

ПЪРВИТЕ МОДЕРНИСТКИ СБОРНИЦИ КРАТКА ПРОЗА – СТРУКТУРА И СТРАТЕГИИ НА ЧЕТЕНЕ

Primerjava prvih pripovednih zbirk slovenskih, hrvaških in bolgarskih modernistov kaže njihove specifične nacionalne vidike in usmeritve pri zavračanju tradicije in pri uvajanju inovativnih modelov ter bolj ali manj podobno prakso pri ustvarjanju modernističnega projekta v teh literaturah. Moderna je tudi vabljivo obdobje za komparativna raziskovanja južnoslovanskih književnosti, za literarno zgodovino pa priložnost za uvid prvih skupnih tendenc in transformacij.

moderna, zbirka, kratka proza

The comparison of the structure of the first collections of short prose in the period of the Modern in Slovenian, Croatian and Bulgarian literatures shows their specific national viewpoints and trends regarding the rejection of tradition and the introduction of new models, as well as the roughly similar practice in pursuing the Modern project in these literatures. The Modern is a very attractive period for comparative research into South Slavic literature and for literary history it is an opportunity to become aware of the first shared tendencies and transformations.

the period of the Modern, collection, short prose

Тезата за възникването на романа като резултат от взаимодействието, комбинирането и свързването на по-кратки и синтезирани наративни жанрови форми произтича от разглеждането му като отворена структура. Така го виждат и литературните критици и прозаисти от началото на миналия век. За Антун Густав Матош, например, романът от втората половина на XIX век абсорбира «в свободата на своята форма всички други литературни жанрове» (Матош 1912), а особено интересната откъм структура книга, създадена през същия период – *Бай Ганю* на Алеко Константинов – е публикувана на страниците на списание *Мисъл* през 1895 г. с подзаглавие: *Невероятни разкази за един съвременен българин*, но постепенно започва да се тълкува като текстова цялост, която в процеса на създаването си «не е замислена като роман, дори не като художествена творба. Тя е родена като поредица от фейлетони, които постепенно се натрупват до едно по-хомогенно повествователно цяло, което днес можем да наречем ‘роман’» (Игов 1991: 107).

Сборник разкази или роман? Една от идеите на конструктивизма, чрез която се дешифрират противоречията около жанровата принадлежност на текстовете, е разглеждането на жанровете като резултат от присъщите на читателя жанрови нагласи към текста. В своите размисли върху художествената проза Виктор Шкловски често подчертава възникването на романа от сборника с разкази (Шкловски 1969: 52). Ако един от начините за възникването на романа е чрез циклизацията на разкази с общи художествени образи, то можем ли да си позволим разглеждането на сборника с разкази като затворена структура, композирана според замисъла на автора ѝ, а не просто като сбор от разкази, случайно събрани в книга? Как конструират своите сборници с разкази словенските, хърватските и българските модернисти от края на XIX и началото XX на век, които според Бранко Водник са «заразени» от идеята за «стягане на концепцията във форма и съдържание. Свободата на творчество, която без съмнение победи, не се приложи на ширина» и «Модерна, за съжаление, не ни даде романисти».

Условно романът и сборникът с разкази са сходни по квантитативен признак, но комбинирането и композирането на разказите в сборника и на разказите-епизоди в романа е различно. Романът събира, свързва, комбинира и преплита в себе си разкази, чрез които се изграждат и разгръщат различни сюжетни линии и по същността си са несамостоятелни единици в общата фабула. Разказите, включени в сборник, запазват своята самостоятелност – всеки един от тях е завършена смислова и формална цялост, която предхожда или следва различен фикционален свят. Доколко композиционното съседство на разказите в сборника е случайно и дали непоследователният прочит на разказите ще наруши някакъв предварително търсен от автора функционален и смислов контекст, и какви ще бъдат ефектите от това?

За целите на настоящото изследване ще се насочим не към сборниците събрани разкази, които имат христоматиен характер и са подредени според естетическите критерии на редакторите им, целящи да представят или определена тематика, или хронологически развитието на автора, а към първите и оригинални авторски сборници с разкази на модернистите, чрез които те заявяват преориентацията си и се противопоставят на стилистичната формация на реализма. Интересът ни към подобен тип изследване е продиктувано и от фактът, че в кореспонденцията си авторите нееднократно споделят желанието си да публикуват разказите си заедно, а не разпокъсано на страниците на различни списания, защото «тъй ще се види много по-ясно мойта литературна физиономия» (Тодоров 1981: 27), а сръбският модернист Борисав Станкович е категоричен, че разказите от сборника *Божји хора* трябва да бъдат «печатани наведнъж или никак», защото поотделно се «губи целостта, впечатлението и характера» на сборника (Станкович 1970: 358). Интересен факт е, че в периода от 1902 г. до 1908 г. Антун Густав Магош безуспешно търси издател за своя трети сборник разкази, като единственото,

което променя, е не подредбата на текстовете в него, а заглавието – първоначалният замисъл е името да бъде *Пътища*, а не *Уморени разкази* (1909). Но кое е по-важно за тях – да покажат своята литературна «физиономия», новия начин на писане, или и в композирането на сборниците разкази е заложена конкретна творческа стратегия, която за Миливой Дежман Иванов трябва да бъде не само «средството, чрез което човек най-много и най-хубаво би могъл да изрази своята същност» (Dežman 1975: 15), но и чрез нея да се изразят усещанията така, че да се «впечатли читателя» (Dežman 1975: 32). Сборниците разкази са интересни и заради своята непосредственост. За разлика от антологичния сборник, който предполага подбор, то сборникът с разкази за своя автор не само носи подбора в себе си, но и отразява това, което той цени *тук и сега!*

Първите модернистки сборници разкази на младото поколение творци от словенската, хърватската и българската литература, заявили себе си като модернисти и определяни най-често като «израз на крайната антитеза срещу изходната база» (Игов 1991: 164) – са съответно на Иван Цанкар – *Винетки* (1899), Миливой Дежман Иванов – *Срещу течението* (1903) и Петко Ю. Тодоров – *Идилли* (1908).

Сборникът разкази *Срещу течението* (1903) на Миливой Дежман Иванов, в сравнение с останалите модернистки сборници, е много по-необичаен и предизвикателен текст, който за съвременния читател, игрови ориентиран към своите собствени интерпретационни (ре)конструкции, имплицитно съдържа в себе си различни варианти на четене. Композиционно разказите в сборника са групирани в три части, като всяка една съдържа в себе си точно по четири наративни текста. Формалното групиране на разказите в три отделни цялости затруднява желанието ни да четем изборно. Структурата е достатъчно усложнена, за да се мисли като случайност, и зад тази математически хармонична външна разпределеност на текста, ако си позволим нелинейния прочит, несъобразявайки се с поредността на страниците, а четейки последователно само първите текстове от първата, втората и третата част, след това само вторите и т.н., ще открием, че в сборника тече един доста хомогенен и метафоричен разказ за литературата от края на XIX и началото на XX век. Самите заглавия на разказите в книгата са повече от смислови послания, чрез които бихме могли да фиксираме движението и кризите на твореца, ситуирани в различните контексти на творческото му развитие, история и еволюция. Разказите в този сборник зависят вече не толкова от «света», колкото от собствената «история». Ако началните текстове от първата и третата част са озаглавени *Увод*, то името на втората е *Изповед* и именно втората част на сборника изпълнява функцията на огледалния фокус преди трансформацията. Така подреден сборникът разкази на Миливой Дежман Иванов – *Срещу течението*, представя формирането на творческия светоглед на младото поколение творци, обединени от идеите на индивидуализма и «изкуството на

душата». В последния увод на книгата четем: «В тази нервна треска, сред страданията и надеждите се вдигна новото изкуство. Това не е определено направление, теоретически конструирано – не, това е отражение на душевните борби на новото поколение.» (Dežman 1903: 120.) Триделната конструкция на сборника разкази и последователните идеи, заложили в тях, могат да се разчетат като опита на Миливой Дежман Иванов да ни покаже движението от тялото през душата към духа или по-конкретната взаимовръзка причина-действие-следствие, като всяка една част съдържа точно по четири разказа, които кореспондират със зараждащата се в същия период теория на К. Г. Юнг за четирите основни функции на съзнанието: мисъл, чувство, интуиция, усещане или изразени чрез наименованията на разказите от втората част: *Изповед (Увод) – Любов – От самотата – Здрач*. Вторите два текста от първата и третата част, отразяващи чувствата, са композиционно обединени от традиционния символ на любовта – червената роза. Схематично представена сюжетната линия на чувството (всяка втора текстова цялост: *Кралица – Любов – Окови*) градира така:

1. Причина – любимата се омъжва за друг;
2. Действие – протагонистът е странник, който не иска да бъде сред хората, и, въпреки молбите на обичаната девойка, си тръгва. Сега не страда той;
3. Следствие – «За какво са ми хората! ... Аз съм вселената. Червена роза! И тя ме зове» (Dežman 1903: 126).

Предлаганият от нас прочит на този сборник разкази е само един от възможните. Новото поколение творци изисква и претендира «изследването на човешката душа», обемаща нашия сложен вътрешен живот, в който по дефиниция усещанията изключват линеарността. Отхвърляйки линеарното четене, настоящата (ре)конструкция по-ясно откроява прицеленото, стратегическо писане на Миливой Дежман Иванов, който е сред групата на хърватските критици, поели «тежестта на разправата с поколението на реалистите и открили своите нови възгледи и разбираня на изкуството» (Šicel 1975: 17).

Към тази група принадлежи и Петко Ю. Тодоров, който е един от формираните се на границата на стария и новия век известна четворка на кръга *Мисъл*, и участва в новия културен и естетически проект, свързан с утвърждаването на индивидуализма в българската литература. Текстовете на неговия сборник *Идиллии* са създадени и публикувани поотделно в периодиката, а след това подготвени за сборник много преди 1908 г., но и той като Антун Густав Матош дълго време не успява да го издаде. В сравнение със сборниците на останалите разглеждани от нас автори, тук включените текстове претърпяват множество поправки, вмъквания и съкращения, а някои от идилията са написани изцяло наново. За разлика от Иван Цанкар и Миливой Дежман Иванов, Петко Ю. Тодоров няма възможността своевременно да представи творбите си и по-целенасочено да въздейства върху

читателя. Но след като излиза сборникът му, той не само нанася поправки направо в книгата, но и посочва местата, където трябва да бъдат позиционирани невключените в изданието идилии, което издава наличието на ясно определена стратегия. Дали и тя следва целите на автора, които са ни посочени в самооценката, която прави на творчеството си през 1902 г. на страниците на чешкото списание *Славянски преглед*? В публикуваната там статия *Българската литература през 1901 г.* той отбелязва, че «Типовете и проблемите на П. Ю. Тодорова са много поетични; той се старее да представи черти от живота на простите, недокоснати от външна култура души (като например в идилията ‘Певец’, ‘Овчари’, ‘Запустялата воденица’, ‘Мечкар’ и прочее).» (Тодоров 1980: 65.)

Патосът на идилията е в представянето на проблематичните за модерния художник ценности, но не чрез собственото му усещане за кризис, а погледнати през «недокоснати от външна култура души». Ефектът от конструирането на различни литературни образи, изживяващи криза, се засилва и чрез вътрешното композиране последователността на разказите в сборника *Идилии*: тяхното литературно съседство изненадващо следва логиката на допълване и доразвиване на заложения проблем в предходния разказ. Всеки текст проблематизира определен избор, а всеки последващ го в сборника – отразява постигната алтернатива, която преди е само мечтана. Така болезнеността от предишната липса и раздвоеност е обезсмислена, преодоляна сега – тя отново носи болка и единственото решение е да се изживее пълноценно мига – онзи «максимално концентриран фрагмент от времето, където проблясъкът на интуицията и дълбочината на преживяването спират потока на времето и разкриват хоризонта на някакви вечни истини и фундаментални принципи» (Стефанов 2003: 29), заложен в идилията на Петко Ю. Тодоров.

Излезлият през 1908 г. сборник *Идилии* съдържа 29 текста, като първият от тях за Петко Ю. Тодоров има програмен характер, което обяснява и позиционирането му. В писмо до Кирил Христов авторът споделя замисъла на първата идилия, чрез който се улеснява интерпретацията на останалите: «Зная аз, казах го и в идилията, че най-дълбоката трагичност, с която в основата си човек е орисан (е): вън от кожата си да не мой да излезе.» (Тодоров 1979: 550.) Тази конкретна безнадеждност да избягаш от себе си е поддържана от единственото чувство, което не ни позволява да го направим – любовта в различните ѝ измерения. Всяка идилия от сборника би могла схематично да се представи чрез мотива на любовта, като последователният прочит доразвива или оспорва идея, заложена в предходния текст. В първата идилия – *Орисници* – едно от измеренията на невъзможността и неспособността да излезеш от себе си е любовта към себе си. Във втората – *Радост* – чрез персонафикацията на лозата и дъба ни е представена силата и победата на чувството за самосъхранение. Любовта към себе си е по-силна от любовта към другия и

дори убива. В третата – *Овчари* – дори и чистата, безкористна любов, лишена от чувството за самосъхранение увлича и завършва със смърт. Двамата влюбени загиват нелепо, повлечени от водата. В четвъртата – *Сенокос* – порасналите млади изведнъж осъзнават физическата промяна, която е настъпила с тях, и това нарушава естествената комуникация помежду им. В петата – *Змейно* – комуникацията не е нарушена, но имаме несподелена любов. Любимата се омъжва за друг. В шестата – *Мечкар* – любовта е споделена и реализирана, въпреки че е неприемлива за обществото. В седмата – *Над черкова* – любовта отново е споделена, но никога не са заедно, поради ограниченията, които налага общественото мнение. В осмата – *Една* – единият от партньорите желае да създадат семейство, но другият – не. Въпреки любовта си, кукувицата е принудена да изостави яйцето си, защото партньорът ѝ не желае семейство. В деветата – *Райския ключар* – точно обратната ситуация: въпреки че любовта се е реализирала, имаме изоставена жена със седем деца. В десетата – *Дрямка* – копнежът по любимата, с която никога не може да бъде «наяве» – «... наяве пак самост!», му пречи да почувства другите: «Никого не познава и нищо го не спира ... В душата му оживя тя ... да би я зърнал още веднъж само!» В единадесетата – *Нехранимайка* – непокорството и бунтарството в името на другите ги отблъсква и героят остава сам.

Схематизирането на идилияте чрез наративни пропозиции¹ представя сборника като затворена цялост с определена композиционна архитектура, в която свързващ елемент са рефлексите на героите в различни, но аналогични конфликтни ситуации, които обезсмислят предходния копнеж и разколебават традиционните ценности.

Винетки е първият сборник разкази на Иван Цанкар, в който са събрани скици и новели, писани в периода между 1896 г., т.е. от времето, отразяващо преориентацията му от естетиката на реализма и натурализма, и 1899 г. В сборника преобладават кратките скици, в които понякога събитийността липсва и текстовете са предимно лирически настроения, но са включени и новели, представляващи интересно съчетание между случка, идея и настроения, представени чрез техниките на импресионистичния стил и символа.

Сборникът съдържа двадесет и осем скици и Епилог, като десет от тях и Епилогът са писани конкретно за него. В писмо до издателя споделя: «Най-важното е, че казах в тези винетки най-много от себе си и че писах спокойно и без никакви съображения. Затова някои от тях не са нищо повече от горчиви сатири ... Много бих искал да ги издам, защото се надявам да предизвикам с тях повече *сензация*, отколкото с поезията си.» (Cankar 1955:

¹ Изречение, което обхваща в цялост разглеждания наративен текст и синтезирано информира за участниците, причините и последиците.

536.) Месеци преди да издаде сборника *Винетки* Иван Цанкар издава стихосбирката *Еротика*, чийто непродадени все още екземпляри се изкупуват изцяло от епископ А. Б. Йеглич, който ги изгаря. Самият Цанкар оценява поезията си, предизвикала подобен акт на крайна нетърпимост, като доста по-несензационна от подготвяния прозаичен сборник. За съжаление в него той не е имал възможността да реализира и наложи замисъла си в подредбата на текстовете, тъй като не е разполагал с всички предишни и вече публикувани свои творби, а някои от непубликуваните, изпратени до редакциите на различни списания, никога не достигат обратно до него. Подготовката на сборника е твърде усложнена – на Цанкар му е определен срок за предаване на текстовете, изпращането на изискваните от него материали закъснява, пише и нови скици. Допълнителна предпоставка за невъзможността да проследим замисъла на автора е и външната редакторска намеса и отстраняването на девет прозаични текста.

При подготовката на сборника Цанкар е убеден, че той ще се продава успешно, заради сатирата в него и предупреждава издателя в никакъв случай да не преработва *Епилог*, скиците *Моето чекмедже* и *От самотното семейство*, като изисква и тяхното задължително присъствие. По-късно, когато Зофка Кведрова решава да преведе сборника, Цанкар селектира текстовете от него и ги редуцира до четиринадесет, защото всичко останало е «некачествена литература». Това на което държи е: *Тези хубави вечери*, *За словенеца, който си изгуби убедеността*, *Към вечерта*, *Глава за брадавицата*, *Нина*, *Мъртвите не искат*, *Чудна повест*, *Матилда*, *Литературно образование хора*, *Една самотна нощ*, *Юлия*, *От самотното семейство*, *Моето чекмедже* и *Епилог*.

Общото между всички разкази от сборника е новата субективна сетивност. Посланието на Цанкар е необходимостта от и готовността му за промяна и затова за сборника определя задължителното присъствие на *Епилог*, *Моето чекмедже* и *От самотното семейство*. При него кризисното усещане е трансформирано в осмисляне на собствената роля и място в света и ясното очертаване на новите задачи на литературата чрез средствата на сатирата. В Словения сборникът на Цанкар се приема като «полемично предизвикателство на традиционалното мислене и като опозиция на утвърдената словенска литература» (Bernik 1987: 58). Сборникът включва едновременно очертаването на новата стратегия и изграждането на новия образ на човека и света, като се търси и идентичността на човешкото чрез навлизането в света на Аза, еротиката и използването на автобиографични мотиви.

Общото между разглежданите сборници разкази е най-видимо, ако се търси по линията на мотива на любовта. Ефектите от разиграването на този мотив са не само във философски, но и литературно-естетически план. Тук ще си позволим да ги представим накратко чрез двата особено интересни текста на Петко Ю. Тодоров и Иван Цанкар – идилията *Мечкар* и винетката *Ада*,

които са тематично и формално обединени от обработката на вътрешния душевен и емоционален живот на главните протагонисти, изживяващи страстна любов към цигани. Обединява ги и изборът да бъдат включени в сборниците *Идилии* (1908) и *Винетки* (1899) – те са сред първите текстове, които и двамата автори съзнават като модернистки, но и сред текстовете, оценени от литературната критика като най-слабо оразличаващи се от моделите на реализма. Разминаването или различието в презентациите на тези два разказа безспорно е въпрос на прилагането на различни критерии, то е и основание да се подходи към тях като към разкази от преходен тип – на границата между две различни стилистични формации, но и възможност да се разчете преходността им чрез езика на любовта, чиято знаковост спрямо традицията е или повторение, или отклонение, но винаги конкретна творческа мотивация.

И двата разказа биха могли да се представят чрез наративната пропозиция, изградена от мотива за любовта към циганин/-ка и мотива за напускането на общността. Но ако любовта в реалистическите текстове е динамичен мотив, задвижващ сюжета, то тук тя е по-скоро асоциативен, чиято функция е да предизвика определените от авторската интенция настроения и чрез тях да се осъществи преходът от «‘обективната‘ описателна проза [...] към субективните преживявания на героя» (Ничев 1968: 139). Тази преходност усложнява композицията на текстовете и особено Петко-Тодоровата идилия, която максимално задържа елементите на класическата нарация, но динамиката се търси най-вече в представянето на дисхармоничното вътрешно състояние на главните протагонисти чрез персонализиране на художественото повествование.

Интересът на двамата автори към кризисните субективни състояния е вече заявена ориентация към модерното изкуство, която на ниво текст все още е само загатната във фрагментарните обговаряния на чувствата, свързани с любовта, но – чрез техниките на персоналния наратив. Новото е и в липсата на задължителния за всеки реалистически текст «типичен» характер, чиято липса се «компенсира» от напрегнатата субективна перцепция и психика, чрез които според теоретика на виенската Модерна – Херман Бар – се преодолява натурализма: «[...] аз мисля, че натурализмът ще бъде преодолян от един нервозен романтизъм, да го кажа по-точно: от една мистика на нервите.» (Бар 1998: 96.) Чрез нея фабулата губи своя примат, но основните топоси и в двата разказа все още са традиционните за българския и словенския реализъм затворени топоси на селото, кладенеца, мегдана, кръчмата и дома. Все пак в края на разказите пространството се отваря – в единия влюбените напускат кръчмата и излизат навън, където е «тъмно и хладно. Остър вятър се появяваше от време на време и простенваше в клоните. Двамата изчезнаха в нощта ...» (Санкар 1957: 332), в другия «... хванаха пътя нагоре ...» (Тодоров 1972: 40). Но ако чрез своя незавършен и отворен финал разказът *Ада* на Иван

Цанкар се доближава до поетиката на модернистичния къс разказ от европейски тип, който се формира в края на XIX и началото на XX век, то Петко Тодоров в *Мечкар* задава двойна перспектива – имаме статично-динамичен край с описание на съдбата на главната героиня, което е изцяло по модела на реалистическата традиция и със смразяващ ефект, отпращащ към моделите на романтизма: «Кога баба Цена беряла душа, нямало кой да я пази, котката я прескочила и тя се овампири. Казват – и досега ... в потайно време ... заброжда из пущияка.»

Специфичното в интерпретацията на любовта, чрез която идилията «Мечкар» и винетката «Ада» като текстове максимално се разграничават от утилитарните и дидактични функции на литературата е, че любовта вече не е зависима нито от патриотичното, нито от социално-аналитичното, а е единствено усещане на човешката «душа», което е отвъд националното.

Тази насока предполага и нестандартния избор и на двамата автори на различния, свободен от социалните структури и националната институция етнически Друг – в когото главните протагонисти се влюбват и напускат своя социално «обективен» контекст:

- Мари ти луда ли си! – викнаха жените в един глас и размахаха вили и топоришки, – За един циганин ти вярата ли си меняваш ...
- Тоне, не бъди глупав и остави тази жена! С циганка не е редно да си ...
- Това е циганка, дяволе! Грижи се за своето момиче!

Видимо е, че не само героите, а и авторите напускат «обективния» контекст на литературата и са изцяло в модерното изкуство, в което според Хуго фон Хофманстал е модерно «разлагането на едно настроение, на една въздишка, на едно колебание; модерно е инстинктивното, почти сомнанбулно отдаване на всяко откровение на красивото».²

Анализът на двата текста показва тяхната преходност по отношение на повестувателната традиция и заради самата интерпретация на любовта, в която цялостният акцент е отместен от анализа на живота към анализа на душата – вече е не толкова «важно кого обичаме, а как» (Пенев 1930: 63) – и обективният и безличен наратив онемява там, където е любовта.

Сборниците разкази на Миливой Дежман Иванов, Иван Цанкар и Петко Ю. Тодоров са проекция на новите литературно-естетически хоризонти и същевременно силни реторически послания, реализирани не само чрез възможностите, които дават кратките жанрови форми, но и чрез съответната функционалност при конструирането им в книга. Въпреки че не разполагаме с желаната от Иван Цанкар подредба на текстовете му в сборника *Винетки*, то фикционалните светове, които той създава, са достатъчни, за да компенсират нежеланата за изследователя липса.

² Хофманстал, Х. Ф., Що е модерно, във: *Веселият апокалипсис*, Влашки, Мл. съст., Пл., 1996, с. 62.

Библиография

- БАР, Херман, 1996: Преодоляването на натурализма. V: Влашки, Младен: *Веселият апокалипсис*. Плевен.
- ИГОВ, Светлозар, 1991: *История на българската литература 1878–1944*. София: БАН.
- ПЕНЕВ, Боян, 1930: *Бетховен*. София.
- НИЧЕВ, Боян, 1968: Петко Тодоров и другите. *Национална съдба и литература*. София: БАН.
- СТАНКОВИЧ, Борисав, 1970: *Сабрана дела I*. Београд.
- СТЕФАНОВ, Валери, 2003: *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*. София: ИК «Анубис».
- ТОДОРОВ, П. Ю., 1972: *Мечкар. Идилли, разкази, драми*. София: БП.
- ТОДОРОВ, П. Ю., 1979: *Събрани съчинения в четири тома: Том 1*. София: БП.
- ТОДОРОВ, П. Ю., 1980: *Събрани съчинения в четири тома: Том 3*. София: БП.
- ТОДОРОВ, П. Ю., 1981: *Събрани съчинения в четири тома: Том 4*. София: БП.
- ШКЛОВСКИ, Виктор, 1969: *Ускрснуће ријечи*. Загреб.
- BERNIK, France, 1987: *Ivan Cankar*. Ljubljana: DZS.
- САНКАР, Ivan, 1951–57: *Izbrana dela 1–10*. Ur. B. Merhar in F. Dobrovoljc. Ljubljana: CZ.
- DEŽMAN IVANOV, Milivoj, 1903: *Protiv struje*.
- DEŽMAN IVANOV, Milivoj, 1975: *Naše težnje*. V: Šicel, Miroslav: *Hrvatska moderna. Kritika i književna povijest*, PSHK 71. Zagreb.
- FRANGEŠ, Ivo, 1963: *Stil Matoševe novelistike*. Zagreb.
- МАТОШ, А. Г., 1912: *Književna kriza*. V: Živković, Dragiša (ur.), 1992: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- ŠICEL, Miroslav, 1975: *Hrvatska moderna. Kritika i književna povijest*, PSHK 71, Zagreb.
- VODNIK, Branko, 1964: *Dinko Šimunović*. V: Vučetić, Šime: *Hrvatska književna kritika. Nehajev i suvremenici*. Zagreb.