тенденциозност). Занимљиво је како се од националних идеала прелази на социјалну тематику (Т. С. Виловски је писао да се послије

српско-турских ратова, аустријске окупације Босне и Херцеговине и одлагања унедоглед српског уједињења и ослобођења, национални романтизам „одједном и без прелаза претворио у социјалистички реализам”, па се пјева о сиротињи која нема хљеба и о богаташима који се ваљају у блату), или како се напушта романтичарски лик пјесника-жреца, предводника у борби за ослобођење и уједињење (Јакшићеве пјесме током 1875/76: *Рашари*, *Шваља*; *Још једна убојна*). Још су занимљивији, међутим, процеси прилагођавања прозним темама и формама, у поезији Ј. Грачића Миленка (*Залубљени ћајдаш: Јоријевић ка села*, 1871), или проналажење поетско-символичног у свакодневном (пејзажи, породични живот). Извјестан траг оставили су пјеснички текстови непосредно настајали унутар покрета Светозара Марковића. Писао их је Коста Арсенијевић (1856—1903), подстакнут Париском комуном и социјалним идејама, идејама о „народним потребама”, доцније тијесно везан за круг браће Илић. Сличног је правца, такође исправа на трагу идеја Светозара Марковића, поезија Јаше Томића (1856—1922): *Прво коло пјесама* (1879), *Песме* (1896). Томић је своју пјесничку вилу представио као „разбарушену девојче” које „тера политику” и „указује на јад и неправду”. Непосредна значења (евентуално политичке алегорије), епско-наративни стил, грубост у обради облика, висока тенденциозност, то су најопштија обиљежја овог правца у поезији српског реализма.

Одлучнији чиниоци јединства на нивоу цијеле епохе налазе се заправо у интимистичкој лирици. Значајан прилог овом жанру даје Милорад П. Шапчанин (*Жубори и вихори*, 1883), пјесник с двије збирке пјесама већ 60-их година. И он је писао пригодне, родољубиве и политичко-сатиричне пјес-

ме, али је најубједљивији учинак у обради интимистичких (сан, прошлост, идеал унутарњег мира у контрасту с нездовољством свијетом) и идиличних мотива (слике са села). Интимистичка лирика је врста постромантичарске жанровске скупине, везана најчешће за љубавне мотиве, у формама обраћања и казивања, у сталном истицању односа субјект/свијет (метафоричка ознака тога односа препознаје се и у наслову Шапчанинове збирке, где би „жубори” означавали интимно-идилично, а „вихори” вањско, нетрпљиво, узнемирајуће), али без романтичарске егзалтације и патетике, претежно епигонски стилизована. (Интимизација захвата и родољубиву лирику — сузе умјесто јаја/јана — у знаку атмосфере безнада и пораза идеала.) Стилско-морфолошка схематичност и семантичка испразност општа су обиљежја просјечне лирске пјесме, објављене у књижевној периодици епохе реализма. Али је интимистичка струја очувала континуитет пјесничког стварања и у опусу Војислава Илића и његових слједбеника достигла висок општи ниво.

Супротан концепт у морфолошком и тематско-мотивском смислу представља покушај да се дјалирски *Ђорђе/ређ* и *Слика из живота* и премости јаз према прози као водећој врсти. У том је духу писао Владимир М. Јовановић (1859—1899): *Цртице из самачкој живота* (1890); *Из брачној живота* (1896), сматрајући своје пјесме одломцима „из огромног друштвеног романа” и настојећи да опише-свијет објективне стварности, „што се сваки дан виђа”, „што се у животу догађа”, изричito се опредељујући за реализам у поезији. Он је у основи прозни доживљај свијета, друштвене прилике, односе и посебно типове/карактере узимао као грађу и давао јој облик стиха, с претежно сатиричким и хумористичким сликама друштва и његовог морала. Угледајући

се испрва на Змаја, а касније на В. Илића, Јовановић је остало нарочито под утицајем пјесника које је преводио (Беранже и Хајне), превазиђен као могућност лирског говора дјелом В. Илића.

Општи застој лирике у епоси реализма застрло је дјело Војислава Илића (1860—1894). Он сам је намирио мањак иновативности за цијelu епоху доносећи нову фактуру стиха, нов тематско-мотивски репертоар (класични/антички мотиви, мотиви далеког истока, слике из свакодневице), нову поетску лексику, велике метричке распоне, од романтичарског и народног стиха до облика које је сам унио. Његова пјесничка лексика (гомилање синонима, понављања/висока учесталост појединих ријечи: тавни, сиви, векови, вео, бескрај, плашт, сутон, пољана, итд.), опште окретање од романтичарских јарких ка тамним, неодређеним бојама (Д. Живковић), маниристичке перифразе, једноставна мелодијско-интонациона линија која пјеснички говор приближава разговорном а да не напушта простор лирског, све су то крупне новости. Од општих обиљежја Илићеве поезије може се издвојити наративност, дескриптивност, преплитање аудитивних и визуелних сензација (с нејасношћу која потиртава неодређеност, стрепњу, немотивисаност), до врло изоштрене сензibilnosti, запажања онога што је сасвим дискретно. Илић је изградио и нека усталајена рјешења лирског сижеа: контраст динамичног и статичног (Зимско јућро, Јућро на Хисару), откривање естетског у свакодневном (Сиво суморно небо, У йозну јесен, Вече), тематизација „великог шума” свијета (почетка и апокалиптичких визија: Последњи дан, У ноћи, Хилина векова), уношење ружног, гнусног и лексике зла (Мојој музи, Запуштени источник). У пјесмама писаним последњих година живота шире се дис-

кретни звучни ефекти, шум, дах, пахор (На стени, Зимско јућро), претварајући се на крају у вихор, церекање и цијук. Та се промјена повезује с општим наговјештајима симболизма у Илићевом пјесништву (Клеон и његов ученик, Кад се ујаси сунце, На развалинама куле Северове, Запуштени источник).

Илић је за живота постао култна личност, створио својим утицајем цијelu пјесничку школу („војиславизам”), одлучујућег значаја за савременике и за генерацију модерниста (Милета Јакшић, Шантић, Дучић, Дис), посебно у области метрике. Као носилац „ритмичке еластичности” (Н. Петковић), до извјесне мјере је претеча слободног стиха управо тим повезивањем пјесничког и говорног. Потискујући романтичарски тип субјективизма (мада у његовим пјесмама има, како каже Љ. Недић, „вазда и нечега субјективног”), саопштавањем слика и расположења из неперсонализоване тачке гледишта, битно се приближавао поетици реализма. Близак јој је и политичко-страначком и сатиричном поезијом (Маскенбал на Руднику, Србин у рају, У лов), која је задржала везу с идејама покрета С. Марковића. Према закључцима М. Павића, Илић је у српску поезију увео реквизите „цвијећа зла” и бодлеровског сплина, поставио проблем симбола у животу и у поезији, ликовне елементе превазилазио интензивним музичким преокупацијама и, након парнасовске фазе, врачио у пејзаж пјесничку личност. Како је с правом писао Скерлић, Илић је препородио српску лирику, дајући јој квалитет чисте умјетности. „Нико у нас није осјећао шта је то форма колико он, и нико није знао, колико он, колико је свемоћна”, пише Ј. Дучић, потврђујући у новој генерацији оно што је поводом Илића истицао Љ. Недић као „осећање за Лепо”.

Међу најталентованијим слједбеницима В. Илића био је Милета Јакшић (1869—1935), синовац Буре Јакшића. Дugo се држећи Илићевог стиха, он је налазио поље сопствене инспирације у локалитетима, временским тренуцима, стањима, у некој врсти распршености лирског субјекта. Одбојно примљен у критици свога времена (Љ. Недић је врло неповољно приказао Јакшићеве *Песме*, 1899), није могао значити то што је у ствари био — први пјесник српске модерне, често претеча онога што ће у поезију донијети Дучић и Дис: нпр. пјесма *Ствари које су ироцле* и циклус *Nocturni flores*, отворен према слободном стиху (*Летња ноћ*). Илићев слједбеник био је и Милорад Митровић (1867—1907), аутор лирских пјесама, романси и балада, у своје вријеме цијењених, данас готово заборављених, иако нису, особито баладе и епиграми, без вриједности и стилске привлачности (*Књига о љубави*, 1899, *Приодне песме*, 1903). Јован Скерлић је истицао пјесников епски и сатирички дар, насупрот лирском, који му је створио углед (*Била једном рука једна...*).

У посљедњој деценији епохе, 90-их година, формирала се генерација модерниста, у којој су најистакнутије мјесто заузели Јован Дучић и Алекса Шантић. Исправа под Илићевим утицајем, они неће прихватити заблуде неких пјесника генерације реалиста, који су покушавали да поезијом говоре оно што је боље постизала проза, нити ће (прије свега Дучић) остати оковани Илићевим стихом и лексиком.

Надмоћ нарације као главног облика излагања изазивала је лиричаре да је унесу у пјесме, али и да се окушају у већим цјелинама, слиједећи романтичарску поему, сада и на позадини реалистичке приповијетке. Познатије прилоге тој врсти оставља Војислав Илић, изишавши с овим жанром пред књижевну публику (драмски спјев *Рибар*, 1880, још „мозаик реминисценција из лектире страних песника”, по Павићу), некада ближи романтичарској поеми (*Милева*), а некада сеоској приповијетки (*Амор на селу*), обрађујући и своје уобичајене митолошке, класичне и словенске мотиве у дијалошким облицима (*Дарови неба*, *Смрић Периклова*), такође подстакнут лектиром. Осим Војислава овоме је жанру (или жанровској скупини) дао прилог Милорад П. Шапчанин, такође у правцу романтичарске поеме (*Невесића Љубице Бойдана*) и тема своје прозе, пишући приповијетку у стиху (*Монах*), са способношћу да се усредсреди на душевне дилеме јунака. Хваљене у своје вријеме, па потпуно потчијењене, приповијетке у стиху су важан прилог физиономији једног жанра у епоси реализма. Ради потпунијег осврта помињемо В. М. Јовановића, који је писао и спјевове/пјесничке приповијетке, спајајући реалистичке мотиве с романтичним временима (*Добровољац*, *Ашиков ћроб*), или се држећи банаљних тема савремености (*Реалистића*), те С. Сремца (комични еп *Бал у Елемиру*, објављен посмртно). Реалистичка приповијетка у стиху, изузимајући Илићев *Амор на селу*, није имала крупнијих умјетничких остварења, настajuћи у напетости између јаке романтичарске подлоге и тежњи да захвати нешто од савremenog живота.