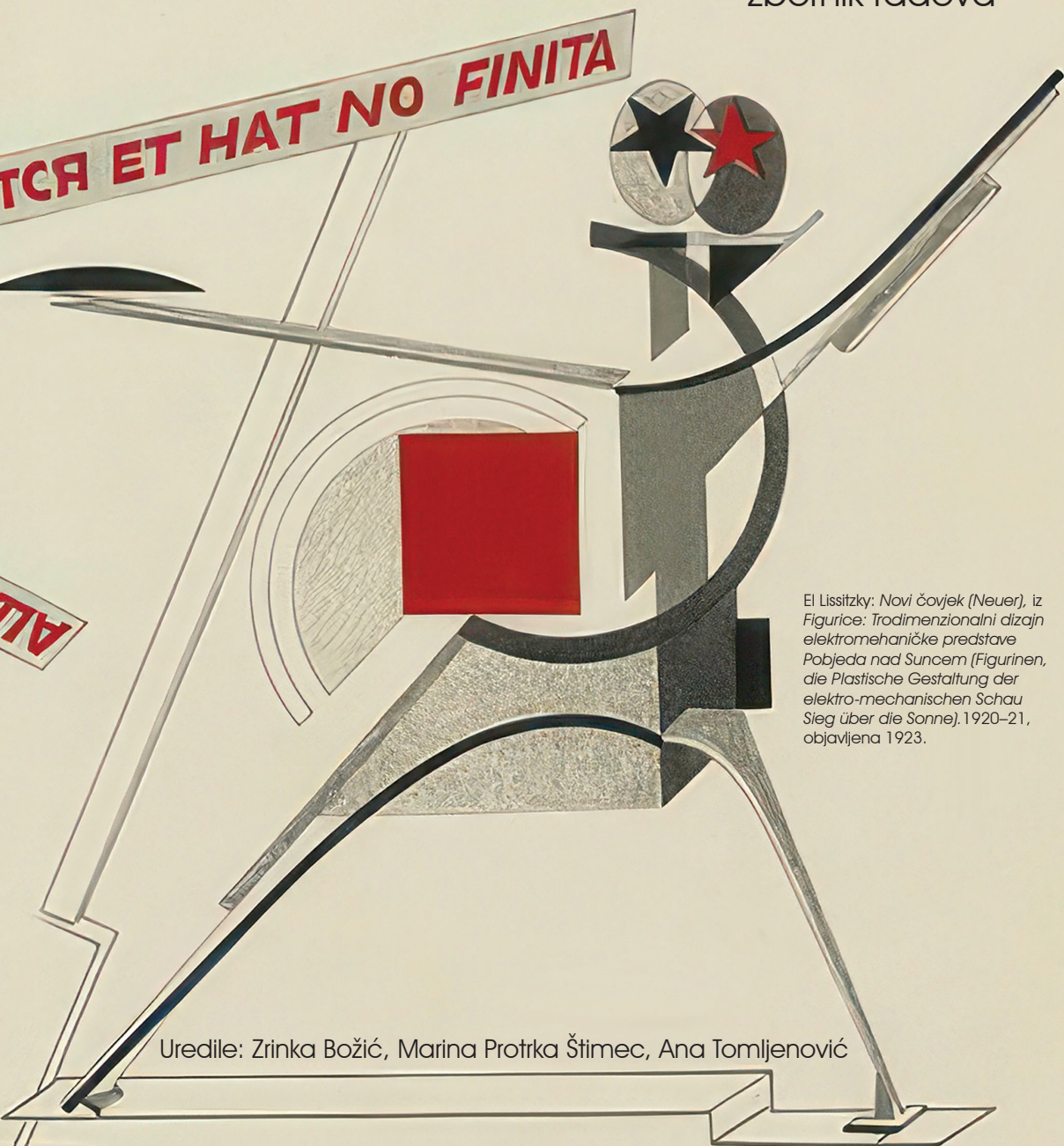


Književnost i revolucije

zbornik radova



El Lissitzky: *Novi čovjek (Neuer)*, iz *Figurice: Trodimenzionalni dizajn elektromehaničke predstave Pobjeda nad Suncem (Figurinen, die Plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne)*, 1920–21, objavljena 1923.

Uredile: Zrinka Božić, Marina Protrka Štimatec, Ana Tomljenović

Književnost i revolucije

Zbornik radova

Uredile Zrinka Božić, Marina Protrka Štimec i Ana Tomljenović

Izdavač: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za komparativnu književnost

FF press

Za izdavača: izv. prof. dr. sc. Domagoj Tončinić

Recenzenti:

prof. dr. Dubravka Đurić, Fakultet za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum

prof. dr. Boris Škvorc, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Svi članci su kategorizirani uz dvostruke stručne anonimne recenzije.

Lektura i korektura tekstova na hrvatskom i srpskom jeziku: Mirela Dakić

Lektura i prijevod tekstova engleskom jeziku: Lidija Šimunić Mesić

Grafičko oblikovanje, prijelom i oblikovanje korica: Ivo Horvat

Naklada: 250 kom

Tisak: Sveučilišna tiskara, Zagreb

ISBN 978-953-379-090-9 (PDF)

ISBN 978-953-379-091-6 (tiskano izdanje)

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 001233494.

<https://www.doi.org/10.17234/9789533790909>



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerađivanja 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Organizacijski odbor

izv. prof. dr. sc. Marina Protrka Štimatec, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

izv. prof. dr. sc. Zrinka Božić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

prof. dr. sc. Aleksandar Mijatović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

doc. dr. sc. Andrea Milanko, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

doc. dr. sc. Ana Tomljenović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Zvonimir Glavaš, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Mirela Dakić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

priv. doc. dr. sc. Davor Beganović, Sveučilište u Münsteru

izv. prof. dr. sc. Predrag Brebanović, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

dr. sc. Ivana Perica, Leibniz Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

prof. dr. sc. Tanja Petrović, ZRC SAZU, Inštitut za kulturne in spominske študije, Ljubljana

prof. dr. sc. Bojana Stojanović Pantović, Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

Zbornik je objavljen uz financijsku potporu Hrvatske zaklade za znanost (projekt *Književne revolucije* IP-2018-01-7020), Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske.

Književnost i revolucije

Zbornik radova

Uredile Zrinka Božić, Marina Protrka Štimec i Ana Tomljenović

 PF press

Zagreb, 2024.

Sadržaj

Zrinka Božić, Marina Protrka Štimec i Ana Tomljenović: Književnost i revolucije: nekoliko metodoloških ishodišta i istraživačkih perspektiva	9
KNJIŽEVNOST KAO REVOLUCIJA	
Marina Protrka Štimec: Avangarda Tina Ujevića	15
Lada Čale Feldman: Prvo tragedija, a tek onda farsa? Revolucija i njezin (književni?) <i>genus</i> <i>proximum</i>	29
Andrea Milanko: Književna involucija: Marinković i Adorno	45
Marijan Dović: Ivan Cankar i cenzura: od spaljene <i>Erotike</i> i zabranjenih <i>Sluga</i> do političkog zatvora	57
ROMAN I (KONTRA)REVOLUCIJA	
Mirela Dakić: Roman u revoluciji pjesničkog jezika	69
Pavle Milenković: Pričanje priče i poredak: roman u službi kontrarevolucije	85
Tea Rogić Musa: Između dviju revolucija: <i>Pan Podstoli</i> Ignacyja Krasickoga u prijevodu Adolfa Vebera Tkalčevića	105
Milka Car: Postimperijalna i postrevolucionarna beznadnost: o romanima Ervina Šinka	119

- Željko Milanović:**
Sveobuhvatna emancipacija od prakse do ironije: *Isušena kaljuža* Janka
Polića Kamova 134

AVANGARDA KAO REVOLUCIJA

- Predrag Brebanović:**
Markove sablasti 147

- Christine Magerski i Aida Alagić Bandov:**
Avangarda kao socioestetski pojam 169

- Bojana Stojanović Pantović:**
Ekspressionizam, avangarda i pitanje poetičkog kontinuiteta 181

AVANGARDA KRLEŽIANA

- Igor Medić:**
Uvišestručeni tekstovi – varijante Krležine *Legende* 193

- Lana Molvarec:**
Rasuti otpor Krležina zelenog kadra 213

- Davor Beganović:**
Pravna revolucija: Krležin roman *Na rubu pameti* u kontekstu pravne i
socijalne rasprave tridesetih 227

- Jelena Lalatović:**
Kriza legitimiteta: polemika Supek – Krleža (1952–1953) i mogućnosti
tumačenja romana o revoluciji 243

REVOLUCIJA, POETIKA I AKTIVIZAM

- Stanislava Barać i Tijana Matijević:**
O estetskoj revoluciji i političkoj subjektivizaciji: jugoslovenska ženska
književnost 30-ih godina 20. veka 257

- Jelena Milinković:**
Revolucija u jugoslovenskoj feminističkoj štampi (1918–1940) i njene
književne manifestacije 275

Nataša Govedić:
 Revolucionarna „otporologija“ i njezin feminizam: Bakić, Baković, Brlek,
 Herceg, Jagić, Savičević Ivančević, Žilić 289

Marina Gržinić:
 Postcolonial and Postsocialist Positions: Contestational Poetry in the
 Global Capitalist World 317

REVOLUCIJA: POST I NEO

Miranda Levanat-Peričić:
 Postjugoslavenska književnost i njezin plural – između privida revolucije
 i straha od restauracije 337

Suzana Marjanić:
 Revolucija svakodnevnoga života – Situacionistička internacionala,
 Crveni Peristol i Kugla glumište 355

Tanja Petrović:
 Život(i) nepriznatog revolucionarnog pesnika i moralna ekonomija
 postrevolucionarnog vremena 371

Iva Tešić:
 Revolucionarni i utopijski elementi u pričama o smrti Josipa Kulundžića 385

REVIZIJA I ALTERNACIJA

Dubravka Zima:
 O (ne)mogućnosti revolucije za djecu: motiv Petrice Kerempuha u
 hrvatskoj dječjoj književnosti 403

Matija Jelača:
 Teorija informacije i književnost – o revoluciji koja se nije dogodila 419

Zrinka Božić:
 Krugovi koji se šire: nacrt jednog istraživanja 435

KAZALO KLJUČNIH IMENA I POJMOVA

Zrinka Božić
Marina Protrka Štimec
Ana Tomljenović

KNJIŽEVNOST I REVOLUCIJE: NEKOLIKO METODOLOŠKIH ISHODIŠTA I ISTRAŽIVAČKIH PERSPEKTIVA

Obnoviti se ili umrijeti, dramatičan izbor koji Tin Ujević u eseju *Sumrak poezije* (1929) postavlja pred modernu poeziju, mogao bi se promatrati i kao sinegdoha umjetnosti nakon avangarde. Nužnost i/ili nemogućnost promjene opisuje i problematizira teorija avangarde, naročito u polemikama koje je inicirala seminalna knjiga Petera Bürgera (*Teorija avangarde*, 1974), na koju se autor kritički osvrće u tematu objavljenom u časopisu *New Literary History* (br. 41, 2010). Napetost između normativizacijskih strategija povijesti književnosti i transformativnosti umjetnosti realizira se i u vremenu nastanka i distribucije književnih tekstova i u njihovoj kasnijoj recepciji i revalorizaciji. Iz te napetosti, iz potrebe da prepoznamo, možda i uglandamo, moć umjetničkog testa koja je kadšto prekrivena patinom (ako ne i mrenom) povijesnih prijenosa, aproprijacija i tumačenja, nastali su i projekt i konferencija i zbornik znanstvenih tekstova pod istim imenom, s ključnim pojmovima *Književnost i revolucije*. Rad na projektu, istodobno intenzivan i inspirativan, proveli smo od 2018. do 2023. zahvaljujući našim kolegicama i kolegama iz projektnog tima, a konferenciju u Zagrebu (29. XI. – 1. XII. 2022.) zahvaljujući i kolegama stručnjacima iz Hrvatske i inozemstva. Projekt je prije svega bio usmjeren na istraživanje nasljeđa avangarde u književnom i društvenom polju, polazeći od suvremenog, kritičkog razmatranja historijske avangarde u širem srednjoeuropskom i južnoslavenskom kontekstu. Cilj projekta bio je razvoj temeljnih znanja i teorijsko-metodološke paradigme za razumijevanje i analizu koncepata književnih revolucija utemeljenih u estetskoj autonomiji književnosti. Pritom nam je bilo važno identificirati pretpostavke koje su omogućile avangardnu književnu revoluciju te opisati tekstualne mreže simboličkih i političkih praksi koje zajednički tvore revolucionarni, emancipacijski potencijal književnosti. Pred sobom smo prije svega postavili raznolike manifestacije avangardne književne revolucije u tekstovima kanonskih autora hrvatske i srodnih književnosti, pa čak (i naročito onda) ako je njihov revolucionarni naboj zaobiden u ranijim pristupima. Članovi

tima u tom su smislu za vrijeme trajanja projekta ponudili novi opis poetika kanonskih pisaca (pjesnika, prozaika i dramatičara) – a sve kako bi uputili na procesualnost i kontinuitet književne revolucije nakon avangarde.

Taj revalorizacijski impuls autori u zborniku dotiču u svim cjelinama, bilo da apostrofiraju autorske zahvate (Krleža, Ujević, Kamov, Cesarec, Ristić, Marinković, Šinko), zakon žanra (drama, roman, poezija), skupne i pojedinačne poduhvate, izvedbene umjetnosti i ekologiju, post/jugoslavenske književnosti, postkolonijalizam i kapitalizam, feminizam i *queer* ili pak teorijske prijepore u odnosu na avangardu, revolucije, škole i utjecaje.

Zbornik je sastavljen od sedam cjelina, među kojima prva eksplicira *Književnost kao revoluciju*, naglašavajući prvenstveno važnost umjetničkog zahvata u književno polje, a tek onda društvene i političke implikacije koje se njime proizvode. Na tom je tragu tekst pod naslovom „Avangarda Tina Ujevića“ u kojem Marina Protrka Štimec Ujevićeve književnokritičke preokupacije promatra u zrcalu Poggiolijeve i Bürgerove teorije avangarde, razotkrivši pritom njihovu istovjetnost u poimanju trajanja, ponovljivosti i uspjeha historijske avangarde. Uputivši na mjesta na kojima se Ujevićevevi esejistički i feljtonistički tekstovi preklapaju s teorijskim diskursom o avangardi, u radu se sugerira posve novo viđenje same prirode revolucionarnosti Ujevićeve književnosti. Pitajući kako se datum Francuske revolucije upisuje u povijest kazališne umjetnosti, Lada Čale Feldman u svom tekstu „Prvo tragedija, a tek onda farsa? Revolucija i njezin (književni?) *genus proximum*“ taj simbolički rez povezuje s raskolom između dviju suprotstavljenih tendencija – dramskog kazališta i (post)dramskih izvedbi. Predstavivši Badiouovo i Bennettovo shvaćanje političkih implikacija dramsko-kazališnog fenomena, okreće se dramskoj povijesti te na izdvojenim primjerima preispituje može li se drama tumačiti kao inherentno revolucionarni književni tip. Tumačeći Marinkovićev roman *Kiklop*, dramom i kazalištem bavi se i Andrea Milanko. Shakespeareov intertekst, kao i tematizacija kazališta unutar romana u njezinu pristupu Marinkovića postavljaju uz bok Adornovu shvaćanju moderne umjetnosti, a njegov roman povezuju s tradicijom menipske satire. Prateći sudbinu Ivana Cankara, Marijan Dović bavi se cenzorskim sankcijama i umjetničkim probijanjem granica društvene regulative, bilo da je riječ o javnom moralu (*Erotika*) ili vjerskoj, društvenoj i političkoj kritici (*Sluge*). Razmatrajući odnos političke represije i umjetničkog otpora, autor istodobno pokazuje da cenzura najsirovije pogađa one koji izravno napadaju nositelje političke moći, ali i da umjetnost nadržava društvene okvire kao trajno svjedočanstvo i nepotkupljivi izraz slobode.

Druga cjelina zbornika, naslovljena *Roman i (kontra)revolucija* dodatno produbljuje naznačene aspekte – prije svega u odnosu književnosti, a zatim zasebno romana i revolucionarne borbe i otpora. Nastavljajući temu naznačenu u članku Andree Milanko, Mirela Dakić nastoji razmrsiti složeno teorijsko klupko kako bi protumačila zahvat kojim je Julia Kristeva u svoju koncepciju *pjesničkog jezika* implementirala temeljne premissa Bahtinove teorije romana. Iako je u okviru tog ishodišta pjesnički jezik smatran dije-

lom monoloških tendencija, autorica ističe kako Kristevina teorija pjesničkog jezika revalorizira žanrovske granice, odnosno rascjep između monološke i dijaloške riječi, te u tome vidi potencijal koji njezina teorija može imati u revolucioniranju suvremenog (inter)disciplinarnog polja feminističke i književne teorije. S druge strane, Pavle Milenković u tekstu „Pričanje priče i poredak: roman u službi kontrarevolucije“ polazi od pretpostavke o načelnoj konzervativnosti žanra, kako bi detaljnije ocrtao mnogobrojna lica nadrealističkog pristupa romanu. Kako pokazuje, nadrealistički hibridni žanrovi koriste figure otpora, kao i manifestno, polemičko i teorijsko pisanje kako bi kreirali polemičku, angažiranu i stvaralački inspirativnu književnost. U nastavku Tea Rogić Musa odnosu romana i revolucije pristupa upućujući na simbolički zaokruženu vezu *Pana Podstolija* Ignacyja Krasickoga, jednoga od najvažnijih proznih djela poljskoga prosvjetiteljstva u kojem autor iznosi ideju idealna „gospodara“ i „domaćina“, i prvog stranog prijevoda toga romana iz pera Adolfa Vebera Tkalčevića iz 1848. godine. Milka Car, s druge strane, dva romana Ervina Šinka tumači u odnosu na učinke transpozicije biografskih i revolucionarnih iskustava u žanrovsku formu romana, pokazujući kako se njihov dokumentarni učinak realizira kao bilježenje aporija revolucionarne književnosti, kao dokumentiranje beznadnosti i proturječnosti revolucije, ali i kao ustrajno zagovaranje utopijske projekcije mijenjanja svijeta. Emancipacijski zahvat književnosti u fokusu je također i Željku Milanoviću, koji *Isušenu kaljužu* Janka Polića Kamova tumači unutar fukoovskog okvira političke teorije Michaela Hardta i Antonija Negrija. Pobunu glavnoga junaka romana promatra kroz kategorije nomadstva, dezerterstva i egzodusa, tumačeći ih kao prakse otpora predstavljene u Hardtovo i Negrijevoj studiji *Imperij*.

Treću cjelinu zbornika, naslovljenu *Avangarda kao revolucija*, otvara tekst Predraga Brebanovića „Markove sablasti“. Napisan istovremeno kao polemički odgovor na javno prešućenu 120-godišnjicu rođenja Marka Ristića (1902–1984), tekst je istovremeno i afirmacija osnovne težnje historijskih avangardi u povezivanju društvene i umjetničke revolucije. Jugoslavensko iskustvo i perspektiva nasljeđa dani su unutar široko postavljenog okvira i s osloncem na filozofski, filološki i politički „povratak Marxu“, koji je u knjizi *Spectres de Marx* (1993) ponudio Jacques Derrida (1930–2004). Naznačeni široki aspekt avangardnih zahvata, slijedom kritičkih pregleda različitih konceptualizacija pokreta kao književno-umjetničkog i društveno-estetskog fenomena nude Christine Magerski i Aida Alagić Bandov u radu „Avangarda kao socioestetski pojam“. Teorijski susret književnosti i revolucije ocrtavaju u širokom povijesnom luku – od Poggiolija, Enzensbergera, Kreuzera, Bürgera, Nobisa do Bourdieua i Luhmanna. Na njihov se pristup nadovezuje tekst Bojane Stojanović Pantović pod naslovom „Ekspresionizam, avangarda i pitanje poetičkog kontinuiteta“ u kojem prijepore u diskusiji o avangardi i modernizmu tumači s fokusom na neuralgičan položaj ekspresionizma, pri čemu objašnjava razloge njegova specifičnog položaja u povijestima avangarde.

Teme revolucije književnosti, ali i avangarde na poseban se način spajaju u citatno naslovljenoj cjelini *Avangarda Krležiana*, u kojoj autori veze i dodire književnopoetičkih

i političkih revolucija istražuju na primjeru opusa Miroslava Krleže. Oslanjajući se na metodološki aparat genetičke kritike koju nudi Dirk Van Hulle, Igor Medić se u radu pod naslovom „Uvišestručeni tekstovi – varijante Krležine *Legende*“ pozabavio Krležinom potrebom da preispisuje i doraduje vlastite tekstove. Kako bi sagledao varijantnost Krležina pisanja, autor je odabrao primjer ove prve Krležine otisnute drame, objavljene 1914., a zatim u novoj i gotovo konačnoj varijanti 1933. godine. Nadalje, Lana Molvarec sagledava Krležinu tematizaciju zelenog kadra, tumači ga kao niz mikrostruktura otpora koje izlaze na vidjelo u širokom rasponu tekstova u kojima se razmatra Prvi svjetski rat: *Hrvatski bog Mars, Veliki meštar sviju hulja, Galicija, Vučjak, Domobrani Gebeš i Benčina razgovaraju o Lenjinu, U logoru, Tumač domobranskih i stranih riječi i pojmova, Na rubu pameti*. Autorica se pritom odmiče od historiografskog pristupa naznačenom fenomenu te ga promatra u kontekstu Krležina književnog istraživanja zapreka i mogućnosti društvene promjene. Davor Beganović pak Krležin roman *Na rubu pameti* čita u kontekstu pravne i socijalne rasprave tridesetih godina, ukazujući na rascjep između prava kao institucije i diskursa te zamišlja društvene pravde. Pomno analizirajući jurističku dimenziju teksta, a napose izdvojeni fikcionalni sudski proces, autor izlaže klackalicu pozicija jurista i moralista, revolucionara i nerevolucionara, buntovnika i konformista, upućujući najzad na proturječja koja se kriju u pozadini pravnog rješenja i revolucionarnog djelovanja. U ishodištu rada Jelene Lalatović „Križa legitimiteta: polemika Supek – Krleža (1952–1953) i mogućnosti tumačenja romana o revoluciji“ – kojim završava poglavlje *Avangarda Krležiana* – ponovo zatječemo pitanje o revolucionarnoj praksi i umjetničkom stvaranju. Uputivši na razlike u vrednovanju larpurlartizma i značajki modernističke umjetnosti u polemici Krleža – Supek, u radu se rastvara Plehanovljevo razumijevanje kompleksa koje se potom oprimjeruje usporednom analizom dvaju književnih djela – Šinkovih *Optimista* (o kojima u zborniku piše i Milka Car) i romana *Kako se kalio čelik* Nikolaja Ostrovskog.

Revolucija, poetika i aktivizam neizostavne su smjernice u revalorizaciji doprinosa koji su u umjetničkoj i društvenoj, a i sasvim političkoj sferi ostvarili feministički pokret, književnost i teorija. Cjelinu koja je posvećena ovim aspektima otvara rad Stanislave Barać i Tijane Matijević u kojem se jugoslavenska ženska proza 1930-ih godina promatra na raskrižju pojmova angažirane, ženske, lijeve i proleterske književnosti. Oslanjajući se na teorijske uvide Jacquesa Rancièrea o estetskoj revoluciji, autorice povezuju jugoslavensku i anglofonu književnost pri čemu se kao reprezentativne autorice izdvajaju Milka Žicina te Agnes Smedley. Rad Jelene Milinković posvećen je feminističkoj revoluciji koja se odvijala na stranicama jugoslavenskog tiska u periodu između dva svjetska rata, a s fokusom na časopise *Ženski pokret* (1920–1938) i *Žena danas* (1936–1940). Izdvojivši tekstove u kojima se Desanka Cvetković pozabavila istaknutim feminističkim teoretičarkama i aktivisticama – A. Kolontaj i R. Luxemburg, Milinković pomno analizira kako se govor o revoluciji pomalja kao tema građansko-feminističke platforme časopisa, ali i kako se poziv na revoluciju razotkriva kao načelo uređivačke politike. Temat dalje

razrađuje Nataša Govedić, predstavljajući otpor kao poetski i politički izraz suvremenih feminističkih pjesničkih glasova. Interpretirajući pjesme Monike Herceg, Sanje Baković, Dorte Jagić, Asje Bakić, Darije Žilić, Alena Brleka i Olje Savičević Ivančević, autorica istovremeno ukazuje i na složenost kritičke zadaće da osvijetli strategije otpora u književnom tekstu. Cjelinu proširuje i zaključuje rad Marine Gržinić, koja predstavlja izabrane suvremene poetske prakse u međudnosu postkolonijalne i postsocijalističke pozicije. Pritom ističe važnost propitivanja ovih dvaju konceptualnih sjecišta u odnosu na rasne i rodne podjele, rasizam i klasne antagonizme unutar dominantnih struktura zapadno-europskih nacionalnih država. Na tom tragu zagovara transfeminističku, migrantsku, politički subverzivnu i seksualno transgresivnu teoriju i poetiku.

Društvene i poetičke promjene zadnja su desetljeća 20. stoljeća obilježila neizostavnim post-izmima koji su tema predzadnje cjeline u zborniku. Tako se Miranda Levanat-Peričić uhvatila ukoštac s neuralgičnim točkama književne historiografije, pokazujući kako se razvijao spor i razdor između nacionalne i nadnacionalne povijesti književnosti, poznat kroz razlikovanje jugoslavenske književnosti i književnosti jugoslavenskih naroda. Osim toga, prateći kako se u kritičkom diskursu rabi sintagma postjugoslavenska književnost, autorica pokazuje kako se najoštrije razlike uspostavljaju na relaciji pojmova „transnacionalnog“ (manjinskog, decentraliziranog) i „nadmacionalnog“ (sinkretičkog, hegemonijskog) te pledira na uključivost pojma postjugoslavenska književnost – koji bi označavao „samostalnu i nezavisnu književnu republiku“. Cjelinu nastavlja tekst Suzane Marjanić koja svojim naslovom evocira jednu od ključnih referenci Situationističke internacionale, Vaneigemovu knjigu *Revolucija svakodnevnoga života* (1967). Ona pokazuje kako se koncept revolucije svakodnevnoga života koristi u radu antigrupe Crveni Peristol i u Kugla glumištu. Blisko zamisli o revoluciji svakodnevice, Tanja Petrović u svome se radu okreće figuri beogradskog pjesnika i boema Radoša Terzića te razmatra njegovu naknadnu umjetničku predodžbu u romanima *Kako je Dobrislav protrčao kroz Jugoslaviju* Milovana Danojlića i *Šumski građanin* Mome Dimića, kao i u filmu Slobodana Šijana *Kako sam sistematski uništen od idiota*. Na kraju ove cjeline, slijedom Blanchotova tumačenja smrti kao jednog od temeljnih uvjeta književnosti, Iva Tešić u svome radu analizira pripovijesti Josipa Kulundžića u kontekstu kritike utopijskog mišljenja.

Zadnju cjelinu zbornika čine tekstovi koji nude reviziju temeljnih stavova unutar pojedinih znanstvenih područja, odnosno mogućih alternacija u novim perspektivama. Postavivši pitanje o subverzivnom potencijalu dječje književnosti, Dubravka Zima bavi se likom i fenomenom Petrice Kerempuha koji sagledava usporedo s narativima o Tillu Eulenspiegelu kako bi ovaj subverzivni lik književnosti za odrasle sagledala u kontekstu njegovih upotreba u području dječje književnosti. Njezina je analiza istovremeno i književnopovijesna revalorizacija, ali i kritički zahvat u polje dječje književnosti. Matija Jelača pozabavio se razmatranjem revolucije koja se zapravo nije ni odigrala: nasuprot pre-vratničkom značaju Shannonove teorije informacije u drugim disciplinarnim poljima, u

okviru strukturalističke i poststrukturalističke misli u znanosti o književnosti ipak nije uspjela izazvati značajan učinak.

Posljednji odjeljak cjeline zaključuje Zrinka Božić s tekstom u kojem istražuje ulogu kolektiviteta u povijesnom razvoju književne teorije, posebno se zadržavši pritom na izdvojenim grupama odnosno krugovima unutar romantizma i avangarde. Dinamike teorijskih grupa, kako pokazuje, povezane su i analogne avangardnim umjetničkim pokretima: okupljaju se i nestaju često nakon radikalnog zahvata ne samo u polje svog vlastitog djelovanja, nego i u širu percepciju svijeta.

Bijes i buka revolucije sučeljavaju se s osobnim dramama i samoćom stvaranja i čitanja kroz koje se generiraju i pokreti i poduhvati i autorske poetike koje dugoročno mijenjaju strategije govora, pisanja i šutnje, oblikuju predodžbe i koncepte političkog djelovanja i zajednice, određujući smjer povijesnih procesa. Kao radikalne društvene i političke promjene, prevrati i uspostave novog poretka, revolucije su pripremane i promišljane različitim umjetničkim praksama. Književni tekstovi, više ili manje izravno, odražavaju društvene uvjete, omogućujući pitanjima koja su relevantna za zajednicu da dobiju svoj oblik i javnu vidljivost. Književnost, razumije se, može ustrajati i protiv promjena, djelovati retrogradno, a može biti i pamfletistička – čime gubi svoju umjetničku kompleksnost, odnosno relativnu ne/ovisnost o društvenim procesima. U zborniku smo u prvom redu pred sobom imali svojstvo umjetnosti da se odupire instrumentalizaciji, da svoje poetičke izbore usmjerava prema transformaciji vlastitog polja, zadržavajući istovremeno društvenu i političku relevantnost. U nadi da smo barem donekle uspjeli u zajedničkom naporu da identificiramo pretpostavke koje su omogućile (avangardnu) književnu revoluciju i da opišemo pripadajuću tekstualnu mrežu simboličkih i političkih praksi koje zajednički tvore revolucionarni, emancipacijski potencijal književnosti, zahvaljujemo autorima i recenzentima, svima koji su pomogli da zbornik ugleda svjetlo dana. Posebno zahvaljujemo Odsjeku za kroatistiku i Odsjeku za komparativnu književnost na financijskoj pomoći u završnoj fazi pripreme za objavljivanje i tiskanju zbornika.

Književnost kao revolucija

Marina Protrka Štimec

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

mprotrka@ffzg.unizg.hr

AVANGARDA TINA UJEVIĆA¹

Sažetak: Napeta veza između Tina Ujevića i avangarde koju je naznačio Aleksandar Flaker (1984) vidljiva je podjednako u autorovim kritičkim i autoreferencijalnim tekstovima, npr. kada upućuje na nadrealistička obilježja svoje prve pjesničke zbirke *Lelek sebra* (1920) ili kada se osvrće na futurizam, hipnizam ili ekspresionizam. Pozitivno vrednovanje ludila i alogičnosti, korištenje slobodnog i oslobođenog stiha, kao i inventar futurističkih tema i motiva kao obilježje avangardnih poetika u Ujevićevoj su poeziji prepoznali i kritičari i povjesničari književnosti (Oraić Tolić 1988, Stamać 2005, Milanja 2008, Jurić 2010, Šeput 2021). Međutim, poetičke mijene i oscilacije u njihovoj upotrebi mahom su ih dovodile do zaključka da je riječ o elementima, fazama ili djelomičnim aproprijacijama avangarde u Ujevićevu opusu čije su poetičke značajke tumačene i kao izraz piščeve osobne ekscentričnosti, a sve da bi se zadržala slika o njegovu modernizmu i esteticizmu. Nasuprot tome, u članku se naglašava cjelovitost i temeljitost Ujevićeva radikalnog zahvata u književno polje, njegov revolucionarni rez u odnosu prema kategorijama mimeze, subjektivnosti i linearnosti koje zahvaća podjednako svojim pjesničkim i proznim izrazom, bez obzira koristi li futurističke, ekspresionističke, nadrealističke ili tradicionalne forme i postupke.

Ključne riječi: Tin Ujević, avangarda, revolucija, književnost, prevrednovanje

Kad je riječ o revolucionarnom zahvatu avangarde u najšire umjetničko, odnosno specifično književno polje, hrvatska se književna historiografija zadržava uglavnom na utjecajima ekspresionizma i futurizma na dijelove opusa pojedinih autora među kojima su najistaknutiji Antun Branko Šimić (1898–1925), Miroslav Krleža (1893–1981) i Tin Ujević (1891–1955)². Avangardni se Ujević pritom više otkriva u analizama i opisima pojedinačnih pjesama, zbirci ili pjesničkih faza (npr. Milanja 2008; 2017, Stamać 2005, Jurić 2010, Šeput 2021), a manje u zaključcima koji bi uzeli u obzir heterogenu i slojevitu cjelinu autorova opusa. Naime, iako raniji proučavatelji najčešće pred sebe postavljaju Ujevićev

¹ Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-7020 „Književne revolucije“.

² Noviji pristupi ovom razdoblju i autorima vidljivi su u radovima zbornika *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu I–II*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021/2022. Urednici su Biljana Andonovski, Tomislav Brlek i Adrijana Vidić.

kompletni opus, avangardne zahvate traže najprije u eksplicitno izraženim autorovim poetičkim stavovima o avangardi (u kritici i prozi), da bi analizu temeljili na evidentiranju prepoznatljivih postupaka u poeziji koje uglavnom vežu uz poetiku pojedinih avangardnih pokreta, npr. uz futurizam. Rijetki su, poput Hrvoja Pejakovića (1991: 114–119) u poetskoj prozi npr. prepoznali izraz eksplicitno avangardnih zahvata među kojima su dokidanje subjektivnosti, poetika fragmenta koja se realizira i kao automatsko pisanje (Pejaković 1994: 13) koje se ostvaruje na rubu ili prekoračenju ruba kaosa. U njegovim poetsko-proznim fragmentima, kako upozorava, više ne nailazimo na „eksplicitne ideje, dovršena mišljenja, pokušaje da se neki problem postavi i ponudi njegovo jednoznačno rješenje“, nego kao čitatelji bivamo „uvučeni [...] u sam proces proizvodnje smisla“ u kojem „svaka rečenica kao da predstavlja sažetak čitavih nenapisanih eseja“ s različitim pripadajućim kontekstima koje, kako sam ističe, „izvolite slutiti“ (Pejaković 1991: 117). Dokidanje sebstva i nekoherencija iskustva znači usmjerenost na procesualnost postojanja i stvaranja, žudnju „kojoj je strano posesivno ograničavanje na samo jedan predmet“ jer „uvijek žudi Sve“, pri čemu joj se „ta cjelina daje kroz niz intenzivno iskušanih (ili, točnije kazano, življenih) fragmenata“ (*ibid.*: 118). Pluralizacija svijesti, ne samo u glasovitim pjesmama koje slave svečovječansko bratstvo, participira u toj libidnoj žudnji koja istovremeno dohvaća preoblike smisla i obuhvatnog kaosa – referentne točke Ujevićeva stvaralaštva koju izdvaja Pejaković (*ibid.*: 117). Ovome možemo pridodati i opservaciju Tonka Maroevića (2008: 43), koji smatra da bismo Ujevićev opus zbog njegove razvedenosti i disperziranosti mogli promatrati kao otvoreno djelo „koje računa na zrakastu disperziju i polivalentnu recepciju [...] koje potiče čitateljsku suradnju i [...] interpretativnu dogradnju“. Kako bi ga još više situirao u postmoderni i transavangardni kontekst, pridružuje mu i nomadizam koji bi mogao još bolje odgovarati Ujevićevu „ustrajnom kretanju kroz poetike i morfologije, njegovu nimalo evolucionističkom ili trendovskom (preko ‘izama’) shvaćanju napredovanja“.

Književna je povijest, nasuprot ovome, okrenuta usustavljanju, institucionalizaciji i muzealizaciji (u slučaju malih nacija opterećenih identitetskim politikama još i naglašenije), pa se heretičke struje dodatno previđaju, zaobilaze ili nadinterpretiraju tako da budu prikladnije formatirane u voštane figure nacionalnih klasika. Tako možemo shvatiti i tvrdnju Dubravke Oraić Tolić (1988: 347) koja avangardu u hrvatskoj književnosti prikazuje „više čuvalačkom negoli rušilačkom“, pa u skladu s tim i interpretacije koje, sve do knjige Predraga Brebanovića (2016), cjelinu Krležina opusa drže većim dijelom realiziranim „izvan“ avangardnih okvira, na što je uputio već i Aleksandar Flaker (1984: 101). Prema tim uobičajenim dijagnozama, avangardni su rani Krleža (poezija, drame, manifesti), kao i srednje rani, odnosno srednje zreli Ujević (uglavnom poezija). Avangardni se Ujević pritom postavlja na tezulu na kojoj su s jedne strane njegovi stavovi i polemike, ono što je o avangardi napisao, a s druge način na koji je vlastito pismo vidio kao pred/post/avangardu. Njegovi su stavovi, slično kao i Krležini, često kritički intonirani i odsječni, što lako može dovesti do pogrešnih zaključaka u odnosu na njihovu imanentnu

autorsku poetiku³. Manifestni iskazi ponekad, kad je riječ o autorima koji dosljedno ustraju u umjetničkoj i društvenoj kritici, znače deklarativno odbijanje pozicije koja se potvrđuje imanentnim postupkom. Kod Ujevića je to vidljivo na više razina iskaza. Prije svega, prema njegovim vlastitim riječima, on je sam prethodio avangardi, futurizmu i nadrealizmu npr., dok o zenitizmu ima uglavnom negativne stavove. Kako je vidljivo iz novijih pristupa Ujevićevu integralnom opusu⁴, naročito prozama, riječ je o autoru čiji se tekstovi s jedne strane opiru unifikaciji i usustavljanju, dok s druge pokazuju, bez obzira na žanrove, da su na određenoj razini u međusobnom suglasju – formalnom i sadržajnom. Kako je pokazala Ljubica Josić (2022: 143–156), čak i u člancima koji su selekcionirani kao novinarski, Ujević nudi poetske metakomentare analogne onima koje izriče u poeziji i prozi. U feljtonima objavljivanim u *Jadranskoj pošti* tijekom 1930. tako komentira stvaralački proces (energiju, inovaciju, imitabilnost i originalnost) te, s tim također povezano, književne smjerove i škole (futurizam, nadrealizam, realizam, socijalnu književnost itd.). Iako osobno odbija iskazivanje pripadnosti bilo kojoj školi ili umjetničkom pravcu, što eksplicira u tekstu *Kod g. A. Bretona. Razmišljanja o nadrealizmu kao životopisnom fragmentu* (Pregled, 1934: usp. Ujević 1965a: 96), na više mjesta iskazuje poetičku povezanost i s nadrealizmom i s futurizmom i sa zenitizmom. Tako npr. svoje ranije stvaralaštvo obrazlaže kroz poetiku nadrealizma, kasnije afirmira futuristička načela ili demonstrira vlastiti zenitistički odgovor Miciću. Njegov je smjer problematiziranja ovih avangardnih poetika u načelu takav da razlikuje poetske stavove i izbore (koje podupire ili barem objašnjava) od razvoja i ne/dosljednosti škola, koje kritizira. Pritom ističe kako je u jezgri avangardne pobune korjenita promjena pjesničkih izražajnih postupaka koja se najčešće slomi na isključivom oslanjanju na inicijalni impuls otpora, pa je razvoj pokreta istodobno i njegov kraj. Zbog toga smatra da je futurizam, s klicom originalnosti, adekvatan odgovor na zahtjeve doba tehnološkog ubrzanja i rasterećenja pjesničkog izraza, također zašao u probleme čim se pokret trebao razvijati: „čim se prešlo u sanjariju, odmor, u meditaciju, futurista je bio riba izvan vode“ (Ujević 1965b: 41). Nadrealizmu koji, s druge strane, također participira u razvoju poetičkih tema i tehnika, Ujević zamjera jer izvorište stvaralaštva prepušta snu i podsvijesti („trabunjanje sna ili erotske abnormalnosti“, *ibid.*: 70). Avangardne škole i pravci suočavaju se s jedne strane s dosljednim razvijanjem poetike, a s druge s problemom oponašanja neoponašivog koje – i jedno i drugo – vode u iznevjeravanje vlastitih načela ili, još gore, u potpuno oponiranje.

Ujević se navedenim stavovima, kako je vidljivo, već tridesetih godina bavi pitanjima koja su apostrofirana u kasnijoj teoriji avangarde (Poggioli 1962, Bürger 1974, 2010), a tiču se trajanja, ponovljivosti i uspjeha historijske avangarde. Njegovi odgovori na ova

³ Unatoč reduciranom tretmanu koji imaju u pristupima književnih povjesničara koji se bave avangardom, i Ujević i Krleža, prema Flakeru (1984: 101), svojim revolucionarnim gestama, protivljenjem normativnoj poetici i kreiranjem utopijskih projekcija (*ibid.*: 99) ostali su nepatvoreni avangardisti – „upravo u tome što su znali prevladati ograničenja bilo kojega pokreta“ (*ibid.*: 101).

⁴ Usp. Protrka, Ryznar 2020, Jović, Čolak 2022; Andonovski, Brelek, Vidić 2021. i 2022.

pitanja, kako će se vidjeti, istodobno su i anticipacija kasnijih rasprava o neoavangardi, postavangardi i retroavangardi, odnosno o obnovljivosti i učincima revolucionarnog zamaha avangarde. Avangarda u pjesničkoj praksi, esejima i teoriji očigledno predstavlja važan okvir za razumijevanje Ujevićeva stvaralaštva. U nastavku teksta predstaviti ću naglaske dosadašnje kritičke i književnopovijesne valorizacije Ujevićeva avangardnog pisma te, nakon toga, na tragu novijih tumačenja, ponuditi perspektivu šireg i uključivijeg konteksta za razumijevanje njegova stvaralačkog uloga u avangardnom radikalnom prevrednovanju.

Poetike, faze i transformacija na pola puta?

Proučavatelji Ujevićeva opusa do sada su najčešće bili skloni pomnom izdvajanju postupaka, tema i pjesničkih motiva, promjena u stihu, derivirajući iz toga faze korištenja vezanog, slobodnog i oslobođenog stiha. Takav smjer koji je zacrtao već Vlatko Pavletić (1978), Slaven Jurić (2010) donekle korigira, smatrajući da je u trodiobi Ujevićeva korištenja stiha svaki tip funkcionalno specijaliziran, pa vezani stih označava Ujevićev esteticizam, slobodni stih avangardnu poetiku, a oslobođeni stih pjesme socijalnog angažmana. Od te će pozicije krenuti i Luka Šeput (2021), detaljnije razrađujući vezu između ranijih faza i dviju kasnijih zbirki. U odnosu na radikalnost avangardnog poetičkog prevrata u kojem Ujević participira, proučavatelji redom dolaze do sličnih zaključaka. U postupku rekonstrukcije avangardne poetike oni prije svega izdvajaju analitičke dijelove koji će ukazati na poetički prepoznatljive postupke. Riječ je prije svega o promjenama stiha, kompozicije i formalne organizacije pjesme, korištenju simultanizma, destrukciji sintakse, asocijativnom nizanju riječi, kalamburama, a onda i uvođenju bezumnog (Šeput 2021: 250), gubitku referencijalnosti i rasapu konzistentnog govornog subjekta (Jurić 2010: 90). Iz toga obojica zaključuju da je riječ o fazi pisanja koja je povezana s ranim a kasnije napuštenim poetskim izborima. Bilo da izdvajaju Ujevićev „avangardistički stih“, tj. stihovne eksperimente iz dvadesetih godina (*ibid.*), odnosno „avangardne pjesme“ (Šeput 2021: 273–274), obojica lokaliziraju autorov radikalni zahvat u umjetničkom polju. Time se njihova generalna procjena Ujevićeve avangarde bitno ne razlikuje od one koju su iznijeli raniji proučavatelji detektirajući da je riječ o rubno avangardnoj poetici, dijelom avangardi, verziji avangarde itd., za koju Jurić drži evidentnim da je prevladana jer te pjesme, uglavnom objavljivane najprije u beogradskim, a zatim zagrebačkim i splitskim časopisima, Ujević kasnije neće objaviti ni u prvim dvjema zbirkama, a niti u jednom od kasnijih izbora (*ibid.*: 73). Osim toga, smatra da unatoč evidentiranim formalnim promjenama i tematskim preokupacijama Ujevićev poetski i socijalni angažman obilježava neprevladani esteticizam, odnosno simbolistička potraga za apsolutnim estetskim vrijednostima (*ibid.*: 90–91). U opsežnoj analizi „avangardnih pjesama iz 1920-ih“ Šeput (2021: 228–275) ove zaključke nadopunjuje nalazom kojim njegovo „avangardno desetljeće“ (*ibid.*: 265) karakterizira specifična *apsolutna intertekstualnost* (*ibid.*: 274). Nju prepoznaje kao specifikum ove faze stvaralaštva, a u njezinu se opisu

pridjev „apsolutno“ odnosi na opseg interteksta jer ono što tim pjesmama služi kao neka vrsta palimpsesta nije pojedinačni i prepoznatljivi tekstualni korpus nego cjelokupna tradicija zapadne književnosti, ali i cjelokupna stvarnost shvaćena kao tekst. Na podlozi svega što se uopće može verbalizirati Ujević ispisiuje svoju polemiku, i to tako što pjesnički tekst oblikuje prema modelu ludila, modelu preuzetom od Rimbauda i njegovih avangardnih nastavljača. (*ibid.*)

S obzirom da takve upotrebe jezika kasnije uglavnom ne nalazi, Šeput se na sličan način zadržava na dihotomiji (radikalnog) avangardizma i esteticizma koju vidi kao oscilativne matrice Ujevićeva stvaralaštva.⁵ Iako je kasnije isticao procesualnost Ujevićeve poetike, Ante Stamać (1977: 40–41) je također, kad je riječ o avangardnim poetskim izborima, smatrao da je riječ o fazi koja je došla nakon „simboličkog raspada“ Ujevićeva stiha koji slijedi „posvemašnja predaja slobodnom stihu“, a koji će se vidjeti u njegovim „ekspresionističkim težnjama“: „stih nevelike dužine, rastrgan, često nevezan uz kakav prethodni, sa sintaktičkim svezama u kojima ne nalazi smisao“ (*ibid.*: 51), reducirana sintaksa koja prenosi doživljaj fragmentirana realiteta, odnosno simultanistički prikazuje „groteskno susretno nepovezanih funkcija“⁶ (*ibid.*). Cvjetko Milanja u knjizi o novosimbolizmu (2008: 148) također ističe kako kod Ujevića nije riječ o priklonjenosti nekoj avangardnoj poetici, nego kombinaciji postupaka iz „široke panoramske ‘poetičke’ ponude“ onoga vremena koju pretvara u vlastitu avangardnu sintezu. Milanja stoga zaključuje da je od nadrealizma Ujević prihvatio tip lirskog subjekta koji je „adaptirao u svojoj varijanti „lutajućega subjekta“. U knjizi *Obnovljeni Ujević* (2005: 104) Stamać smatra da kod Ujevića „nadrealizam, dada i fantezizam odzvanjaju nečujno“, odnosno detektira „umjereni nadrealizam“. Osim toga izdvaja futurizam u motivima, elemente tehničke civilizacije – ali s razlikom od poetike pokreta: s futurizmom Ujević ne dijeli filozofske ni političke stavove (*ibid.*: 115). Jurić također smatra da Ujević „nije bez ostatka prihvatio ni jednu od onodobnih poetika“ (*ibid.*: 74), kod njega se nije pojavila pjesnička „avangardna“ zbirka jer su te pjesme dvadesetih godina bile „strano tkivo“ i za *Kolajnu* i za *Lelek sebra*, a kad se pjesnik kasnije „(djelomično) vratio avangardističkom izričaju, nakon godine 1930, te su pjesme bile recidiv prošlih i djelomično napuštenih poetičkih uvjerenja“ (Jurić 2010: 73).

⁵ Šeput (*ibid.*: 327) smatra da „početkom tridesetih godina Ujević definitivno zaključuje razdoblje avangardnoga eksperimentiranja i okreće se novim pjesničkim mogućnostima. Premda će neka iskustva avangarde ostati ugrađena u njegovo poetsko pisanje do kraja karijere – prije svega, na razini forme u vidu upotrebe slobodnoga, odnosno ‘oslobođenoga’ stiha – ni intertekstualnost u užem smislu ni apsolutna intertekstualnost neće biti konstitutivnim načelom ustroja pjesničkoga teksta“. U toj zadnjoj fazi njegova stvaralaštva, od 1930-ih do 1955. pronalazi intertekstualni odnos prema žanru, odnosno vrsti ili rodu koju, slijedeći G. Genettea, naziva *arhitekstualnošću*. Sa sviješću da se takav tip intertekstualnosti pojavljuje i u ranijem autorovu stvaralaštvu, ovaj tip imenovanja koristi kako bi uputio na usmjeravanje kasnog Ujevića referencijalnom polju građanske svakodnevice i transformacijama autorskog iskaza.

⁶ Za kasnije implikacije usp. Stamać 2005: 126.

S obzirom da pred sobom imamo avangardu koja se od svih ranijih promjena izdvaja kao radikalni prijelom, revolucija, opravdano je pitati se je li u odnosu na nju moguć djelomičan nalaz. Postoji li djelomična ili prilagođena avangarda? Postoje li „ekspresionističke težnje“, ne samo kad je riječ o Ujeviću, nego i o drugim autorima? Ako postoje, u odnosu prema čemu ih možemo detektirati? Jesu li nam formalne osobine teksta, bilo da je riječ o prozi ili stihu, nužne ili dovoljne? Prema čemu mjerimo potpunost ili djelomičnost avangardnog zahvata?

Formalna analiza kakvu nalazimo u predstavljenim primjerima iz literature za Ujevića je, kako ćemo vidjeti, tek dijelom primjerena: ne samo zato jer je riječ o poetici koja je formalnim inovacijama pristupala inventivno i neujednačeno, nego i stoga jer je i sam problematizirao poistovjećivanje upotrebe modernih pjesničkih s radikalnim poetičkim zahvatima. Tako u eseju *Oroz pred Endimionom* (1926) eksplicite dovodi u pitanje jednoznačnu poetičku markiranost formalnih pjesničkih izbora po kojima bi, primjerice, slobodan ili oslobođeni stih bio suvremeniji, moderniji ili napredniji od vezanog:

Oslobođeni stih može da adekvatno prevodi stanja koja još ne ruše sve okvire i zadržavaju se u statičkom svemiru, u kojem ipak ptica smije da zaleprša i nema patenta protiv pojave vijavice; ali potpuni orkan i ciklon svijesti i savjesti ispušuje se samo kroz vjehornost i labirinte slobodnoga stiha koji, vođen hrabrim, muzikalnim ritmom, kroz orkestar frula i dobošanja instalira trijumf pobjedonosne revolucije razvezanih novih jezika i sadržina. Zato je često puta i teže donositi zrele i hrabre moderne zamisli kroz skučenosti, tradicionalne prozodije i metrike, ali se napor, u jednom broju slučajeva, isplaćuje. (Ujević 1965: 131–132)

Kao primjer paralelizma korištenja slobodnog i vezanog stiha u novim izrazima navodi istaknute pjesnike njemačkog ekspresionizma koji pored slobodnog stiha „obrađuju i izdjelavaju i starije oblike“ (*ibid.*: 132).

S obzirom da Ujević na više načina, bez obzira na žanrove i prigode u kojima piše, nudi i reference kojima upućuje i na način čitanja, dajući svojevršno „uputstvo za upotrebu“ – ne bismo li možda i u ovom slučaju trebali postupiti tako pa otkriti postoje li i koje su to „zrele i hrabre moderne zamisli“ izrečene „kroz skučenosti, tradicionalne prozodije i metrike“ kod samog Ujevića?

Projekcija umjetničkog nestatičnog svemira, iako ne ide kroz formalne transformacije, počiva na ideji permanentne revolucije koja se gradi na odvažnosti, potpunosti i dosljednosti u izražavanju koje, kako je istaknuo Hrvoje Pejaković (1991: 119), nastaje kao neposredno svjedočanstvo opasnog bivanja na rubu ili s one strane ruba kaosa. Takvog Ujevića možemo naći na nizu primjera: od više puta u kontekstu avangarde analiziranog „Oproštaja“ iz almanaha *Hrvatska mlada lirika* do kasnijih neo/simbolističkih ostvarenja.

U spomenutom eseju *Kod g. A. Bretona* citira i svoju pjesmu objavljenu u časopisu *Svedočanstva*⁷, prvom broju koji mladi beogradski nadrealisti posvećuju upravo njemu (Ujević 1965a: 88–89). Za sebe kaže također da je bio „na trenutke nadrealist, skoro deset godina ranije nego se taj pokret pojavio“ (*ibid.*: 94). U prilog tome navodi pjesmu na str. 38. *Leleka sebra*: „I tako, neke noći, usred druma / preteku jezik neke riječi kobne, / strah me je od njih i strah me je zlobne / pomisli da sam možda sišo s uma“. Dovodi ih u vezu s Bretonovim naputkom automatskog pisanja u *Manifestu nadrealizma* (1924). Također na tom mjestu ponovno spominje *Svedočanstva* i Vuču, Petrovića i Matića koji su ga u kontekstu nadrealizma afirmirali dajući mu jedan „skoro suvremen, tako opširan i temeljit, gotovo naučan komentar, u vrijeme kad o meni osobno nije bilo ni najmanje kritike“ (*ibid.*: 95). Vlastito nadrealističko pisanje Ujević pritom tumači kao rezultat neke opće „atmosfera ili klime“ (*ibid.*: 94), odnosno vlastite situacije (intenzivnog gladovanja), odnosno osobnog senzibiliteta:

Nadrealistički stihovi naprosto su mi ispali, izbjegli, htjeli su da budu put oslobođenja, sredstvo, stadij. To je kao da čujete glogotanje vode i prasak mjehurića u pećinama kamo ne dolazi sunce. Vino procuruje iz bačve. Tako se ne održava cjeloviti život u oblicima na rubovima života. Imao sam ambicije pisati poeziju konstruktivno, ali zanosno, ne pedantne i mrtvačke himne i ode; no ono, što mi se otimalo, bio je san na javi, buncanje s perom u ruci, otpadanje od unutrašnjega otoka (otoka od oticati). (*ibid.*: 95)

Dalje, vlastito nadrealističko pisanje vidi kao rezultat neuroze: „historičko, a u isti mah i histeričko značenje“, „Fenomen puberteta u neurozi pisanja“ (*ibid.* 1965a: 96), ali upozorava da nije riječ o školama, jer škole – pravci u umjetnosti, ovdje konkretno u avangardi nisu stvar ukusa, „nego volje, *partipisa*“ (*ibid.*). U tom, dakle, doslovnom „uzimanju udjela“, a ne pripadanju školama, opisuje i vlastiti, „životopisni fragment“ kroz okular nadrealizma. Na istom tragu, pjesničku veličinu ne određuje osnivanje škola, nego „suobražavanje školama“ pa u tom „velikih pjesnika i nema; njihova se sloboda i poraz sastoji u mogućnosti promjena. Prema tome, pjesnika ne oslobađa dogma nego veliki elasticitet, mogućnost druge orijentacije, koja je zapravo ista orijentacija na putu prema cilju“ (*ibid.*: 96–97).

⁷ Nadrealistički časopis *Svedočanstva* izlazio je od 1924. do 1925. godine u Beogradu. Urednici i suradnici su bili Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Dušan Matić, Rastko Petrović, Marko Ristić, Aleksandar Vučo i drugi. Umjetničkim i književnim priložima (crtež Pabla Picassa, crteži umobolnih i fotografije tetovaža itd.) šokirali su moralne i estetske konvencije javnosti. Detaljnije na: <http://nadrealizam.rs/rs/izdanja/srpska-izdanja>.

Revolucija koja traje: zagovaranje i ranijeg i kasnijeg i „opasnijeg“ Ujevića

Govor o poetičkim izborima, školama i udjelima u transformativnom zahvatu umjetničkog za Ujevića je gotovo uvijek i govor o estetskim i socijalnim dosezima tog istog izraza. Stoga ove ranije navedene teze u eseju *Sumrak poezije* (1929) dodatno eksplicira tvrdnjom da prije i iznad svega „*pjesma treba da bude nova*“ (*ibid.*: 381). Još kasnije naglašeno: „... i za poeziju vrijedi staro pravilo: obnoviti se ili umrijeti“ (*ibid.*: 383); „Pjesnik ne treba samo da je majstor stiha i sroka; on treba da bude i jedna ljudska budna i osjetljiva svojost; ali i upućen čovjek svoga vremena; pa čak i više od toga. Pravi pjesnik treba da počne istom ondje, gdje su drugi do njega i s njime svršili; a značilo bi se opsenjivati misliti da će preteći hronološku pasivnost modernizam koji se pretočio u hronologiju“ (*ibid.*: 384). Ovakva je revalorizacija vlastite epohe na tragu avangardnog prevrednovanja povijesnih estetika. Prema Ujeviću te su povijesne upotrebe jezika u poeziji iz suvremene perspektive koja nalaže promjenu i progres „*pasatističke*“ jer je poezija ranije bila određena vlastitom funkcionalnošću kao: „a) sanovnik; b) kalendar i spomenar; c) ljubavni listar“ (*ibid.*: 386). U odnosu na to suvremenost donosi tehničko i mehaničko, dinamizam koji reflektira „*anonimne sile društvene ekonomije ili najviše uregimentisane, mehanizovane gomile*“ (*ibid.*: 387).

Registar motiva na toj liniji: tvornica, arsenal, parobrodi, avioni... koje prate i adekvatni postupci evidentiran je kao dio Ujevićeva futurizma. Međutim, kao i kad je riječ o nadrealizmu na koji su upućivali Vučo i ostali u *Svedočanstvima*, pa onda, kako smo vidjeli, i sam Ujević, kad govorimo o njegovu revolucionarnom zahvatu u književno polje, govorimo i o nečem sasvim drugom. Na tragu Ujevićevih uputnica u nizu tekstova, uključujući *Sumrak poezije*, revolucija se u tekstu vidi u radikalnom prevrednovanju, u novim upotrebama i u stalnom otporu okamenjivanju značenja i formi. Revolucija se tako pokazuje strašnjom od očekivanog: „ona ne dira samo u oblike, ona dira u materiju. [...] Ko je kazao da poezija treba da bude u stihovima? muzika da je u tonovima, akordima, da se drži načela harmonije? da slike treba da budu od linija i boja, a statue od gipsa ili od bronzne da su oponašanje ljudskoga tijela? pa da graditeljstvo mora da se drži kame- na, opeke ili drva, te da opet izražava jasnoće, simetrije ili dosadašnje logičke redove?“ (*ibid.*: 389).

Ovu radikaliziranu sliku prevrata Ujević razrađuje prepoznatljivim postupkom raspisivanja argumentacijskih linija do njihovih konačnih konzekvenci, pa čak i kad je tih linija ili konzekvenci nekoliko unutar istog članka. (Npr. u *Ispitu savjesti, Osjećajnoj involuciji* i drugdje). Ovime, u *Sumraku poezije*, zapravo eksplicira kasniju teorijsku polemiku o naravi i ponovljivosti avangarde koja se povela nakon seminalne Bürgerove knjige (1974, 2010). Naime, ukoliko se, avangardna radikalnost nužno veže uz historijsku jednokratnost određenog vremena i pokreta koji su je iznijeli, onda se postavlja pitanje smislenosti bilo kojeg kasnijeg oponašanja. Podsjetimo, govoreći o avgardi, Bürger (1974) naglašava istovremenost dvaju učinaka: s jedne strane smatra da je politička ambi-

cija avangardnih pokreta da reorganiziraju životne prakse putem umjetnosti ostala neostvarena, ali da je zato njezin učinak na umjetničkom polju neupitan i dalekosežan, štoviše revolucionaran (*ibid.*: 52–53). Kako bi objasnio revolucionarnost avangarde u odnosu prema tradicionalnom pojmu organskog umjetničkog djela, Bürger ističe kako se pojam „novog“ iz Adornove *Ästhetische Theorie* (1970) sada radikalno mijenja time što se više ne govori ni o pomicanju granica žanra ni o varijacijama u postojećim shemama koje bi jamčile efekt iznenađenja, već o radikalnom prekidu s umjetničkom tradicijom. Umjetničko „novo“ u avangardi stoga je kvalitativno različito i od promjene umjetničkih sredstava i od promjene sustava reprezentacije. Umjetnost avangarde razvija pojam neorganskog umjetničkog djela u kojem se umjetnički materijal koristi kao materijal koji je izvučen iz funkcionalnog konteksta kako bi dobio novo značenje umjetničkom upotrebom. Pritom je istovremeno važan postupak i njegova recepcija, kao i predavanje pojedinačnosti. Ovdje valja napomenuti kako je upravo ovo točka koja proučavatelje Ujevićeva djela navodi na zaključak o djelomičnoj avangardi, prilagođenoj avangardi, varijanti itd. Naime, Ujevićevo korištenje tradicionalnih oblika koji se tumače kao njegov esteticizam, a koji se – dosljedno ranijem spomenutom stavu ekspliciranom u *Orozu pred Endimionom* (1965c: 122) treba čitati kao isplativi napor da se „zrele i hrabre moderne zamisli (izraze) kroz skučenosti, tradicionalne prozodije i metrike“.

Kritičarima Bürgerova pristupa, koji niječe mogućnost kasnijih neoavangardnih transformacija, Ujević dodaje vlastitu perspektivu radikalne i neprestane revolucije koja se ne zaustavlja na formi, nego uključuje i sadržaj, do vlastitog dokinuća koje uobličava kao dokinuće i smrt poezije. Ono što je time najavio kao događaj koji će se zbiti u sljedećih 50 ili 100 godina (1965a: 392), a što danas (iz tog vremena o kojem je pisao) promatraju neke podignute obrve, nije nužno kraj stihovanih formi, nego dokinuće razvoja žanra koji je u slobodnom stihu dosegnuo svoj *apogej* (*ibid.*: 393). Smrt poezije za Ujevića je prilika da iskaže radikalnost promjena koje će se iz sfere autonomne umjetnosti transferirati u svakodnevni život: ne samo u vizuru „umjetnosti življenja“ nego i u sferu umjetničkih transformacija svakodnevice. Zar time nije vrlo precizno najavio Tomislava Gotovca, Vlastu Delimar ili Željka Zoricu?

Zbog tog razloga postavljen je kao jedan od stjegova ne samo krugu mladih nadrealista okupljenih oko časopisa *Svedočanstava* nego i kao uporište avangardnog protukanona u inherentno revolucionarnim *Krugovima* (1952–1958). Iz te je logike moguće razumjeti i njegovu kritiku svih oponašateljskih matrica, pa makar ta matrica bila rušilaška – u *Nedjelu maloljetnih* i polemici s Drainceim i drainistima (*Boemi i antiboemi. Drainizam kao univerzalna pojava kulturne krize*). Dakle, zaključno, Ujevićev odgovor na pitanje o umjetnosti kojoj je inherentna transformativnost, koja se bez transformativnosti urušava i koju je – nakon avangarde – nemoguće zamisliti drugačije nego takvu, jest stvaranje umjetnosti koja se iznova odupire ukalupljanju, mehanizmima institucionalne apropijacije i proizvodnji klasika. Odvažnost korištenja tradicionalnih oblika, „skučenih“ prozodijskih i metričkih formi, povijesnih imena, natuknica i formi – koje je moguće

učiniti novim i začudnim, čak i kad ih se pretvori u *Poeziju rječnika*, od Ujevića čine ne samo glasnogovornika književne revolucije nego i pravi primjer njezina kreatora i izvođača, u doslovnom značenju te riječi. U tom smislu, njegova bi se poetika u agonističko-antagonističkom odnosu prema tradiciji, subjektivitetu i racionalnosti, u posvećenoj izvedbenosti tijela i teksta, procesualnosti i fragmentarnosti kojima se vlastito pisanje i življenje povezuju u nerazlučivu cjelinu, kao i utopijske projekcije koje postavlja kao zaslonskom angažmanu lako mogle prepoznati u Poggiolijevu (1968: 16–41) opisu logike i dijalektike avangardnog pokreta. Na tragu njegovog poimanja ponovljivosti avangardnih zahvata koji su mogući čak i nakon propasti historijskih avangardnih pokreta, a hvaljujući avangardnoj svijesti (*ibid.*: 223), Ujevićev se autorski angažman realizira upravo u jednoj takvoj postojanoj budnosti pisanja i trajanja na rubu i izvan opasnog ruba kaosa.

LITERATURA

- Andonovski, Biljana, Tomislav Brlek i Adrijana Vidić. 2021/2022. *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu* I. i II. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda Krležiana – Pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Prev. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bürger, Peter. 2010. „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of ‘Theory of the Avant-Garde’“. U: *New Literary History* 41, 4: 695–715.
- Burnham, Jack. 1975. „Steps in the Formulation of Real-Time Political Art“. U: *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75*. Ur. Hans Haacke. New York, NY: Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press: 127–143.
- Flaker, Aleksandar. 1984. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Josić, Ljubica. 2022. „Ujevićeva poetička razmatranja u *Šadranskoj pošti*“. U: *A(tr)kcija Ujević: avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Ur. Bojan Jović i Bojan Čolak. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 143–156.
- Jurić, Slaven. 2010. „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“. U: *Muzama iza leda. Čitanja hrvatske lirike*. Ur. Tvrtko Vuković. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola: 73–93.
- Jović, Bojan i Bojan Čolak, ur. 2022. *A(tr)kcija Ujević: avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Maroević, Tonko. 1991. „Pet stupova: zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i ‘opasnijeg’ Ujevića“. U: *Dubrovnik II*, 3–4: 93–98.
- Maroević, Tonko. 2008. „Romar i mag riječi“. U: *Družba da mi je: domaći književni portreti*. Zagreb: Naklada Ljevak: 11–45.
- Milanija, Cvjetko. 2008. *Hrvatsko pjesništvo 1900.-1950. Novosimbolizam, dijalektalno pjesništvo*. Zagreb: Jerkić tiskara.
- Milanija 2017. *Hrvatsko pjesništvo : 1930.-1950. Novostvarnosna stilska paradigma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Oraić, Dubravka. 1988. „Ujevićev citatni Oproštaj s Marulićem“. U: *Umjetnost riječi* 32, 4: 347–359.
- Pavletić, Vlatko. 1978. *Ujević u raju svoga pakla*. Zagreb: Znanje.
- Pejaković, Hrvoje. 1991. „Čitajući Ujevićeve pjesme u prozi“. U: *Dubrovnik II*, 3–4: 114–119.

- Pejaković, Hrvoje. 1994. „Predgovor“. U: *Naša ljubavnica tlapnja. Antologija hrvatskih pjesama u prozi*. Ur. Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković i Andriana Škunca. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 5–20.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Prev. Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Protrka Štimec, Marina i Anera Ryznar, ur. 2020. „Ja kao svoja slika“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Protrka Štimec, Marina. 2019. *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Protrka Štimec, Marina. 2021. „Public Rendition of Authorship: Commemorative Ceremonies in Neo-Avant-Garde Projects by Zabludovsky-Zorica“. *Primerjalna književnost* 44, 3: 177–194.
- Protrka Štimec, Marina. 2022. „Auto/biografija dvojica dr. Zabludovsky i Zorica: transgresija umjetnosti“. U: *Dani Hvarškoga kazališta* 48: 301–320.
- Richard, Nelly. 1984. „Notes Towards a (Critical) Re-evaluation of the Critique of the Avant-Garde“. U: *Art and Text* 11: 8–19.
- Stamać, Ante. 1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Liber.
- Stamać, Ante. 2005. *Obnovljeni Ujević*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šeput, Luka. 2021. *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Ujević, Tin. 1963. *Sabrana djela*. Sv. 1. *Pjesme. Hrvatska mlada lirika; Lelek sebra; Kolajna; Auto na korzu*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965a. *Sabrana djela*. Sv. 6. *Ljudi za vratima gostionice, Skalpel kaosa*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965b. *Sabrana djela*. Sv. 8. *Eseji, rasprave i članci. I. O stranoj književnosti*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965c. *Sabrana djela*. Sv. 9. *Eseji, rasprave i članci. I. O stranoj književnosti II*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1966. *Sabrana djela*. Sv. 14. *Autobiografski spisi, Pisma, Interviewi*. Zagreb: Znanje.

THE AVANT-GARDE OF TIN UJEVIĆ

Summary: A strained relationship between Tin Ujević and the avant-garde as indicated by Aleksandar Flaker (1984) is visible in the author's criticism and his auto-referential texts alike, e.g. his references to surrealist features of his first collection of poems *Lelek sebra* (*Cry of a Slave*) (1920) or his comments on Futurism, Hipnism or Expressionism. Both literary critics and literary historians (Oraić Tolić 1988, Stamać 2005, Milanja 2008, Jurić 2010, Šeput 2021) recognised the positive evaluation of insanity and alogical contexts, the use of free and liberated verse, as well as an inventory of futurist topics and motifs to be features of avant-garde poetics in Ujević's poetry. However, poetic changes and oscillations in their use also led them to conclude that these are elements, stages or partial appropriations of the avant-garde in Ujević's oeuvre, whose poetic features are interpreted as an expression of the author's personal eccentricity, to preserve the image of his modernism and aestheticism. Contrary to this, the paper emphasises how completely and profoundly radically Ujević delves into the literary field. He makes a revolutionary cut with respect to the categories of mimesis, subjectivity and linearity, which equally affects his artistic expression in poetry and prose, whether or not he uses futurist, expressionist, surrealist or traditional forms and procedures.

Keywords: Tin Ujević, avant-garde, revolution, literature, re-evaluation

Lada Čale Feldman

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

lcfeldma@ffzg.unizg.hr

PRVO TRAGEDIJA, A TEK ONDA FARSA? REVOLUCIJA I NJEZIN (KNJIŽEVNI?) *GENUS PROXIMUM*

Sažetak: Donekle u proturječju s filozofskom navadom kojoj je i sam doprinio, naime da se politički „događaj“, pa tako i događaj revolucije, prisposobljuje kakvom kazališnom „figurom“ (usp. Friedland 2002), Alain Badiou u svojoj *Rapsodiji za kazalište* rezolutno dramu i kazalištu odriče sposobnost da revoluciju dostojno prikažu, ujedno se pozivajući na manjak dramskih tekstova na tu temu (usp. Badiou 1990). S druge strane, teoretičar Benjamin Bennett u svojoj vehementnoj polemici protiv nekih pretpostavki postdramskog kazališta Hansa Thiessa Lehmana (usp. Bennett 2005) vraća se *dramskom kazalištu* i dramu kao problemu u sustavu književnih rodova kako bi sugerirao da je „svako kazalište revolucionarno kazalište“, bez obzira na ideološke sklonosti i tematske interese pojedinih dramatičara, jer je drama inherentno revolucionarni *književni* tip. Članak ispituje do koje mjere tu političko-poetičku petlju različitih percepcija odnosa kazališta, književnosti i revolucije preuzimaju možda ne brojni, ali markantni dramski tekstovi u kojima se revolucija kao *povijesna* tema udružuje upravo s Bennettovim polugama *književne* revolucionarnosti same dramske forme.

Ključne riječi: drama, žanr, književnost, kazalište, revolucija, Alain Badiou, Benjamin Bennett

I

Intrigantnoj problematici prepleta političkih i književnopoetičkih revolucija pristupit ću s njezina donekle marginalizirana „boka“, budući da sam zastupnica kolebljivo smještene humanističke discipline – dramatologije – kojoj je predmet refleksije – drama – odavno izgubio svoj primat u književnoteorijskim i književnopovijesnim pitanjima. Od kraja 18. stoljeća – vidi vruga, upravo negdje od Francuske revolucije – pa do danas, drama će ne samo sve nemilosrdnije gubiti svoj povlašteni status u genološkoj hijerarhiji književne prakse nego će se i postupno pretvarati u svojevršno kategorijalno nahoče. Književna

teorija odbacila ga je kao plod nečiste, pojmovno nesavladive veze književnosti s nestalnošću i materijalnom ogrezlošću kazališnog čina, dok ga je s druge strane teatrologija počela sve više smatrati smetnjom, opstruktivnim elementom u naumima kazališta da se osovi kao autonomna umjetnost, neovisna o dinamici književne institucije i navodnim logocentričnim premisama na kojima je počivala ideja o kazališnoj predstavi kao entitetu u svemu podložnom diktatima dramskog predloška, pa utoliko i dominaciji filoloških tumačenja njegove strukture i mogućih značenja¹. S aktualnim nastupom postdramske poetike u kazališnoj praksi, a izvedbenostudijskog zaokreta u teatrologiji, te, s druge strane, sa sve glasnijim nastojanjima da se i drama ukroti naratološkim kategorijama², na tragu starih usporedivih pokušaja da se drama tretira kao čisto „pjesništvo“ i odcijepi i od kakve povezanosti s izvedbama uživo, mogli bismo govoriti o završetku svojevrstne neumitne raspodjele nadležnosti, nakon koje se još uvijek ne zna kamo s jogunastim dramskim djetetom, nevoljnim da se prikloni jednome od rastavljenih roditelja, književnosti s jedne ili kazališta s druge strane.

Kako rekoh, uočljivo je da je logika tih tendencija koincidirala upravo sa samom prekretničkom razdjelnicom moderne europske povijesti, Francuskom revolucijom, kada se zorno potvrdilo do koje su se mjere kazalište i revolucija – poput same povijesti iz znana Marxova poučka o redosljedu tragedije i farse – kadri percipirati kao metaforičke škatulje koje jedna drugu obuhvaćaju. Dok su naime revolucionarne događaje u Francuskoj intelektualci poput Edmunda Burkea s otočne udaljenosti promatrali kao zazoran teatar terora, „čudovišan tragikomični prizor“ (prema Friedland 2002: 228)³, tadašnje se intelektualno vodstvo revolucije zatečene forme kazališta gnušalo, optužujući ga za veze sa starim režimom, a njegovu publiku za feminiziranost i ropski mentalitet koji bi valjalo zamijeniti republikanskim vrlinama muškosti i aktivna građanstva (usp. *ibid.*: 81–90). Otočanin bliži ideji nove kazališne prakse koja će jednako koliko i sama revolucija prkositi konvencijama i manifestirati „autentičnu provalu Prirode“ bio je Thomas Carlyle, koji je Francusku revoluciju okrstio karnevalom (usp. Maitzen 1992/1993: 44), nečim dakle što potrebuje i navlastito kazalište koje bi, kako je i Jean-Jacques Rousseau priželjkivao, postalo svenarodna svetkovina pa utoliko i, u krajnjoj liniji, ukinulo samo sebe, pri čemu ne mislim toliko na erotske zaplete i zamračene zgrade kojih se Rousseau grozio, koliko na temeljni rez između izvođača i publike, sfere kazališne fikcije i sfere svjetovnih angažmana (usp. Barish 1985: 256–294).

¹ Danas je već riječ o truzizmu izvedbenih studija, no najčešće se kao njegova legitimacija uzima Derridaov esej o „Teatru okrutnosti i zatvaranju predstave“ iz *Pisanja i razlike*, usp. Derrida 2007.

² Proces traje već neko vrijeme, dosad uglavnom u povremenim naratološkim izletima u područje drame, o čemu usp. Čale Feldman 2019, no najsvježija mu je potvrda nedavno obznanjena sistematizacija *A Narratology of Drama. Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century* Christine Schwanecke (usp. Schwanecke 2022).

³ Potanje o Burkeovu odnosu spram drame i kazališta, napose u ovome razdoblju, usp. Melvin 1975. te Gray i Hindson 1992.

Kako nas Hannah Arendt upućuje u svojoj raspravi *O revoluciji* (usp. Arendt 1963/2006), upravo je taj u osnovi protukazališni zahtjev sveopće uzajamne prozirnosti i supatništva koji se podigao protiv hipokritske prakse *ancien régimea* pomiješao ispražnjeno moralno jastvo hipokrita s političkom personom glumca, s tipom dakle političkog djelovanja kojim se politički subjekt konstituira tako što zatamljuje intimno za volju javnog jastva, težeći isticanju besmrtnim djelima za opće, a ne osobno dobro (usp. Villa 1999: 128–143). Revolucionarni vapaj da se konačno skinu maske otplavio je međutim sa sobom takav pojam političkog nastupa u javnoj areni te utoliko pogodio, kako bi to pak Richard Sennett formulirao, skorom nestanku javnog čovjeka (usp. Sennett 1977/1989) i promociji političke kulture neskrivena izlaganja svih, i najintimnijih faceta vlastite osobnosti, kojima se svjedoči o navodnoj autentičnosti političkih namjera, kulture koja je i danas na medijskoj snazi (usp. *ibid.*: 143–154). Ono što se pak kao korelacija nameće iz teatrološke vizure jest usporedna nit osporavanja Diderotovih naputaka iz *Paradoksa o glumcu*: glumačka se poetika naime nakon niza prijevora oko spomenuta glumačko-filozofskog spisa preko emocionalističkih teorija 19. stoljeća i teorije „proživljavanja“ u Stanislavskog naposljetku dovela do potpune zamjene dramskog lika glumčevom privatnošću, kojom se danas nerijetko izvedbeno barata s istom navodnom transparentnošću i autentičnošću na umu⁴. Zato se, kada je o Francuskoj revoluciji riječ, može govoriti o simboličnome datumu i za povijest kazališne umjetnosti: upravo možda njemu dugujemo aktualne ideološke konotacije uvodno obrazložene zavade između navodnih „konzervativnih“ tendencija *dramskog kazališta* naspram i estetski i politički „progresivnih“, revolucionarnih tendencija ne-nužno-dramskih ili pak postdramskih *izvedbi*, sklonih prekoračenju granica prikazbe i rupturama Realnog te načelnoj neovisnosti izvedbenog događaja i o kakvu prethodno postojećem književnom predlošku⁵.

No što s rijetkim aktualnim tezama koje zamućuju jasne progresivne konture ove kazališno-povijesne priče, ne pristajući na uvodno spomenuti raskid tijesne veze teksta i izvedbe, ako ne i ističući političku *regresivnost* koju taj raskid implicira, bilo da je u pitanju kazališna, ili pak književna institucija? Primjerice, i francuski filozof Alain Badiou i američki kazališni teoretičar Benjamin Bennett posve će neovisno jedan o drugome inzistirati na ključnoj ulozi drame – dramskog baš kao *književnog* teksta – u političkim, a za Bennetta i doslovce revolucionarnim implikacijama kazališnog čina. Badiou će tako u svojoj *Rapsodiji za kazalište* objavljenoj 1990. iz svojega postuliranog „izomorfizma“ kazališta i politike bez krznanja izbaciti ono što bismo mogli nazvati *preddramskim* kazališnim

⁴ Za kratku povijest te potrage za autentičnošću koja je gipko preskočila Brechtovu sjenu i dovela do današnjeg ideala „glume u realnom vremenu“ i „prisutnosti glumca u svojstvu vlastita jastva“ na pozornici, usp. Binnerts 2012.

⁵ Usp. Lehmann 2004, premda, kako sam i uvodno napomenula, tu valja imati na umu sudar različitih metodoloških i nacionalnih tradicija, angloamerički transdisciplinarni fokus na izvedbu i europsku estetiku postdramskog. Neovisnost koju spominjem ne znači da se postdramsko kazalište ne služi književnim tekstom, nego samo da ono iz teksta ne generira svoj razlog, integritet ni reprezentacijske apetite, o čemu podrobnije usp. i u Čale Feldman 2011.

formama – i mim i ples i bilo kakvu improvizaciju (usp. Badiou 1992/2013: 7) – dok drugi, Bennett, u svojoj studiji *Svekoliko kazalište je revolucionarno kazalište* iz 2005. kazalištem neće smatrati ni suvremene *postdramske* izvedbe, što je stav kojemu će se nešto kasnije u svojoj *Pohvali kazališta* iz 2013. pridružiti i sam Badiou. Postdramsku „konfuziju“ kazališta s drugim vizualnim i glazbenim umjetnostima, odnosno aktualnu „nedorečenost između kazališta i izravne nazočnosti života“, ako ne i „neku vrstu nasilne ceremonije posvećene egzistenciji tijela“ koja je prema njemu porodila i aktualno „nepovjerenje prema tekstu“ proglasit će fenomenima koji se uvelike duguju ljevičarskoj naivnosti u pogledu njihova progresivnog karaktera (usp. Badiou 2013/2014: 22–26).

Bennett će pak na istom, premda, ponavljam, sasvim neovisno formuliranom tragu sugerirati kako je posvemašnja izvedbena emancipacija od diktata dramskoga teksta politička slijepa ulica. Proklamirana samoniklost izvedbene dogodovštine, legitimacija raspršenih pojedinačnih recepcijskih doživljaja i dokidanje zajedničkog mentalnog uporišta publike u književnom djelu koje bi izvedbi prethodilo, u krajnjoj liniji, smatra on, javnost potiče na nekritički konsenzus oko toga tvori li izvedeni događaj uopće kakvo umjetničko „djelo“ te utoliko, u smislu u kojem se može govoriti o analogijama umjetničkih i političkih formi javnosti, i nehotice vodi u totalitarizam (2005: 193–218)! I za Bennetta je dakle upravo dramski tekst, kao prethodno postojeći književni entitet koji su gledatelji pozvani povezati s izvedbom, nužni uvjet upravo revolucionarnog učinka „svekolikog kazališta“ iz naslova njegove knjige. Jedino je naime dramsko kazalište kadro aktivirati liberalnu i antidogmatsku hermeneutiku izvedbenog prostora (*ibid.*: 168–192), jer jedino se u tome prostoru književni karakter teksta otkriva kao entitet podložan nepredvidljivim i radikalno različitim tumačenjima, koja međutim nadilaze uskoću subjektivnih čitateljskih imaginacija, izazivajući svojom ritualnom kolektivnom obznanom produktivne javne rasprave o svojim mogućim značenjima, pa utoliko i prkoseći u osnovi politički zastrašujućem hermeneutičkom idealu „fuzije horizonata“.

Jednako paradoksalno „nesuvremeno razmatranje“ političkih implikacija dramsko-kazališnog fenomena bit će, kako već naznačismo, svojstveno i Badiouu, premda će potonji pluralnost i prijepor više situirati u samu dramsku formu nego u naknadne polemike koje izaziva njezino uprizorenje. Iako obojica autora ističu korijensku napetost koja uvijek virtualno postoji između drame kao, kako bi Bennett rekao, *posebnog književnog tipa* (*ibid.*: 27–56), djela jezika i, s druge strane, ljudskog tijela, odnosno predstave kao, za Badioua, inherentno neizvjesnog *događaja političke istine* (usp. Badiou 1990/2013: 22–23), za francuskog će se filozofa političnost ostvariti već i stoga što se tijekom izvedbenog događaja „masa okuplja u neočekivanoj konzistenciji“ kako bi nazočila prijeporu „različitih stajališta“ što ih glumci zastupaju (*ibid.*: 7). Kako je dakle i Badiou sklon zagovoru nužnosti dramskog teksta kao momenta uspostave zajednice izvođača i publike, odnosno kao „misaonog referenta koji autorizira elaboraciju diskursa na temelju kojeg se dani glumci drže na okupu“ (*ibid.*) – a bez kojega bi, kako na istom mjestu kaže, i politika bila tek „slijepi bijes“ neartikulirane akcije – spomenutu produktivnu napetost između reto-

rike jezika i fiziologije tijela, odnosno teksta i izvedbe, čak će prisposodobiti Lacanovim konceptima, prišivajući poticajnoj ontološkoj manjkavosti dramskog predloška vremensku odrednicu „futura prošlog“ (*ibid.*: 38) te formulu strukture „ne-sve“, svojstvenu dramskom, koliko i „političkom tekstu“ (*ibid.*: 46).

Prva, vremenska dimenzija – inače u Lacana ogledno vrijeme uspostave subjekta – tiče se paradoksalne petlje prema kojoj „događaj izvedbe retroaktivno kvalificira tekst koji je ujedno sa svoje strane čimbenik anticipacije tog istog događaja“ (*ibid.*: 45). Što se formule „ne-sve“ tiče, ona, kao što vam je poznato, krasi ženskost u psihoanalitičarovom dijagramu seksualnih pozicija, dok kod Badioua, kada je o dramsko-kazališnoj sferi riječ, obznanjuje konstitutivnu nedovršenost, fragmentarnost, latentnost značenja dramskog teksta, njegovu otvorenost aleatoričkoj prirodi kazališta kao događaja, tijekom kojega se tek može reći da dramski tekst u potpunosti postoji (*ibid.*: 46). Bennett će tim povodom pak govoriti o protuslovlju istodobne nužnosti i arbitrarnosti odnosa teksta i izvedbe, jer, koliko god dramski tekst nužno iziskivao izvedbu, istodobno nikad ne iziskuje nijednu specifičnu izvedbu koja bi polagala pravo na autoritativnost, bilo u pogledu izvedbenog stila ili u pogledu izvedbene kvalitete (Bennett 2005: 66–68). Pritom valja istaknuti da ni Badiou ni Bennett dramu kao posebni književni tip ni u kojemu apriornom diskurzivnom smislu ne fetišiziraju: svaki se književni tekst, ističu obojica (Badiou 1990/2013: 44–45; Bennett 2005: 27–56), u načelu može postaviti na pozornicu pod uvjetom da mu se prethodno prida nepotpunost, poroznost i skicozna rudimentarnost dramske forme, njezina „ne-sve“ struktura.

II

Međutim, i vrijeme „futura drugog“ i „ne sve“ ujedno su i formule koje iznimno sugestivno dočaravaju ono što će posebno zanimati Bennetta, uznemirujuću otpornost drame na sve *književnoteorijske* pokušaje, od Aristotela do Fryea, da se drama takoreći „bez ostatka“ uklopi u sustav *književnih* formi. Bennett naime upozorava kako generička razgraničenja drame od ostalih književnih tipova – koliko ih god naizgled bilo razmjerno lako uspostaviti, puno lakše nego kad su ostale generičke distinkcije u pitanju – ipak nikako ne mogu biti apsolutna, nego su nužno povijesno kontingentnog karaktera, jer uvijek ovise o promjenjivim pojmovima o postojećem ili poželjnom kazalištu i njegovim odnosima s pisanom riječju, uključujući tu i Artaudov napad, koji nipošto ne bi valjalo razumjeti kao konačni stav prema dramskom tekstu kao takvom, nego kao kontingentni odgovor na vrlo specifično nasljeđe francuske drame 19. stoljeća (Bennett 2005: 70). Bennett će slijedom toga proglasiti disruptivnu poziciju drame u književnom sustavu, počevši s netom spomenutim protuslovljem nužnosti i arbitrarnosti koje karakterizira dramsku formu, a koje prema teoretičaru doprinosi rastvaranju upravo temeljnih *književnoteorijskih* dilema oko arbitrarnosti i autoritativnosti tumačenja. Štoviše, u toj će disruptivnoj poziciji Bennett vidjeti jamčevinu revolucionarnog pogona koji drama

ugrađuje u inherentnu konzervativnost književnosti kao institucije, dakle kao skupa djelatnosti kojima se književnost kritički vrednuje, posreduje i naukuje te tako formira neku tradiciju. Američki je teoretičar dakako svjestan nelagode koju tvrdnja o konzervativnosti institucije književnosti može izazvati, pa ističe kako nije riječ o konzervativnim stavovima pojedinih pisaca, niti konzervativnosti tema ili ideoloških utjecaja pojedinih književnih djela, opusa ili stilskih pravaca, baš kao što ni konkretna kazališta ili njihovi repertoari nisu nužno pronositelji revolucionarnih ideja. Stav o konzervativnosti institucije književnosti prije svega nastoji poduprijeti upravo promišljanjem različitih pokušaja da se književnost podvrgne generičkoj sistematizaciji: prema njemu, koncept žanra kritici je s jedne strane neophodno potreban da bi se bilo koja diskurzivna tvorevina uopće pribrojila književnome korpusu, no pritom se i svakodnevna i kritička recepcija nužno moraju oslanjati na tekstove koji danome predmetu prosudbe prethode. Čak i kad se postojeće odlike pojedinoga žanra krše, nova će književna tvorevina nužno prizivati prethodno ustanovljene forme, pa je zaokret unatrag neizbježna konceptualna operacija (usp. *ibid.*: 27–56), koja je kritičku svijest zbunjivala paradoksalnošću odnosa povijesnog i modernog te utoliko i priječila da iznađe pouzdanu polugu književne inovacije, rascijepljena kakva je nužno bila između književnosti kao činjenice među povijesnim činjenicama i književnosti kao „apsolutno moderne“ fikcije (usp. Brlek 2015). No riješiti problem tako što će se sama povijest čitati i tumačiti kao da je posrijedi književnost, kako na kraju svojeg znamenitog teksta „Povijest književnosti i književna modernost“ predlaže de Man, zovući „ratove i revolucije“ tek „krinkom“ koja zaklanja pisane tekstove kao jedine temelje povijesnom znanju (usp. de Man 1970: 403), znači prema Bennettu ne samo zanemariti nepremostivi kategorijalni jaz koji jezične tvorevine dijeli od pragme ostalih, tjelesno i materijalno investiranih ljudskih aktivnosti nego upravo onemogućiti književnosti samoj da na realitet reagira i pred njega postavi neke kritičke izazove. Štoviše, to znači samu povijest neopozivo prepustiti inherentnom konzervativnom biću književne institucije (usp. Bennett 2005: 69–70), koliko god de Manov preduvjet takva odnosa prema povijesti bila „dobra čitanja“, koja bismo mogli prevesti kao već ovdje spomenute „autoritativne interpretacije“ književnih tekstova.

Zapadnoeuropsko poimanje književnosti od samih je međutim svojih početaka u Aristotelovoj *Poetici*, ističe Bennett, u svoj sustav nastojalo ugraditi vrstu koja se i takvoj autoritativnosti i „čistoj“ jezičnoj diskurzivnosti konstitutivno opire: dramu, a da ju je teorija svejedno nastojala tretirati kao posebni književni tip, posebnu jezičnu umjetninu (usp. *ibid.*: 13–26). Nema naime, s jedne strane, nikakve sumnje – osobito nakon uvjerljive studije Jennifer Wise *Dioniz piše* (usp. Wise 1998) – da je drama fenomen koji je nikao upravo u razdoblju afirmacije starogrčke pismenosti, pa zasigurno predstavlja izraz kulture teksta na koju se i tragedije i komedije opetovano eksplicitno referiraju, unatoč neospornim izvanknjiževnim komponentama o kojima struktura drame jednako toliko neizbježno ovisi i iz kojih također ishodi. No potonje će sastavnice – glazbu, plesni ritam i vizualno uprizorenje – Aristotel izrijekom htjeti minimizirati, odnosno, preciznije,

izbjeci da ih tretira kao „način“ mimetičkog dočaravanja, pa će ih svesti na njegova „sredstva“, ne bi li neposredne govorne istupe likova promovirao u jedan od ravnopravnih *književnih* modusa, u istom poretku diskurzivnih manifestacija kao i pripovijedanje, odnosno miješani, prema Platonu, dijegetičko-mimetički modus. Bennett će tome Aristotelovom logički problematičnom potezu pripisati ni manje ni više nego revolucionarni karakter, jer se njime u književnu sistematizaciju uvukla vrsta koja će svojom klasifikacijskom inkongruentnošću potkopavati neizbježni konzervativizam institucije književnosti, podsjećajući kritičare na poprište na kojemu je književnosti moguće da se ceremonijalno izlaže sirovome realitetu ljudske fiziologije u liku glumca i predmetne opipljivosti u liku povijesnih kontingencija izvedbene prakse, a kroz to i kontingencija društveno-političkog konteksta, iskušavajući tako dimenzije vlastite *izvedbene* učinkovitosti, na pozornici i izvan nje.

III

Nevolja je međutim što se kod Badioua taj načelni Bennettov revolucionarni moment dramskog otpora samim aporetičnim procesima definicije i institucionalizacije književnosti ne teoretizira kao tek neovisan o političkoj tematici koju drama može razmatrati, nego i kao korijenski toj tematici protuslovan: prema francuskome filozofu dramska se povijest ne može podičiti značajnim revolucionarnim komadima, tako da, kaže on, nema velikog kazališta revolucije, bilo da je riječ o Francuskoj ili Oktobarskoj, jer ionako sve što kazalište u tome pogledu može ponuditi ostaju tek puke „fikcije“ i „snovite sinteze“ (Badiou 1990/2013: 35). Zaključak je prema Badiouu neizbježan: kazalište izbjegava revoluciju jer je ona politička točka Realnog, prikazati može samo njezine posljedice, uspjeh ili propast (*ibid.*: 36). Filozof kao da je dakle time skočio sebi u usta, na rubu da u želji za drammatizacijom revolucije poželi isto što i Rousseau, upravo preddramsku, a onda i postdramsku utopiju stapanja izvedbe i publike, fikcije i stvarnosti, jer kao što je preddramski ritual implicirao animistički priziv Stvarne nazočnosti Boga, tako se i drugi, poetički „izum“ Hansa-Thiessa Lehmana, navodno oslanja na „provalu Realnog“ na pozornici (usp. Lehmann 2004: 127). Ne želeći međutim odstupiti od svojih uvodnih teza o dramskom kao jedinom politički relevantnom kazalištu, čini se da je Badiou ovim povodom bio prisiljen izrijekom razočarano zaključiti kako je u kazalištu „revolucija osuđena da zauvijek ostane mit, jer ono što u njoj nije mit, kazalište naprosto nije kadro prikazati“ (Badiou 1990/2013: 36).

Ili možda ipak jest, pod uvjetom međutim da se ne trsi dočarati revoluciju kao neku „dramatiziranu“ političku „priču“, nego da revoluciju s početka percipira kao konkurentni – teatar, sa svom njegovom materijalnom neprozirnošću, s točkom Realnog kao osovinom svojeg okretišta, točkom u kojoj se upravo i uvijek iznova susreću nadobudni prevratnički nacrti i njihove, „propale“ ili „uspjele“ povijesne provedbe? Znači li naime priziv Realnog da bi tim, revolucionarnim povodom, kazalište nužno moralo pribjeći

modalitetima postdramske poetike? Bennett će u svojoj polemičkoj invektivi uperenoj protiv Lehmannovih formulacija nastojati pokazati prvo, da antirepresentacijski impuls koji je bio svojstven kazalištu prve polovice 20. stoljeća – a koji je postdramska poetika navodno od tog razdoblja naslijedila – nipošto ujedno nije značio i impuls da se napusti dramski tekst, jer zaplet i tema koji su jamčili reprezentacijski učinak ionako nikada i nisu bili konstitutivne *dramske* značajke – pa su ih, dodaje, film i drugi mediji zasigurno uspješnije preuzeli (usp. Bennett 2005: 193–196). Drugo, upozorit će da se postdramsko Realno, koje se najčešće svodi na samosvjesno izlaganje materijalnih okolnosti kazališne sunazočnosti izvođača i publike u prostoru i vremenu izvedbe, paradoksalno, baš zbog te samoukazivačke geste ne može očitovati kao „emfatična materijalnost“ (*ibid.*: 211), jer neizbježno klizi u resemiotizaciju kakvoj je navodno htjelo pobjeći. Nasuprot tome, upravo i samo sudar riječi dramskoga teksta s jedne i njihovih zorno materijaliziranih referenata s druge strane – s ljudskim tijelom kao krunskom točkom nerazgradiva otpora ikakvoj apsolutizaciji dramskih značenja – može istaknuti Realno pozornice, odnosno konstitutivnu riskantnost izvedbe, potencijalnu prijetnju traumatskog slučaja u planiranom glatkom semiotičkom protoku predstave. Stoga kad sad prizovem moguće dramske primjere koji bi Badiouove tvrdnje o nemogućnosti dramskog prikaza revolucije možda mogli osporiti, na umu imam tekstove koji će i sam politički događaj revolucije metateatralizirati⁶, dakle tematizirati kao iskaziv jedino u prethodno dočaranim Bennettovim parametrima revolucionarnosti samoga dramskog kazališta, njegova postulirana revolucionarnog učinka na književnost, jednako koliko i na formu politike koju institucionalizacija književnosti uvjetuje.

Priznajem da me je na tu argumentacijsku putanju navela ne samo trajna zaokupljenost procedurom „teatra u teatru“ (usp. Čale Feldman 1997), nego i sam Bennett svojim poantiranim tumačenjem metateatarskih replika i implikacija Büchnerove *Dantoneve smrti* (*ibid.*: 96–114), važne drame i u kontekstu uspostave književnopovijesne logike koja je teoretičaru bila na umu, jer se na istom zglobu kraja 18. i prve polovice 19. stoljeća i pojam o literaturi počeo konsolidirati kao važan čimbenik izgradnje modernih nacija, što je samo dodatna voda na mlin tezi o problematičnim političkim implikacijama konzervativne dimenzije književne institucije. No nije mi namjera sada se upustiti u te razmjerno znane korelacije, kojima se, uostalom, može uzvratno liberalno prkositi podsjetnikom na renesansne, republikanske koncepte, ili pak na Goetheov pojam „svjetske književnosti“. Radije bih se sad, vođena kazališno-revolucionarnim simptomima, vratila unatrag i tek kratko ocrtanim metateatarskim primjerima podsjetila na već navedeni

⁶ Istim je povodom vrijedno poslušati predavanje Alenke Zupančič *Koja je uloga Realnog u pjesničkoj umjetnosti* iz 2011., u kojemu se filozofkinja poziva na Schillerovu raspravu *O uporabi kora u tragediji* te u izvodu svojega tumačenja Schillerove kritike kazališta i paradoksalnog zagovora prave umjetnosti koja je „u potpunosti idealna a ujedno i u najdubljem smislu realna“ sugerira kako je do Realnoga moguće umjetnosti doprijeti upravo sebi svojstvenom operacijom udvajanja same simboličke forme, štoviše, kako bi se stoga moglo reći da „istinska umjetnost uvijek poprima strukturu teatra u teatru“, usp. <https://youtu.be/qp-otu2WqKU>, pristup 13. svibnja 2023.

ishodišni revolucionarni potencijal drame kao *književnog tipa*, donekle i kako bih opravdala svoju naslovnu aluziju: u okviru naime dramske povijesti jednadžbi revolucije i kazališta logika slijeda prkosi Marxu, jer se u njoj revolucija najprije pojavljuje kao farsa, a tek zatim kao tragedija – što ne znači, dakako, da se kao farsa neće i ponovno vraćati, a onda i, kako će se vidjeti, uzimati i neka druga žanrovska ruha.

IV

Na početku, dakle, bijaše Aristofan, o čijoj se *Ženskoj skupštini* ni dan danas ne uspijeva uspostaviti kritički konsenzus, ne toliko, dakako, u pogledu njezine vrijednosti, koliko u pogledu njezine trajne „enigmatičnosti“ (Morosi 2021: 90), uključujući tu i krunsko pitanje koje, kako smo već čuli, i Badiou silom želi ironizirati kao ono koje se u prikazima revolucije uvijek postavlja u prvi plan: doživljava li tu revolucija uspjeh ili propast? Komad je međutim ovom prilikom važnije sagledati na podlozi sugeriranih metateatarskih implikacija, posebice eventualnih analogija u pogledu političkih i kazališnih inovacija što ih donosi, nekmoli u pogledu diverzija u odnosima prethodnosti i naknadnosti, jezika i tijela, teksta i izvedbe, predstave i publike. Stoga ću sad i njegove feminističke konotacije donekle staviti u stranu, premda se naravno temeljni komični moment dvostruke transvestije ne može ne spomenuti: muškarci izvođači tu naime glume žene koje uvježbavaju muškost kako bi svojim političkim nastupom u demokratskoj areni u koju inače nemaju pristupa izborile da se provedu reforme i ostvari boljitak cijeloga društva – pri čemu sintagma „cijelo društvo“ i dalje ovdje obuhvaća prvenstveno slobodne građane i ženske članove njihovih obitelji, ne i robove ili strance. Reforme uključuju ukidanje privatnog vlasništva i optoka novca, te problematičnu regulaciju načelne seksualne slobode koja je u kritici izazvala najviše oprečnih stavova – nagnavši čak i Lea Straussa da ustvrdi kako to „nije samo jedna od najružnijih komedija, nego ogledno ružna komedija“ (Strauss 1966: 179) – a i komadu zajamčila poneku antifeminističku stigmom, u koje prijepore, kako rekoh, ne bih ovom prilikom ulazila, koliko god tu stigmom smatram bespredmetnom. Bit Praksagorine reforme ionako nije tek uspostava vladavine žena, nego iskorjenjivanje dotad prakticirane muške sklonosti da se privatni interesi pretpostave državnima.

Ali presvlačenje u muško kako bi se uvježbao demokratski čin kojim će se uspostaviti revolucija u ekonomiji i seksualnoj politici zasigurno jest ključan indikator kazališne konstrukcije političkog identiteta, kazališnog sraza političke retorike i njezina provedbenog učinka, kao i, naposljetku, jednadžbe kazališnog prostora i skupštine. Onkraj svojih komičnih učinaka, koji su u mnogih izazvali dojam da se Aristofan revoluciji izruguje, od čega je samo gora pretpostavka da zagovara antidemokratski prevrat (usp. Sheppard 2016: 463–464), komad će provesti i revoluciju u zatečenoj kazališnoj praksi, ne toliko zato što se u fikcijskom svijetu komedije i ženskom tijelu dopušta i pristup skupštini i pristup političkoj glumi, nego prije svega zato što se zbor tu prvi put na pozornicu prikrada u obliku anonimne grupe, tek se tijekom izvedbe pretvarajući u lik te zauzimajući

neobičan fizički položaj, sjedajući naime leđima okrenut publici te na taj način i samu publiku preobražavajući u glasače na skupštini koja se kazališno uvježbava (usp. Slater 2002: 207–234). Program pak reformi o kojima Praksagora drži vatreni govor uspostavlja vremensku strukturu revolucionarnog zahvata koja je podudarna Badiouovoj posudbi Lacanova futura prošlog za opis prevratničko-povratničke dinamike odnosa teksta i predstave. U govoru se naime zaziva buduća preinaka društva koja će se konačno vratiti vrijednosti zajedničkog dobra, odnosno slovu starih, iznevjerenih zakona atenske demokracije, čime se anticipira znano drugo odnosno čak prvo lice kasnijeg pojma revolucije, a onda i njezine legitimacije upravo restauracijskim, a ne radikalnim inovacijskim težnjama, čak i kad se ne zna na koje se točno prethodno razdoblje političke pravde ta restauracija odnosi (usp. Arendt 2006: 29; Raunić 2018: 18). Naposljetku, završno okupljanje u središtu grada stapa i prostorno-dramaturšku logiku komada s logikom procesija panatenejskih svečanosti (usp. Morosi 2021: 97–100); tako se revolucionarna praksa pokazuje analognom ne samo nerazrješivoj dramsko-kazališnoj ontološko-vremenskoj petlji, nego i samim svečanosnim prostornim okolnostima uprizorenja komada, pa utoliko i mogućom u istoj mjeri u kojoj je bilo i uvijek će biti moguće Aristofanov komad ponovno osoviti u prostoru i vremenu kazališne izvedbe.

Sljedeći će moj primjer, kako sam već nagovijestila, biti tragedija, a riječ je o Shakespeareovu *Juliju Cezaru*, također razmjerno kontroverznom djelu kada su u pitanju pouke o opravdanosti i smislu urotničko-prevratničkih političkih poteza, to više što se, za razliku od razmjerno benignih Praksagorinih intervencija, koje uostalom i slijede tek nakon barem formalno regularne demokratske procedure, u Shakespearea naglasak stavlja na čin ubojstva i kolektivno nasilje kojim će taj čin uroditi. Za razliku od optimističnog izgleda završnog jestvenog obilja i farsičnog smijeha *Ženske skupštine*, bez obzira kakve mi ideološke konotacije toj završnici bili voljni pridati, tragična struktura *Julija Cezara* kao da nas nedvosmisleno vodi do pesimističnog zaključka o neumitnosti poraza revolucionarnih nauma i ishoda, utoliko više što dramaturški obnavlja ishodišni prizor mimetičkog rivaliteta, zaraze i nasilja kojim se prema Renéu Girardu utemeljuje i cjelokupna zgrada zapadnjačke civilizacije (usp. Girard 1991: 185–226). No i tu će metateatarski okvir atentata, koji se zbiva u Pompejevu kazalištu, nekmoli vokabular koji prožima retoričke istupe urotnika i njihova glavnog protivnika, Marka Antonija, nužno odnijeti vrijednosni primat i nad kakvom jednoznačnošću turobnih krajeva dramatizirane povijesne priče, u čemu će dakako prednjačiti slavni stihovi III. čina koje izriče Kasije, a koje ni ovom prigodom naprosto ne možemo ne citirati:

Kasije: O, koliko će vijekova se poslije
Taj uzvišeni prizor prikazivat
U nerođenim jošte državama,
Na jezicima sada nepoznatim.
(III, i, 111–113)

Koliko god se često međutim u kritičkim tumačenjima ovi stihovi prizivali, ne postoji način da se oni hermeneutički ukrote: iz riječi „prizor“ i „prikazivanje“ ne da se iskorijeniti njihovo dvojno značenje u kontekstu svake nove izvedbe na pozornici, na kojoj će neizbježno uvijek iznova ukazivati jednako na prikazani događaj političkog ubojstva, načelno ponovljiv u novim povijesnim okolnostima, koliko i na konkretnu, arbitrarno osovljenu i povijesno kontingentnu kazališnu prigodu njegova ritualnog ponavljanja „u nerođenim jošte državama, na jezicima sada nepoznatim“, kojim se isto tako uspostavlja vremenitost futura drugog što je dijele revolucionarni i kazališni događaj. „Uzvišeni prizor“ podsjeća ujedno i na svoje dodatno interno uvišestručivanje, na činjenicu da nam se taj događaj ne samo izvedbeno nego i tekstualno višestruko posreduje, najprije historiografskim izvorima, primarno Plutarhovim *Životopisima*, a zatim i Shakespeareovim dramskim predložkom. I previše smo danas svjesni distorzija historiografske naracije a da bismo u potonjem učinku metateatarske formule vidjeli išta revolucionarno, no *Julije Cezar* vrvi eksplicitnim podsjetnicima na nepouzdanost tekstnih oslonaca, na svjesno upregnute devijacije i umrežene putanje kolebljivih tumačenja motiva i reperkusija upri-zorenog prevrata, pa konfuzijom tih tumačenja izričito ukazuje na problematično oblikovanje povijesne priče prema nahodanju onih koji događaje koji je tvore podešavaju vlastitim interesima. U dramskom svijetu u kojemu je autentičnost inkorporiranih tekstova otvorena različitim interpretacijama, sumira tako jedan od Shakespeareovih tumača, Vivian Thomas, „Rim se osjeća kao začudno supstancijalan, fizički, otopljiv, a opet sve je u fluidnom stanju. Mačevi koji udaraju Cezara i krv koja teče ne mogu biti stvarnijima, a ipak se počinitelji promptno upuštaju u metapovijesni, metakazališni diskurs koji događaj izmješta s Kapitola iz godine 44. prije nove ere, seleći ga u kazališnu sadašnjost“ (Thomas 2005: 107). Sadašnjost, dakako, prvenstveno elizabetanskoga doba, u kojemu je bila djelatna ne samo uzavrela debata o opravdanosti tiranocida (usp. Miola 1985), nego i retorička manipulacija starorimskim tekstnim nasljedem kako bi se ojačali ideološki temelji navodnog rimsko-britanskoga kulturno-političkog kontinuiteta. Nestabilnost moralno-političke koliko i tekstne autorizacije atentata pokazuje se utoliko posebno ironičnom kada se nađe u susjedstvu s ubojitom učinkovitošću Antonijeva retoričko-izvedbenog baratanja mrtvim Cezarovim tijelom, tijekom kojega se i ovdje izaziva metateatarski učinak stapanja svake aktualne publike izvedbe tragedije s umetnutom publikom njegova govora, osobito imaju li se na umu izvedbeni uvjeti elizabetanske pozornice koji su omogućivali raznovrsne oblike neposredna kontakta glumca s gledateljem.

Nemam više puno prostora, pa ću prije nego što završim podsjetiti na još nekoliko značajnih naslova: nakon neobično svježije reakcije Büchnerove *Dantonove smrti* na Francusku revoluciju, mogao bi se spomenuti još čitav niz metateatarski nastrojenih drama koje su ostale nespomenute u Badiouovoj ovlašnoj dekapitaciji dramske revolucionarnosti. Od Schnitzlerova *Zelenog kakadua*, koji sučeljuje upravo revolucionarnu nerazlučivost izvođača i publike s jedne i samu književnu ustrojenost autorova komada unutar kojega se spomenuta fuzija odvija s druge strane, preko Grassovih *Plebejaca koji isprobavaju*

ustanak do Weissove drame *Marat/Sade* ili Genetova *Balkona*, a onda i za nas značajnih Marinkovićevih *Inspektorovih spletki*, revolucija se opetovano dramski dočarava kao problem različitih vremenski i ontološki paradoksalnih te u načelu nerazrješivih srazova problematičnih tekstnih naputaka i uzajamno sukobljenih izvedbenih izbora, bio ulog u igri kanonski tekst poput Shakespeareova *Koriolana* kod Grassa ili alternativa između Brechtova i Artaudova napada na građansko-individualističku estetiku „remek-djela“, kao kod Weissa; bio ulog u Genetovoj igri *Balkona*, kako je Lacan sugerirao, sam krunski temelj i jamac simboličkog poretka – falus, ili pak, kao u Marinkovića, ne samo Molièreove *Scapinove spletki*, nego i netom spomenuti Genetov *Balkon* kao intertekstni kotač odvijanja hrvatske revolucionarne farse.

No za kraj sam odabrala ipak još nakratko se zadržati na jednom suvremenom dramskom djelu, koje nije ni farsa ni tragedija, *Antigoni* s trostrukim krajem Slavoj Žižeka, nastaloj 2016. – autorovoj, kako u predgovoru drami kaže, „etičko-političkoj vježbi“ (Žižek 2016: 33) navodno u potpunosti bez umjetničkih pretenzija, sročenoj po uzoru na Brechtove *Lehrstücke*, kojima namjene i nisu bile javno-umjetničke koliko glumačko-spoznajne. Zanimljiva bi nam morala biti već i zato što se tu treći kraj naizgled izdvaja provedbom revolucionarnog prevrata Zbora koji će osporiti revolucionarnost Antigoničina čina te i Antigoni i Kreontu doći glave, proglašivši njihovu prepirku sukobom dviju u osnovi usporedivih samovoljnih, totalitarnih gesti koji samo ugrožava zajednicu koju želi regenerirati. Ključno je pritom uočiti kako, koliko god bio inspiriran aktualnim političkim pat-pozicijama – upornim izborima, kako Žižek voli reći, između u osnovi loših i gorih političkih alternativa – a s druge strane i pritisnut teretom filozofijske, političke, psihoanalitičke i feminističke kanonizacije Antigoničine sudbine, Žižek ne piše naprosto novu, ažuriranu, novim povijesnim uvjetima prilagođeniju inačicu Sofoklove tragedije. Štoviše, ne manjka oštrih kritičkih istupa koji su u trećem kraju prepoznali autorov zagovor, ako ne i nagovor na kraljevanje (revolucionarnog) nasilja koji svojom salonsko-intelektualnom lakoćom u krajnjoj liniji vodi afirmaciji postojeće paralize pa utoliko i doživljava toliki planetarni uspjeh u neoliberalnom društvu (usp. Kocijančić 2020)⁷.

Istina, u svima se trima Žižekovim verzijama slavna junakinja svih nataloženih civilizacijskih ideja o političkoj neustrašivosti nesmiljeno dočarava kao hladno čudovište emancipacijskog *hubrisa*, zakleto u svojoj žudnji za smrću i destruktivnoj samoopsjednutosti, o narcističkom apetitu prema naknadnoj estetizaciji njezinoga čina da se i ne govori (Žižek 2016: 14). No račvanje triju krajeva ukazuje da nije riječ o pukom preispisivanju završnice dobro znane „priče“. Prije svega, Žižek će tu angažirati vlastiti izbor iz citatnog arsenala dosadašnje egzegeze Antigoničina lika, a zatim će tu citatnu igru upregnuti u

⁷ Kocijančićev je napad zapravo kompliment Žižekovu tekstu jer ponavlja nesporazume koje uobičajeno izaziva Brechtov poučni diptih *Onaj koji govori da i onaj koji govori ne*, o čemu usp. Dolar 2012, gdje se ističe upravo revolucionarni poticaj što ga u tome komadu ima generirati zbunjenost pred dvjema oprečnim verzijama parabele o žrtvovanju za volju višeg dobra, odnosno – ponovno – pred svojevrsnim udvostručivanjem iluzije, pred negacijom negacije.

brehtijansku dramaturgijsko-glumačku metodu „ne, nego“: svojom će dvostrukom, odnosno trostruko eksponiranom optikom supostojećih alternativa radnje aludirati na izvedbenu reverzibilnost, na činjenicu da se u izvedbi drame mrtvi likovi uvijek mogu ustati i ponovno osoviti u svojstvu živih glumaca koji su kadri i drukčije izvesti svoje uloge. Osim što će se jukstapozicijom triju različitih završnica, kako je i Brecht htio, razoriti Aristotelova uzročno-posljedična logika odvijanja događaja, a zbor neočekivano smjestiti u poziciju „*populus ex machina*“ (Cox 2018: 51), i tragičkoj će se matrici izmaknuti samo tlo mitske neumitnosti: u prvoj verziji kraja slijedi se naime izvorni ishod Sofoklova predložka, pa Antigonina voljno strada; u drugoj Kreont popusti njezinom zahtjevu, ali rulja razgnjevljena njegovom nedosljednošću spali čitavu Tebu, dok u trećoj zbor hladnokrvno preuzima demokratske konce u svoje ruke i oboje junaka kažnjava smaknućem, zahtijevajući na kraju od publike da odluči koji je kraj politički izgledniji. Supostojanje triju krajeva tako skreće pozornost manje na neko etičko-političko prvenstvo pojedinačnog, pa tako i ovog trećeg, revolucionarnog ishoda, koliko na samu dramsku konstrukciju mita i izvedbenu dimenziju njezinih mogućih uprizorenja, osobito onih, ne samo režijskih nego i glumačkih tumačenja antičkog predložka koja bi se eventualno odvila protivno struji cjelokupne dosadašnje veneracije protagonističine izuzetnosti i junaštva⁸.

Prikazani revolucionarni čin Antigonina i Kreontova smaknuća koje u trećem kraju vojnicima naređuje zbor koincidira tako s neočekivanom revolucionarnom intervencijom u dramske koordinate, kojom se raščinja blještavilo „Antigonina sjaja“⁹, a publika poziva da komad razmotri u svjetlu neizvjesnog upada povijesne kontingencije, koja će prodrmati kamenu hladnoću i neljudskost junakinjine neumoljive privrženosti vlastitim načelima. Budući da se mit u svojem svojstvu priče trostrukom dramskom preinakom razotkriva kao oblik uvijek načelno podložan ideološkoj sumnji, ujedno se obznanijuje da je i tradiciju naknadnih tumačenja Sofoklove junakinje izvedbom moguće kritički redefinirati. Posrijedi je dakle dvostruki prevrat, koji ne preosmišljuje samo odnos antičkog predložka i njegova izvedbenog značaja za suvremeni kontekst, nego i propituje sam mitski status teksta iz kojeg je junakinja iznikla kao svetog književnog pisma europske političke misli, kojemu se ovdje ne samo osporavaju, nego u isti mah i

⁸ Ona se time dakako ni u kojemu smislu neće dokinuti: nakon Žižekove intervencije, krajem 2022. godine, iz tiska je izišla studija *Neka istrunu: Antigonina paralaksa* Alenke Zupančič u kojoj se Sofoklova priča iznova eksponira u duhu produktivne povijesne nepripitomljivosti junakinjina čina. Za Zupančič, Žižekova trojna verzija samo potvrđuje do koje mjere Antigonin čin subjektivne histerizacije ukazuje na neki nerazgradiv objektivni problem u (uvijek kontingentnoj) strukturaciji moći, pa stoga, čak i u verziji u kojoj se, kao kod Žižeka, ne pristaje uz njezin izbor, i dalje ostaje „figura alternativnih budućnosti“ (usp. Zupančič 2022: 67). Zanimljivo, u diskusiji koja se o autoričinoj knjizi nedavno vodila, Zupančič će Antigoninu gestu histerične „figuracije“ manjka na kojemu počiva poredak stvari također usporediti s procedurom „teatra u teatru“, koja je jedina kadra obznaniti Realno isključenja na kojemu počiva poredak i tako taj poredak uzdrmati, usp. njezinu uvodnu riječ na predavanju *The Chorus and The Real in Poetic Art*, 2011: <https://youtu.be/qp-otu2WqKU>, pristup 13. svibnja 2023.

⁹ Riječ je o znanoj sintagmi iz Lacanove *Etike psihoanalize*, usp. hrvatski prijevod tog odlomka u Lacan 2000.

reaktualiziraju sva njegova dosadašnja filozofska i politička čitanja. Poput ostalih dosad nasumce nabrojanih primjera, i Žižekova se drama tako svojom metateatarskom raslojenošću barem virtualno otvara uvlačenju svake nove publike u svoj revolucionarni pogon, kako kada su u pitanju kontingentni okviri svijeta djelovanja, tako i kada je u pitanju pritisak tradicije tumačenja teksta. Taj pogon dakle nije pogon – kako Badiou prikladno formulira, a druga inačica netom dozvane *Antigone* zorno dočarava – revolucije kao „slijepog bijesa“ koji izmiče diskurzivnoj artikulaciji, nego revolucije kao dramsko-kazališnog, pa utoliko paradoksalnog, i uvijek već starog i nepredvidljivo novog, tek provizorno tekstno autoriziranog te utoliko višestruko otvorenog, a onda i riskantnog „događaja političke istine“.

LITERATURA

- Arendt, Hannah. 2006. *On Revolution*. New York: Penguin Books.
- Aristofan. 1947. *Aristofanove komedije*. Prev. Koloman Rac. Zagreb: Matica hrvatska.
- Badiou, Alain. 2013. *Rhapsody for Theatre*. Prev. Bruno Bosteels. London: Verso.
- Badiou, Alain i Nicolas Truong. 2014. *Pohvala pozorištu*. Prev. Rahela Pečkai-Kovač. Novi Sad: Matica srpska.
- Barish, Jonas. 1985. *The Anti-theatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Benjamin. 2005. *All Theatre is Revolutionary Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Binnerts, Paul. 2012. *Acting in Real Time*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Cox, Owen. 2018. „The Problem with Antigone. Martyrdom, Resistance and Revolution in Slavoj Žižek’s *Antigone*“. Dissertation, Faculty of Arts, University of Bristol. https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/189624048/Final_Copy_2018_06_19_Cox_O_MPhil.pdf. 10. studenog 2022.
- Čale Feldman, Lada. 2011. „Dramatic vs Post-dramatic Textuality. Paradoxes of a False Opposition?“. U: *Dramatic and Postdramatic Theatre: Ten Years After*. Ur. Ivan Medenica. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: 97–108.
- Dolar, Mladen. 2012. „Brecht’s Gesture“. U: *Theory & Event*, 15, 4. <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-40/mladen-dolar-brechts-gesture/>. 12. svibnja 2023.
- Friedland, Paul. 2002. *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Girard, René. 1991. *A Theater of Envy, William Shakespeare*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Kocijančić, Matic. 2020. „First as Creon, then as Chorus: Slavoj Žižek’s Antigone“. U: *Interlitteraria* 25, 1: 231–245.
- Lacan, Jacques. 2000. „Bit tragedije. Jedno tumačenje Sofoklove *Antigone*. Antigonin sjaj“. U: *Teatar&Teorija* 7–8. Ur. Vjeran Zuppa. Zagreb: Antibarbarus: 7–19.
- Lehmann, Hans-Thiess. 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb/Beograd: CDU i Teorija koja hoda.
- Morosi, Francesco. 2021. *Lo spazio della commedia: identità, potere e drammaturgia in Aristofane*. Roma: Edizioni di Storia e di Letteratura.
- Sennett, Richard. 1989. *Nestanak javnog čovjeka*. Prev. Srđan Dvornik. Zagreb: Naprijed.
- Shakespeare, William. 1951. *Julije Cezar*. Prev. Milan Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska.
- Sheppard, Alan. 2016. „Aristophanes *Ecclesiazousae* and the Remaking of the *Patrios Politeia*“. U: *The Classical Quarterly*, 66, 2: 463–483.

- Schwanecke, Christine. 2022. *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. Amsterdam: De Gruyter.
- Slater, Neil. 2002. *Spectator politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Thomas, Vivian. 2005. „Shakespeare’s Sources: Translations, Transformations, and Intertextuality in *Julius Caesar*“. U: *Julius Caesar. New Critical Essays*. Ur. Horst Zander. London/New York: Routledge: 91–110.
- Wise, Jennifer. 1998. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Zupančič, Alenka. 2022. *Let them rot! Antigone’s Parallax*. New York: Fordham University Press.
- Zupančič, Alenka. 2011. „The Chorus and The Real in Poetic Art“. *European Graduate School Video Lectures*. <https://youtu.be/qp-otu2WqKU>. 13. svibnja 2023.
- Žižek, Slavoj. 2016. *Antigona*. Prev. Patricija Vodopija. Zagreb: Fraktura/HNK.

FIRST TRAGEDY, AND ONLY THEN A FARCE? REVOLUTION AND ITS (LITERARY?) *GENUS PROXIMUM*

Summary: Alain Badiou in his *Rhapsody for Theatre* (1990) resolutely denies the capacity of drama and theatre to represent revolution as it befits it, invoking the supposed lack of play-texts dealing with the topic (cf. Badiou, 1990) contradicting somewhat the philosophical habit to which he himself contributed – compare political events, including the revolution, to some kind of theatrical “figure” (cf. Friedland, 2002). On the other hand, theatre theorist Benjamin Bennett is the author of a vehement polemic against some assumptions of post-dramatic theatre poetics expounded by Hans-Thiess Lehmann (cf. Bennett, 2005). There, he returns to drama theatre and play-text as a problem in the system of literary genres in order to suggest that “all theatre is revolutionary theatre”, regardless of ideological inclinations and thematic interests of individual playwrights, since the play is an inherently revolutionary *literary* type. The paper examines to what extent this political-poetic conundrum of different perceptions of the relations between theatre, literature, and revolution is taken over by some, not numerous but remarkable play-texts in which the revolution as a *historical* topic joins what Bennett considers to be the revolutionary, disruptive effect of drama for the history of *literature*.

Keywords: drama, genre, literature, theatre, revolution, Alain Badiou, Benjamin Bennett

Andrea Milanko

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
amilanko@ffzg.unizg.hr

KNJIŽEVNA INVOLUCIJA: MARINKOVIĆ I ADORNO¹

Sažetak: Polazeći od Bahtinove ideje romana kao žanra u nastajanju i zastupnika cjelokupne moderne književnosti, u radu se analizira Marinkovićev roman *Kiklop* uz bok Adornoj argumentaciji o uskrati moderne književnosti tumačenju tako što se struktura djela ostavlja otvorenom. Nastavno na Vidanove i Gilićeve uvide o bliskosti Shakespearea i *Kiklopa*, lik Melkiora Tresića motri se s aspekta romanesknoga junaka čija svijest metaforički postaje pozornica nalik šekspirijanskoj na kojoj se dokidaju binarne opreke uvedene prosvjetiteljskim projektom u Adornoj koncepciji, ne bi li se vratila izgubljena cjelovitost bića te umjetnosti povratila rastočena aura. Roman se u tom smislu oslanja na avangardne tehnike montaže, intertekstualne inkrustacije, distorzije cjelovitosti i zatvorenosti djela te postaje primjerni žanr umjetničkog iskupljenja apsoluta tako što nadahnuće za konstrukciju pronalazi u vremenski dalekim književnim prethodnicima i u drugome književnom rodu, sravnjujući time opreke fikcija/istina, mimeza/dijegeza, priča/pripovijedanje koje mu je u nasljeđe ostavio realistički roman. *Kiklop* je u konačnici odgovor na raspadnutu sliku svijeta, naime da je potraga za istinom (svijeta, bića, teksta) uvijek obilazna jer je istina intersubjektivna.

Cljučne riječi: Th. W. Adorno, R. Marinković, M. Bahtin, montaža, roman

Avangarda u *Kiklopu* nije nepoznanica.² Svejedno, taj je roman kasno izvučen iz gliba mimetičnosti u kojem su ga neobičnom odlučnošću htjeli zadržati. Pretpostavljena točka s koje *Kiklop* motri vlastitu teksturu ne proturječi tvrdnji Morane Čale o „postupku projektivne sveprotežnosti Melkiorove fokalizacije, mimo koje ne postoji nijedna antropomorfna fikcija romana“ (Čale 2005: 18), nego je, logikom suplementarnosti koju opisuje Derrida (2007: 308), nadopuna i/ili dodatak pogledu što opaža Melkiorovo sljepilo, uključen je u roman i roman s njim računa. Pitanje koliko je u tome udjela imao

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020).

² O uklopljenosti tekstova ili citata avangardnih pravaca, kao i njihovih poetičkih postupaka u Marinkovićevu opusu, osvrćući se pritom posebno na južnoslavensku avangardu, piše Renate Hansen Kokoruš (2004).

Marinković, a koliko zakonitosti romana kao žanra, ispostaviti će se kao lažna dilema – zahvaljujući udvojenosti pisma, Marinković je, „kao i svi koji pišu. I kao svi oni koji znaju pisati, dopustio [...] da se scena udvoji, ponovi i samu sebe razotkrije na sceni“ (Derrida 2007: 242).

Renate Lachmann povezuje Bahtinov pojam dijalozizma i karnevalske književnosti s kritikom ideologije u Adornoj teoriji glazbe: dok prvi vidi izlaz iz krize građanske umjetnosti u postupnoj „romanizaciji“ književnosti (roman oslobađa žanrove „od svega onoga konvencionalnoga, odumrloga, otrcanoga i neživotnoga što koči njihov vlastiti razvoj“ (Bahtin 2019: 605)), potonji otpor ideologiji prepoznaje u otporu forme:

Za Adorna, koji izlaže opisni instrumentarij što se orijentira prema djelima Arnolda Schönberga, Albana Berga i Igora Stravinskog, to znači prema formama glazbenog citata, kolaža i formama otvorenog djela, raspad zatvorenog djela, koje se, po njegovu mišljenju, poklapa s auratskim umjetničkim djelom Benjamina, jest znak krize građanske umjetnosti. Adorno odnos umjetničkog djela prema njegovu raspadu smatra presudnim momentom za opstanak umjetnosti. Spoznaja krize – krize funkcije – vodi do razbijanja formi. (Lachmann 1988: 78)

Iz krize umjetnosti, do koje je dovela tehnička reprodukcija, avangarda izbavljuje umjetnost proizvodnjom nove krize, naime uskratim cjelovitosti i zatvorenosti umjetničkog djela. Roman je osebujan žanr po tome što je „jedini žanr koji je u nastajanju i koji još nije završen“ (Bahtin 2019: 571) i stoga nositelj avangardne ambicije i nakon što se povuče sjaj njezina književnopovijesnog bljeska. Pored toga, odlikuje ga još jedna „izvanredna crta“, njegova „samokritičnost“ (*ibid.*: 575). Da bi odolio nasrtajima iz (izvanknjiževne, izvantekstualne) zbilje koji ga žele podvesti pod dokument vremena ili svjedodžbu o autorovoj biografiji, a da pritom ipak zadrži pravo i moć da djeluje na tu istu zbilju, roman je morao nekako izgraditi imunitet i ucijepiti u sebe razdoblje prevrata, kakvim se avangarda stilizirala. Korak naprijed za roman bio je nekoliko stoljeća unatrag, u dramu, u kojoj se, za razliku od romana, recepcija ne odvija u osami, nego pred publikom,³ koliko god to iskustvo promatranja i bivanja promatranim predstavljalo rizik za pojedinačno tumačenje, ono je istovremeno pružalo utjehu tako što je suzbijalo proliferaciju interpretacije. Međutim, povijesnom promjenom u recepciji iz javnog (i nadziranog) u privatno čitanje – a u kazalištu mu je ekvivalent uvođenje zamračena gledališta – pojedinačeva svijest, zatvorena za druge, postaje poprištem interpretacije i ostaje joj da samu sebe regulira te aktivno pregovara o pragu što dijeli zbilju od književnog teksta. Marin-

³ „Teatar se otvoreno obraća svojoj publici kao kolektivu. Njegov model nije, kao kod romana XIX. st., individualni čitalac koji se povlači iz svijeta javnih poslova u privatnost svog ognjišta, već je to gomila koja se okuplja na javnim mjestima gdje se izvode pozorišni komadi. Šekspirsko pozorište ovisi o osjećajnoj zajednici: nema prigušivanja svjetla, nema pokušaja da se u gledalištu izdvoji pojedinac i dotakne njegov senzibilitet, nema osjećaja da je nestalo okupljene gomile.“ (Greenblatt 2003: 176)

ković će taj problem tumačenja postaviti kao dramu (u) svijesti junaka Melkiora Tresića rastačući pripovjednu situaciju tako što će motivima iz Shakespeareovih drama opetovano destabilizirati granicu između priče i pripovijedanja.

Ivo Vidan zamijetio je da u romanu „izuzetnu ulogu ima Shakespeare. Na nekih sedamdeset mjesta ili se spominje njegovo ime, ili se pak imenuju lica ili navode citati – iz ukupno jedanaest Shakespeareovih djela“ (Vidan 1975: 160). Osim što će se sâm *Hamlet* „obreti na više od dvadeset daljnjih mjesta u knjizi“ (*ibid.*: 163) – pa tako „nijedan drugi literarni tekst nije u takvoj mjeri prisutan u cjelokupnoj koncepciji *Kiklopa*“ (*ibid.*: 160) – usporedbom filmske adaptacije *Kiklopa* u režiji Antuna Vrdoljaka s književnim predloškom Nikica Gilić uočio je da roman ima „osobinu elemenata klasične dramaturgije, po uzoru na Shakespeareova *Hamleta*“ (Gilić 2020: 94). Očita je dakle veza između Marinkovića i Shakespearea, samo nije posve jasno dokle seže. U eseju *Mnogo vike ni za što*, na koji se Vidan osvrće tražeći odgovor na pitanje što je *zapravo* Shakespeare Marinkoviću, razočaran, nalazi tek „uopćenu informaciju“ (Vidan 1975: 160). No već odabranim naslovom eseja Marinković odvraća čitatelja od potrage za Marinkovićevim Shakespeareom, jer upravo bi to bilo „mnogo vike ni za što“ – ako se naime djelom ne može potkrijepiti kako Marinković posvaja Shakespeareova djela. Drugim riječima, umjesto da *kazuje*, Marinković radije *pokazuje*, zaobilazeći tako zamku velikih prethodnika, u eseju jetko pobrojanih dramatičara, koji da se „često nisu dotaknuli ni najosnovnijih dramaturških pitanja koja nastaju nad samim dramskim djelima“ (Marinković 1982: 34).

Pozivajući se na Bahtina, Vidan ispravno zamjećuje: „Za *Kiklopa* se, kao i za antičku menipeju može reći da se javlja u vrijeme kad se ruše etičke norme, a o ‘konačnim pitanjima’ raspravlja na javnim mjestima. U obje epohe obezvređuje se čovjek, ljudi se svode na uloge ‘koje su se igrale na sceni svetskoga pozorišta po volji slepe sudbine’ (Bahtin)“ (Vidan 1975: 172). On međutim ne izvlači konzekvencije koje iz toga proizlaze. Štoviše, nakon što utvrdi da bi se *Kiklop* „mogao shvatiti kao drama“ (*ibid.*: 169), donosi provokativnu usporedbu da je „*Glorija* [...] pisana za kazalište, a *Kiklop* nije, ali se teatarska mašta Marinkovića – u svojoj iluzionističkoj igri tako bliska Pirandellu – potpunije i svestranije opredmetila i iskazala u *Kiklopu*“ (*ibid.*: 170). Ne zadržava se na toj lucidnoj primjedbi i tako „teatarsku maštu“ ostavlja izvan analitički odviše kruto postavljene granice između proze i drame umjesto u njezino središte.

Razmatrajući odnos romana i zbilje, Bahtin tvrdi: „Roman je jedini žanr koji je u nastajanju, zbog toga on dublje, bitnije, jasnije i brže odražava nastajanje same stvarnosti. Samo onaj koji sam nastaje može shvatiti nastajanje“ (Bahtin 2019: 576). Dobar je to opis Marinkovićeva teksta koji se otvara čitatelju pred očima. Naime, dramaturška struktura romana zrcali se u brojnim primjerima svlačenja i navlačenja uloga likova u dijegetičkom univerzumu: „ako Fredi samo ‘glumi’ prazno distribucijsko mjesto u ljubavničkim trokutima (naprama Ugu/Melkioru/Maestru/ATMI), glumi su jednako skloni i Ugo [...] i Maestro [...] i sam Melkior“ (Čale 2005: 48–49). Zadatak da se razluči himba od zbilje, prevara od istine, gluma od autentičnosti, Marinković namiruje Melkioru kao središnjoj

svijesti romana, opskrbivši ga za taj mukotrpan posao dvostrukom *ulogom* – kao što je poznato, Melkior je i kazališni kritičar i nesuđeni dramatičar: „Slijedom pretpostavljene istovrsnosti čovjekove i tekstualne (označiteljske) ‘prirode’, problem pisma/čitanja teksto-va izjednačuje se s problemom pisanja/čitanja čovjeka“ (Čale 2005: 20–21). Umjesto jed- noznačnog odgovora, Marinković često utekne na drugu dijegetičku razinu ili ostane na primarnoj dijegetičkoj razini s pripovjedačem priljubljenim uz Melkiorovu svijest, ostav- ljajući pred čitateljevim vratima „metatekstualni hazard tumačenja pitanja o tome kako treba čitati roman, tj. gdje treba postaviti granicu između ‘lijenosti’ (ograničenja na do- slovnost) i patološke proliferacije hipotetičnih metafora pri ‘čačkanju’ po talozima već zaključenih tumačenja romanesknog teksta“ (Čale 2005: 137). Dijalozi se razvijaju kao u drami, autoru je važno zabilježiti „neku gestu ili grimasu“ (Marinković 2009: 184) uz repliku lika, pokazujući tkanjem vlastitog teksta koliko se vodi vlastitim savjetom: „slu- šajmo ne što govore, no kako govore“ (*ibid.*: 179).⁴ Drugim riječima, hamletovsko pitanje „biti ili ne biti“ za čitatelja se transponira u neodlučnost čitanja: tumačiti ili ne tumačiti.

Jedna od tehnika skretanja pozornosti na pripovjednu situaciju jest montažni po- stupak. Uopće, „kolažne strategije romana“ (Nemec 2022: 190) upućuju na montažni karakter izlaganja rašireno upotrebljavan u avangardi, ali i modernističkom filmu, kao „stilska sloboda, u kojoj se stalno klizi iz jedne formalne stilske dominante u drugu“ (Gi- lić 2020: 93). Međutim, suprotno od Vidanova mišljenja, tim se „prevladavanjem statič- kog strukturalizma“, kako tvrdi Lachmann, „koncept sačinjavanja iznova tumači u smi- slu prakse označavanja, koja počinje na poticaj tuđeg teksta i koja se uvijek shvaća kao preobražaj, a ne kao potvrda ili ponavljanje gotovog smisla“ (1988: 79). Primjerice, kad se Melkior muči razmišljanjem o Vivijaninoj zavedenosti Ugom: ‘Titanija se zaljubila u ma- garca’, nisu to samo „usputne slike“ da bi tek podsjetile „kako u svakom dijalogu, u svakoj situaciji s dramskim potencijalom, Shakespeare služi da pojača neku emociju ili bar da je retorički istakne“ (Vidan 1975: 168). Naime ono što je izvan diskurza romana jest činjeni- ca da je Titanijina zaljubljenost u magarca rezultat čarolije, dok je u diskurzu romana jasno prikazano da je Vivijanina u Uga učinak retorike. Umetnuti dramaturški podsjet- nik razmontira magiju Ugove zavodljivosti, ali evocira i scenu kod ATME, naime da će Melkiorovu uspjehu kod Vivijane pridonijeti blagoslov karata. „Marinkovićevi navodi iz književnih djela“ upravo sustavnim izokretanjem izvornika pobijaju tvrdnju da „nemaju neki samostalan smisao na nivou književnoga doživljaja ili teorijske misli“ (Vidan 1975: 159). Štoviše, fabula i junak Melkior organiziraju se kao *alternativa*, suprotnost ili realizi- rana metafora pripovjednih odnosno dramaturških rješenja kanonskih tekstova zapad- noeuropske književnosti: dok je Hamletu „biti ili ne biti“ metaforičko pitanje, ono je rea- lizirana metafora u Melkiorovu traganju tijela (jesti ili ne jesti); premda je Hamlet uspio raskrinkati zločin postavljanjem *Mišolovke*, Maestro i don Fernando u tome nisu uspjeli,

⁴ Upravo je antiroman *Zajednička kupka* slučaj totalne pretvorbe pripovjedne situacije u priču, obrnuto od uobičajenog razvitka (da se u pripovijesti održava razmak između priče i pripovjedne situacije).

Maestro je dapače zaradio batine. Nasuprot Hamletovu izbivanju u sceni očeva odlaska i mogućnosti da pokojniku obeća samo sjećanje oklijevajući osvetiti ga, Melkior je protiv svoje volje uvučen u svjedočenje odlaska „oca“ Maestra, štoviše, tu se nema što osvetiti, to je čin koji se događa na kraju romana, dok sablasna pojava duha Hamletova oca *započinje* dramu (u svakom smislu glagola *započinjati*). Brod brodolomaca zove se *Menelaj*, po *nedjelatnom* bratu iz *Ilijade*, kao što je Raskolnikovu polaganom uspinjanju uza stube do Aljone Ivanovne kontrapunktiran Melkiorov hitar uspon Enki. Vrijedi upravo suprotno od Vidanove tvrdnje:

U *Kiklopu* se na nekoliko mjesta gdje se spominje Shakespeare bez veze s nekim pojedinačnim djelima, ne govori o onomu što to ime specifično vrijedi i znači, nego se ono uklapa u neku humorom ublaženu misao o historiji ili o budućnosti, o perspektivi čovječanstva. To se moglo i očekivati, pa i nije osobito važno. (Vidan 1975: 160–161)

Baš zato što je roman žanr krize, doba prevrata i turbulencija, na pragu između sadašnjosti i budućnosti, i baš zato što Melkiorova zamišljena drama i svršetak priče eksplicitno daju novu „perspektivu čovječanstva“ kao progresiju regresijom, ne može biti da ime Shakespeareovo „nije osobito važno“: na svršetku romana Melkior se približava zemlji, ljubi je i grli pridružujući se kukcima – to je prvi korak k zemlji, na putu ulaska u *Hamletova* prosjačka crijeva (4. čin, 3. prizor).

Čitamo li Bahtinovu tvrdnju da se „rođenje i nastajanje romanesknog žanra događa [...] pri punoj svjetlosti povijesnog dana“ (Bahtin 2019: 571), u svjetlu *Kiklopa* kao romana koji pridonosi određenju žanra u nastajanju, riječ je o specifičnom povijesnom trenutku; briše se granica između umjetnosti i zbilje karakteristična za „epohalni obrat“ u „estetičkoj debati druge polovice prošlog stoljeća“ kojega odlikuje „potiranje razlike između umjetnosti i svakodnevnih predmeta“ (Farina 2020: vii). To je odgovor umjetnosti na tehničku reprodukciju. Kao žanr koji je niknuo iz „smiješno-komične“ zone narodne kulture, kako višekratno naglašava Bahtin, logična je posljedica da nakon iščeznuća muzičnosti pripovijedanja roman nastoji povratiti izgubljenu cjelinu svijeta koju je nekoć namirivao ep. *Kiklop* u tom smislu razvija dvostruku gestu, pomoću stila i lika Melkiora. Bujnošću jezika, asocijacijama, igrama riječi i dvosmislicama pokušava povratiti minulu fazu razvoja čovječanstva, prethodnicu žilavoj aktualnoj. Potonju karakterizira unutarnja rascijepjenost, koju frankfurtski autorski dvojac pripisuje podjeli rada:

jasnim razdvajanjem znanosti i pjesništva dioba rada koju su stvorili prelazi na jezik. Kao znak riječ dolazi u znanost, kao zvuk, kao slika, kao navlastita riječ dijeli se u različitim umjetnostima i ne može se ponovno ujediniti ni zbrajanjem, niti sinestezijom, ni udruženom umjetnošću. (Adorno i Horkheimer 1974: 31)

Umjetnost pak kao „izraz totalnosti, [...] traži dostojanstvo apsolutnog“ (*ibid.*: 33) i u toj potrazi poseže za sredstvima poput montaže, posljedica koje jest „izravno umanj-

vanje čitateljeve identifikacije sa svijetom likova. Suočen s novim načinom ‘sklapanja’ teksta, recipijent je stavljen i u novu ulogu: umjesto pasivnoga (pre)nosioca zadanih ‘poruka’, on sada postaje aktivni sustvaratelj, tj. producent“ (Nemec 2022: 192). Melkior pak kao junak za kojega don Fernando kaže da je jedini u stanju „osjetiti misao“ – „Ne samo misliti (to čak možda manje) već i osjećati misao, a to znači držati je neprestano *na umu* kao neko svoje lično mučilište“ (Marinković 1979: 216) – protulijek je za prosvjetiteljsku regresiju. Regresija se naime sastoji od cijepanja ljudskog bića, „nije ograničena samo na doživljavanje osjetilnog svijeta koje je vezano na tjelesnu blizinu, nego pogađa ujedno i samozadovoljni intelekt koji se odvaja od osjetilnog doživljavanja da bi ga podredio“ (Adorno i Horkheimer 1974: 49). Kako „diobom ta dva područja oštećena su oba“ (*ibid.*), doživljavanje i mišljenje mogu se popraviti ako im se povrati izgubljena cjelovitost. U tom smislu Melkiorovo pretjerano trpljenje i hipertrofirano čačkanje po psihi izloženi su čitateljevu intelektu koji je u stanju u minucioznom opisu Melkiorovih stanja prepoznati parodiju psihološkog romana.⁵ Cjelovitost se vraća u fikciji svijesti i tijela junaka Samotresa, njegovo ja postaje tekstualna pozornica susreta osjetilnog i intelektualnog, estetskog i zbiljskog, elitnog i potrošačkog: „strašni rat koji bjesni izvan čovjeka gotovo je samo obogotvorena metonimija njegove nutarnje autofagije“ (Čale 2005: 161). U avangardnom djelu „sredstva služe istini“ (Adorno i Horkheimer 1974: 141), dok na drugom mjestu, pišući o glazbi, Adorno jasno naglašava odnos istine i pričina:

Dok ideja istine oslobođene od pričina ostaje za umjetnost nezamjenjiva, umjetnost je nemoćna u pogledu bijega od iluzije. Umjetnost se u većoj mjeri približava ideji oslobođenja od iluzije usavršavanjem tog pričina nego što bi to postigla njegovom proizvoljnom i nemoćnom obustavom. (Adorno 1993: 410)

Odabir naziva broda *Menelaj* koji se nasukao na kanibalskom otoku ne može biti slučajna – etimološki, Menelaj je „onaj koji se odupire ljudima“, ali ljudima kao bićima prosvjetiteljstva koje je rad rascijepio na osjetilni i intelektualni pol. O tome da se dioba područja nastoji prevladati svjedoči činjenica da je tom eruditskom, intelektualnom romanu, u tom aspektu bez premca u hrvatskoj književnosti, i motor i gorivo jedna *emocija*: „to je strah od svakog nasilja, od svake prisile, strah od ugrožavanja slobode, ne samo fizičke slobode, da te netko baci iza rešetaka, nego da baci iza rešetaka misao, ideju“ (Marinković 2009: 176–177).

Međutim, slijedimo li „metapoetičk[u] asocijacij[u] na Picassovo revolucionarno djelo kojom Marinkovićev tekst implicitno komentira vlastitu tehniku konstrukcije pripovjednoga lika, utemeljenu na nepodudarnosti oka i pogleda, na prednosti označitelja pred ‘tartalomom’“ (Čale 2005: 18), stil romana pronalazi lijek za „kržljanje predodžbene moći i spontanosti potrošača kulture“ (Adorno i Horkheimer 1974: 138) u vidu upotrebe

⁵ „Kroz cijelu povijest romana provlači se dosljedno parodiranje ili travestiranje vladajućih i pomodnih podvrsta tog žanra koji teže šablonizaciji“ (Bahtin 2019: 575).

avangardnih tehnika; junak-fokalizator zauzima mjesto promatračkog pogleda koji gleda, ali ne vidi (nije u stanju shvatiti sebe pa projicira određene žudnje i strahove sa sebe na druge likove, oslanjajući se u tvorbi svojega ja na neadekvatne očinske figure), no i on sâm je motren. Melkiorova „povijest duše koja polazi u svijet da bi sebe upoznala, koja traži avanture da bi se u njima iskušala i da bi, obistinjujući se u njima, pronašla svoju vlastitu bit“ (Lukács 1990: 71)⁶, participira u svijetu zapadnoeuropske kulture. No na tom putu valja nam razlučiti što pripada radnji, a što diskurzu. Uzmimo na primjer prizor s prodavačem vezica. U prizoru u kojem slijepac prodaje vezice posrijedi *nije* „sudar agresivne tehnologije i nemoćne, inferiorne rukotvorine“ (Nemec 2022: 170) – za Melkiora to je *doticaj, susret* – što se vidi iz unutrašnje fokalizacije: „Od njegove [MAAR-ove, op. a.] silne akustike jedva se i čuje iz mračne veže nemoćno zapomaganje slijepca-prodavača: ‘končane svezice – šest dinara...’ Monotona slijepčeva litanija zvuči umorno i bez uvjeravanja; jedna usmena reklama želi samo da prikrije prosjačenje, to i ništa više“ (Marinković 1979: 7). Za čitatelja to je (tekstualni) *spoj*. Ono što je za lik slučajnost – „osjeti svoja dva dinara u džepu“ (*ibid.*: 7–8) – za pripovjedača i čitatelja jest književni postupak. Jednako tako valja biti oprezan da se Maestrov „antimodernistički sentiment“ ishitreno ne prišije Marinkoviću: „Predodžba prema kojoj civilizacijske tekovine – krivotvorine, preslike, reprezentacije, pismo, mimeza, tehnika, napredak, knjiga [...] – ishode iz represije čovjekove ‘biti’ – slobode, stvaralaštva, nagona, spontanosti, volje, itd. – i sama je mit što ga jastvo iz sebe projicira na platno drugosti/dvojnika“ (Čale 2005: 79–80) i nipošto ne može biti dokazom da se Marinković „pridružuje plejadi umjetnika koji su pred učincima moderne civilizacije osjećali strah i zazor“ (Nemec 2022: 169), samim time što knjiga u kojoj to čitamo, *roman*, duguje svoj uspon i popularnost upravo tisku. Uostalom, pišući o Dostojevskom, Marinković je jasno razgraničio između života i modela kojim se život tumači: „život, gledan kroz okvir jednog krutog sistema misli, ne predstavlja stvarnost, to je tek uklapanje neke imitacije života u jedan dogmatski sistem apstrakcija“ (Marinković 1982: 47). Baš kao što je slučaj s Dostojevskim, ni Marinković „nije razvio neku ideju, koja ne bi bila podvrgnuta onim smiješnim iskušenjima kojima je izložena svaka apstrakcija, kad počinje dobivati groteskne oblike u glavama ljudi“ (*ibid.*).

Maestrovu antimodernističko stajalište o tehničkom napretku mnogo je ambivalentnije od uvriježenog tumačenja. Naime njegova replika Melkioru nije nužno retoričko pitanje: „A možda bi se i odreklo ‘čovječanstvo’ da ga tko upita? Ali tko, Eustahije, pita

⁶ Melkiora miješaju s pjesnikom i epičarom Antom Tresićem Pavičićem, premda je potonji bio „pjesnik koji je pisao vrlo lako i vrlo mnogo“ (Fališevac 1997: 339), dok je prvoga drama ostala samo na razini ideje, proznoga nacrtka. Premda „verbalno tijelo Zagreba na prijelazu 1940. u 1941.“, kako ispravno naglašava Čale (2005: 266), nije „tijelo toga grada u tome vremenu“, zanimljivo je da se Melkiorov kronotop podudara s višekratnim prekrajanjem predgovora Tresića Pavičića posljednjem povijesnom epu *Gvozđansko*, namjenjujući mu „ulogu nacionalnog eposa u kojem će se opjevati cjelokupna hrvatska povijest, duh i smisao te povijesti“ (Fališevac 1997: 340). Fikcionalni prezimenjak središnji je lik modernog romana bez unutarnje teleologije i bez organske veze s nacijom, budući da je Melkior lik čiju povijest ne znamo, osim za školskog katehetu don Kuzmu.

‘čovječanstvo’? ‘Čovječanstvo’ ima samo ruke, energiju svojih deset prsta... Ne zna čovječanstvo što su ‘konjske snage’... ukoliko to nisu snage konja na četiri noge“ (Marinković 1979: 444). Stavljena pod navodnike (likovima u dijalogu nedostupnom interpunkcijom), riječ *čovječanstvo* signalizira skretnicu prema metaforičkom razumijevanju (prema značenju kvalitete humanosti u čovjeku), dodatno podržanu sinegdohama u nastavku, da bi se u posljednjoj rečenici metonimizacijom nastaloj frazi „konjska snaga“ vratio podsjetnik na njezine metonimijske početke – snaga konja na četiri noge. I doista, čovjeku je nemoguće izmjeriti vlastitu snagu konjskom snagom – to bi tek bila *dehumanizacija*. „Koga“ se (ne) pita, čitateljstvo ili čovječanstvo? „Ima raznih čovječanstava“ (Marinković 1979: 105), kako podsjeća Maestro. Dakle mnogo je teže postaviti pitanje čovječanstvu o potrebi za električnom energijom *nakon* iskustva električne energije nego jednom od značenja riječi „čovječanstvo“. Maestrovo pitanje razotkriva dubinsku dehumanizaciju antimodernističkog sentimenta s kojim se tog lika doduše redovito izjednačavalo.

Kiklopova „pobuna protiv diskurzivnog jezika“ (Adorno 1975: 62) u skladu je s demontažom tradicionalnog romana: „Polivalentno pismo i eksperimentalnu kombinatoriku *Kiklopa* možemo shvatiti kao sintezu modernističkih principa, dakle, i kao kontratekst kompletnoj tradiciji hrvatskoga narativnog iluzionizma s razrađenim instrumentima mimeze“ (Nemec 2022: 193). Strukturu tradicionalnog romana, kojeg je reprezentativni predstavnik Flaubert, Adorno uspoređuje s pozornicom građanskog *teatra*: „Pripovjedač podiže zastor: na čitatelju je da sudjeluje u zbivanjima kao da je nazočan“ (Adorno 1975: 67) Marinković međutim ruši rampu metatekstualnim intervencijama i približava likove Melkiorovoj svijesti „u zoni maksimalno familijarnog i grubog kontakta: smijeh-psovka-batine“ (Bahtin 2019: 590), u kojoj ih ona može „opipati sa svih strana, preokretati, izvrtati, zagledati unutaršnjost, sumnjati, razlagati, raščlanjivati, ogoljavati i razotkrivati, slobodno istraživati, eksperimentirati“ (Bahtin 2019: 591). Budući da „sve što nam se čini ljudskim figurama, jesu projekcije koje protagonist/ja baca na platno svoje percepcije Drugih [...] te su ti Drugi njegovi dvojnici“ (Čale 2005: 263–264), „prividi njegovih sugovornika (ATMA, Ugo, Kurt, Viviana, Maestro, don Fernando, Pupo, Nepoznati itd.), koji mogu i ne biti drugo do prozopopeje projekcija njegovih vlastitih ‘potresa’“ (Čale 2005: 255), formu romana od dezintegracije čuva uvoz šekspirijanske pozornice, da nastavimo Adornovu metaforu, pri kojoj se distinkcija istina/laž, fikcija/zbilja, san/java, autentična osoba/gluma odigrava istovremeno na pozornici i među publikom zato što gledalište još nije bilo zamračeno. Taj moment obmanjivanja istinom Marinković je iskoristio u noveli *Zagrljaj* puštajući žandaru Iliji da ispripijevada anegdodu čija je pouka: „Dvaput treba da mu okreneš riječ“ (Marinković 2004: 198):

Kažem li ja ‘duhan’, on okrene, pa mu ispadne ‘sijeno’; kažem li ‘sijeno’, okrene i ispadne mu ‘duhan’, budali. A riječ treba dvaput da okreneš, vako: kažem li ‘duhan’, okrenem jednom i – ‘sijeno’, okreni drugi put – ‘duhan’. Kažem li ‘sijeno’, okreni – ‘duhan’, opet okreni – ‘sijeno’. Riječ treba dvaput da okreneš ako hoćeš saznati što je. – Tako sam ti ja od rođaka

Mate naučio da divanim s ljudima. Laže naš čovo, laže, šest-pet! Toliko laže da više i ne laže, nego govori istinu kad laže. (*ibid.*: 201)

Suočen sa sličnim problemom razmršavanja istine od laži, u razgovoru s Enkom Melkior utvrđuje u unutarnjem monologu da, uz kiromanta ATMU⁷, još jedino Shakespeare „zna“ – „što je to“:

Pa ona je iskrena, do đavola! Ona u sve to i vjeruje, ova jagovska Desdemona! E, sad, što je to? Hajte, psiholozi, psihoanalitici, psihijatri, endokrinolozi, kriminalisti, sofisti, sadisti, kazuisti, jezuiti, diplomati, gnostici, mistici, dijalektici, okultisti, moralisti, veterinari, smetljari, vatrogasci... Što je to? O, veliki ATMA, ti znaš! Ti... i Shakespeare! Taj zapletaj crijeva u glavi, tu Luciferovu teologiju, droljinu moralistiku, to smeće na salatu, poslaticu od sadržaja vlastitoga crijeva. „Njena čast je nešto što se ne vidi, nju imaju često i oni koji je nemaju.“ (Marinković 1979: 114)

U nastavku saznajemo u slobodnom neupravnom govoru da je Melkioru Enka

potrebna upravo ovakva, paradoksalna i lažljiva, nadarena za svaku vrst pokvarenosti. U njoj je nalazio pokriće za svoje stanje izgubljenosti, neku prljavu kupku za svoje leprozno osjećanje. Gubavac. Što više gadosti oko sebe! Izgubiti se u prljavštini kao odvratni insekt što živi u izmetu. Maestro – ludi kukac. (*ibid.*: 115)

Osim što se time anticipira svršetak romana, kada Melkior zaziva duha (simboličkog oca Maestra, usp. Čale 2005: 280; Duh Božji? Shakespearea?) te se u najmanju ruku ponavljaju Shakespeareove riječi, na moralnost Enkina lika projicira se strategija čitanja romana: Melkiorova hermeneutička unezvjerenost izaziva „naše čitanje njegova čitanja“ (Čale 2016: 169) tvoreći nerazmršivu petlju iz koje se ne može razlučiti unutarnje od vanjskog (Marinkovićevo od Shakespeareova, Melkiorovo od Enkina, Melkiorovo od Maestra itd.): „Potpuno uključenje okvira istodobno je i obvezatno i nemoguće. Okvir tako ne postaje granicom između unutrašnjeg i vanjskog nego upravo ono što potkopava primjenljivost polariteta unutrašnje/vanjsko na čin interpretacije“ (Johnson 1992: 237).

Ako je Shakespeare transfigurirani kralj koji prolazi kroz prosjačka crijeva rečeničnih sklopova *Kiklopa*, čitatelj je smješten na položaj gledatelja koji je u stanju opažati i samoga sebe kako opaža druge, i upravo je to pozicija koju mu namiruje moderni roman.⁸

⁷ Kiromant ATMA nije posve zabludio niti su njegova proročanstva nužno samoostvarujuća proročanstva. ATMA je prerekao da će Saveznici potopiti Hitlerov najjači brod Bismarck, i to se doista ispunilo 27. svibnja 1941. Međutim, budući da je roman napisan nakon svršetka Drugoga svjetskog rata, status znanja koji se pripisuje ATMI usporediv sa Shakespeareom čini potonjeg plauzibilnijim po principu „nije se još ostvarilo, ali s vremenom hoće“.

⁸ Kao što ističe Barbara Johnson prateći teorijsku polemiku Derrida – Lacan, „doseg’ svake istrage nije smješten u geometrijskom prostoru, nego u njezinu implicitnom poimanju što ‘viđenje’ jest“ (Johnson

Naime opisujući distanciranost pripovjedača suvremenih romanopisaca poput Joycea, Manna, Brocha, Prousta i napose Kafke, Adorno tvrdi da dijele „anticipatorni odgovor na stanje svijeta u kojem je kontemplativnost postala smijurija jer stalna prijetnja katastrofe više ne dopušta nijednom ljudskom biću da bude nepristrani promatrač niti dopušta estetsku imitaciju tog stava“ (Adorno 1975: 69–70). Urušavanje radnje i komentara – primjerice Maestrovu i don Fernandova „Mišolovka“ u potrazi za petokolonašima ili Melkiorovo brzo uspinjanje stubama do Enkina stana (nasuprot Raskoljnikovljevu sporum) – posljedica je svijeta koji je izgubio značenje: lica su „sama gradila događaje. Nikada nisam znao kako će se koja ‘situacija’ razriješiti, kako će koje poglavlje završiti“ (Marinković 2009: 177). U „zoni neposrednog kontakta s tom nezavršenom suvremenosti“ u čiji su „temelj legli [...] osobno iskustvo i slobodna stvaralačka mašta“ (Bahtin 2019: 605), zahtjev stavljen pred čitatelja – a koji odgovara karnevalskoj gesti uključivanja – jest odustati od „unutarnje emigracije“, kako je naziva Adorno u kontekstu pojave dadaizma i ekspresionizma: „Tko god nije sudjelovao u igri nacista, bio je prisiljen na unutarnju emigraciju godinama prije nego što je nastao Treći Reich“ (Adorno 1951: 95). „Beskompromisno utjelovljenje užasa i smještanja cjelokupnog užitka kontemplacije u čistoću izraza“ (Adorno 1975: 71–72) služi slobodi o kojoj svjedoči Marinković kao motivaciji za pisanje *Kiklopa*. Nije riječ o gesti isključivanja onih koji u toj slobodi ne mogu sudjelovati⁹ kao što su kolporter Njutarnji ili Vivijana, nego, u skladu s Maestrovim pitanjem „tko pita čovječanstvo“, riječ je o *otporu* „bezobrazluk[u] retoričnog pitanja ‘što ljudi žele imati’“ (Adorno i Horkheimer 1974: 156) tako što im se daje u zadatak da se priviknu na mišljenje. Revolucionarnost Marinkovićeva romana sastoji se stoga od involucije shvaćene kao povratka prošlim, avangardnim postupcima, ali isključivo u ime obnove geste trajnog uskraćivanja aproprijaciji tumačenjem: „kao da se ‘čovjek’ može odrediti samo *per negationem*, čudovišnom razlikom koja od ‘čovjeka’ dijeli svakoga od njih“ (Čale 2016: 171). Kao što reprezentacija Melkiora Tresića regredira prema četveronožnoj životinji, tako je za *Kiklop* oblikovni korak naprijed načiniti nekoliko koraka unatrag, preko avangarde prema Shakespeareu.

Cjelokupni Marinkovićev opus može se čitati u znaku uklopljenosti u „žanr menipske satire“ (Čale 2016: 170). Skepticizam prema ideji da su ljudi onakvi kakvi se prikazuju jest „jedna za autora bitna osobina koja se javlja, obično tek načas, u prizorima u Dajdamu i drugim birtijama, kavanama, restoranima, pa i na ulici“ (Vidan 2003: 52), no dodajmo tomu i „stubišta, predsoblja i hodnik[e]“ odnosno otvorene prostore kao što su

1992: 238), pa se pokušaji da se razdvoji inspiracija iz zbilje od one iz fikcije nužno premještaju s polja dokazivanja na polje uvjeravanja: „Pa i nategnuta aluzija na to da je Maestro bio u kavani Corso ‘po zadatku’, da je njegovo klaunsko stradanje bilo na liniji Don Fernandova plana protiv potencijalnih ubojica, bolje se može tumačiti kao sastavan dio literarnog pastiša nego kao ozbiljno zamišljeno ponašanje, koje prirodno proizlazi iz situacije“ (Vidan 1975: 159–160).

⁹ „Koja god se ‘drugost’ odupirala da bude uklopljena u elegantan pripovjedni slijed, na primjer tako da ostane ‘neaktivnim stanovnikom’ svijeta, bila je pretvorena u nekakav ‘neljudski preostatak’ ljudske povjesti, u pozadinu odmakom od koje je izgrađena dinamična kategorija ljudskog.“ (Biti 2007: 298)

„ulica i trg, glavna mjesta radnje, mjesta na kojima se odvijaju događaji krize, padovi, uskrснуća, preporodi, prosvjetljenja, odluke koje određuju cijeli čovjekov život“ (Bahtin 2019: 513). Takav kronotop Bahtin prepoznaje u Dostojevskog kao preostatak „karnevalskoga vremena“ (*ibid.*), pandan kojima su antički trgovi, mjesta radnje menipske satire. Shakespeare kao Marinkovićev sugovornik suvremenik je u onom smislu u kojem Bahtin tumači: „Suvremenost iz koje autor promatra u sebe uključuje prije svega prostor književnosti, pritom ne toliko suvremene u užem smislu riječi, nego i prošle, koja nastavlja živjeti i obnavljati se u suvremenosti“ (Bahtin 2019: 521). Premda su himba i samooblikovanje prisutni dakako i kod Shakespearea, Marinković u roman uključuje čitatelja u igru skrivanja i otkrivanja: Ugovi performansi, Cvikerovo majmuniranje, Maestrove zamke stoje uz bok Melkiorovoj nenapisanoj simbolističkoj drami o strahu. Poistovjetiti se međutim s Melkiorovim pogledom kao središnjom svijesti (ili: stopiti se s fokalizatorom) znači, psihoanalitički kazano, zaplesti se u dramu Drugog i ući u transferni (daj-dam) odnos u kojem se nalaze svi likovi iz Dajdama, uključujući Melkiora. Valja nam dakle proći kroz fantazmu – u djelu je na djelu menipska satira koja razotkriva intersubjektivnost istine kao njezinu jedinu konstitutivnu istinu.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 1951. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1975. *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1993. „Language, and Composition“. Prev. Susan Gillespie. U: *The Musical Quarterly* 77, 3: 401–414.
- Bahtin, Mihail. 2019. *Teorija romana*. Prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.
- Biti, Vladimir. 2007. „Roman i povijest. Granice povijesne poetike“. U: *Poetika pitanja. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*. Ur. Dean Duda i dr. Zagreb: FF Press: 191–201.
- Čale, Morana. 2005. *Oko Kiklopa*. Zagreb: ArTresor naklada.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta*. Zagreb: Disput.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo: Šahinpašić.
- Fališevac, Dunja. 1997. *Kaliopin vrt*. Split: Književni krug.
- Farina, Mario. 2020. *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Gilić, Nikica. 2020. „Izazov adaptacije Kiklopa – neka rješenja iz filma Antuna Vrdoljaka“. U: *Ranko Marinković – izazov medija, Zbornik radova s 9. dana Ranka Marinkovića, Komiža, 21 – 23. rujna 2018*. Ur. Martina Petranović. Komiža: Grad Komiža: 89–100.
- Greenblatt, Stephen. 2003. „Kolanje društvene energije“. U: *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook: 172–187.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2004. „Avangardni preteksti u Marinkovićevu djelu“. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Europski obzori Marinkovićeve opusa, Zbornik radova VI*. Ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 77–87.
- Horkheimer, Max i Theodor W. Adorno. 1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Prev. Nadežda Čaćinović. Sarajevo: Veselin Masleša.

- Johnson, Barbara. 1992. „Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 217–257.
- Lachmann, Renate. 1988. „Intertekstualnost kao konstitucija smisla. *Petrograd* Andreja Belog i ‘tudi’ tekstovi“. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti: 75–108.
- Lukács, Georg. 1990. *Teorija romana*. Prev. Kasim Prohić. Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost.
- Marinković, Ranko. 1982. *Geste i grimase*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Marinković, Ranko. 1979. *Kiklop*. Zagreb: Mladost.
- Marinković, Ranko. 2004. *Ruke*. Rijeka: Otokar Keršovani d.o.o.
- Marinković, Ranko. 2009. *Nevesele oči klauna*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2022. *Narativne strategije*. Zagreb/Osijek: Matica hrvatska/Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
- Vidan, Ivo. 1975. *Tekstovi u kontekstu: odjeci i odnosi u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Vidan, Ivo. 2003. *Tumačiti auru. Anglističke, kroatističke i treće teme*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

LITERARY INVOLUTION: MARINKOVIĆ AND ADORNO

Summary: Starting from Bakhtin’s idea of the novel as a genre in continual emergence and therefore a true representative of modern literature, this paper analyses the novel *The Cyclops* by Ranko Marinković in parallel with Adorno’s argument on modern literature’s resistance to interpretation by leaving the structure of the work open. Following Vidan’s and Gilić’s insights into *The Cyclops*’ proximity to Shakespeare, Marinković’s protagonist Melkior Tresić is viewed in terms of a hero whose consciousness has metaphorically turned into a Shakespearean stage. This metaphorical interpretation serves to make binary oppositions first introduced by the Enlightenment project as Adorno had envisioned it to collapse, so that the lost integrity of being and art’s aura are returned. The novel in this sense relies on avant-garde techniques such as installation, intertextual insertions, and distortion of the sense of an ending, thus becoming an exemplary genre of art’s attempt to redeem the absolute. To this end, the construction of the novel is inspired by distant literary predecessors and another literary genre, conflating binary oppositions such as fiction/truth, mimesis/di-egesis, story/discourse, all of them inherited from the realist novel. Finally, *The Cyclops* is a response to a disintegrated view of the world, namely that the search for the truth (world, beings, text) is always indirect since the truth is intersubjective.

Keywords: Th. W. Adorno, R. Marinković, M. Bakhtin, montage, novel

Marijan Dović

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Ljubljana
marijan.dovic@zrc-sazu.si

IVAN CANKAR I CENZURA: OD SPALJENE *EROTIKE* I ZABRANJENIH *SLUGA* DO POLITIČKOG ZATVORA

Sažetak: Rasprava analizira brojne susrete Ivana Cankara s raznim oblicima cenzure u razdoblju od 1899. do 1918. Jedan od vodećih predstavnika književnosti pokreta slovenske „moderne“ susreo se s neformalnom cenzurom već 1899. godine, kada je ljubljanski biskup Jeglič kupio i spalio veći dio naklade njegova prvijenca, pjesničke zbirke *Erotika*. Ozbiljnije se suočio s tvrdom rukom službene carske cenzure 1908., kada je cenzuriran njegov uvodnik u socijaldemokratskom časopisu *Rdeči prapor* (*Crvena zastava*). Najbolnija epizoda za Cankara kao umjetnika uslijedila je 1909./1910., kada je cenzura onemogućila izvedbu predstave *Hlapci* (*Sluge*), jedne od njegovih najboljih drama. Veliki se slovenski književnik 1913. godine, međutim, našao čak i iza rešetaka zbog svog „iredentističkog“ isticanja u poznatom predavanju *Slovensci i Jugoslaveni*.

Cljučne riječi: slovenska književnost, Ivan Cankar, cenzura, *Erotika*, *Hlapci* (*Sluge*), predavanje *Slovensci i Jugoslaveni*

Baš kao što pjesnik France Prešeren među slovenskim umjetnicima utjelovljuje suočavanje s paradigmom preventivne cenzure prve polovice 19. stoljeća, mogli bismo reći da se na prijelazu stoljeća proturječja cenzure i srodnih oblika represije simptomatično koncentriraju oko još jednog velikana slovenske riječi – Ivana Cankara. Već njegova prva zbirka poezije, *Erotika*, zauzima zapaženo mjesto u počecima pokreta slovenske moderne jer je njezino izdanje popraćeno gromoglasnim recepcijskim skandalom. Cankarov prvijenac, koji je odmah po objavljivanju u ožujku 1899. većinom otkupio i spalio ljubljanski biskup Anton Bonaventura Jeglič, u središte je zanimanja stavio ambicioznog mladog književnika – kao vjesnika „erotske“ revolucije u slovenskom pjesništvu. No zloglasna biskupova intervencija ne može se okarakterizirati kao cenzura u strogom smislu jer iza nje nije stajao represivni državni aparat: Jeglič se u ovoj epizodi ne pojavljuje kao svemoćni inkvizitor, već kao cenzorska karikatura bez stvarne izvršne moći.

To, međutim, ne znači da je i službena carska cenzura početkom 20. stoljeća bila nemoćna. Cankar je frustrirajuće osjetio njezinu moć na kazališnom polju – najbolnije

potkraj 1909., pripremajući *Hlapce* (*Sluge*). Dok je tiskanje knjige kod izdavača Lavoslava Schwentnera teklo bez problema s obzirom na to da od 1848. godine nije bilo prethodne cenzure knjiga, drugačija je situacija bila na području kazališta: sve do pada Monarhije postojala je učinkovita cenzura. Cankarovo očekivanje da će *Hlapce* vidjeti na ljubljanskom kazalištu u prosincu 1909. nije se obistinilo: drama je izvedena tek 1919., nakon smrti njezina autora. Ali pisanje književnih tekstova nije bilo dovoljno da represija vlasti zahvati i Cankara kao fizičku osobu: to je uzrokovala tek njegova politička aktivnost, koja je od prvog susreta s novinskom (post)cenzurom u socijalističkom *Rdečem praporu* 1908. godine pisca naposljetku dovela čak i u zatvorsku ćeliju – najprije u rujnu 1913. (zbog predavanja *Slovenci i Jugoslaveni*), te još jednom zbog „verbalnog delikta“ godinu dana kasnije, na početku Velikog rata.

1. *Erotika* 1899: dekadentna revolucija u slovenskoj poeziji

U impresivnoj cjelini Cankarova opusa, koji u *Sabranim djelima* broji tridesetak obimnih knjiga, poezija se isprva čini pomalo marginalnom. No pomniji uvid u objavljene i neobjavljene Cankarove pjesme pokazuje da je ovaj opus ipak značajan i po opsegu (dvije knjige) i po sadržaju. Nema sumnje da je Cankar ambiciozno ušao u slovensko književno polje ponajprije kao pjesnik: počeo je pisati s petnaest godina, proslavio se nakon 1891. u studentskim društvima Sloga i Zadruga provokativnim pjesmama na račun protivnika slobodne misli i umjetnosti, a od 1893. stihove je objavljivao u *Ljubljanskom zvonu*, središnjem književnom glasilu liberalne orijentacije. Tako je mladi Cankar, koji je u Ljubljani već bio neslužbeno poznat kao prvak „dekadenata“, od travnja 1897. razmišljao i o samostalnoj zbirci pjesama, koju je želio objaviti kod izdavača Otomara Bambergera. Nakon manjih komplikacija, *Erotika* izlazi krajem ožujka 1899. Bila je to hrabra publikacija s provokativnim naslovom i Cankar je bio svjestan da bi mogao izazvati skandal. I u sadržajnom je smislu poezija (nadahnuta Cankarovim brojnim muzama koje je pjesnik tih godina naglo mijenjao) bila kontroverzna: pjesnička zbirka u cjelini posvećena (erotskoj) ljubavi još nije bila objavljena u slovenskoj književnosti (Cankar 1967: 246–254).

Već nekoliko dana nakon prvih novinskih napomena o izlasku knjige, krenula je „vika“ koju je najavio Cankarov kolega Fran Govekar. 1. travnja katolički *Slovenski list* anonimno je diskvalificirao Cankara: za pjesme u ovoj „zaraznoj“ zbirci rečeno je da su diktirane požudom. Situaciju je dodatno zaoštrila intervencija ljubljanskog biskupa Antona Bonaventure Jegliča, koji je nedugo nakon izlaska zbirke od izdavača otkupio sve raspoložive primjerke *Erotike* – od 1000 tiskanih primjeraka navodno ih je dobio oko 700 – i spalio ih. Cankar je ubrzo shvatio da biskupova „inkvizicijska“ intervencija neće uspjeti dugoročno potpuno uništiti pjesme jer je već 9. travnja bratu Karlu napisao: „Biskup je, dakle, doista toliko blesav da će se osramotiti s takvim srednjovjekovnim glupostima. Nije time zatro pjesme. Prema § 20. zakona o autorskom pravu nakladnik mora objaviti

drugo izdanje knjige u roku od tri godine, inače autor sam ima sva prava“ (Cankar 1967: 257).

Izbila je žestoka polemika. Socijaldemokratski *Rdeči prapor* (*Crvena zastava*) stao je 10. travnja u Cankarovu obranu, žaleći se na „modernu inkviziciju“, a 13. travnja liberalni dnevnik *Slovenski narod* oštro je napao katolički kler, optužujući ga da uvijek novači „najfanatičnije neprijatelje duševne slobode“. Dva dana kasnije F. G. (Fran Govekar) u feljtonu *Žrtve zelotizma* pojačao je optužbe i obrušio se na fanatičnu „mržnju slovenskog klerikalizma prema slobodi govora“, a klerikalce je opisao kao „rođene reakcionare“, slijepe i gluhe za umjetnost: „Nigdje u Europi nije okupljeno na tako malom prostoru toliko netolerancije, toliko fanatične mržnje prema slobodi u umjetnosti kao ovdje“ (Cankar 1967: 261–262). Branio je Cankarovu poeziju od optužbi za nemoral i pretpostavljao da je „crkvena cenzura“ pogodila pjesnika ponajviše zbog ciklusa *Dunajski večeri* (*Bečke večeri*). Također je ispravno zaključio da će biskupova zapljena za mladog pjesnika biti prvenstveno reklamna: preostalih 300 primjeraka sada će kružiti iz ruke u ruku: „svatko će ih čitati, svatko će u njima uživati s još većim zadovoljstvom, ali će svatko tražiti u njima – nemoral“ (Cankar 1967: 263). Epizoda s biskupovim spaljivanjem *Erotike* izazvala je žestoku polemiku sljedećih tjedana: djelovala je kao klasični okidač slovenskog „kulturnog sukoba“ te izazvala polarizaciju u kulturnom i političkom prostoru. Njezin odjek nije utihnuo ni 1900. godine, a „paljevina“ je bila zapažena i izvan slovenskih granica (Cankar 1967: 295–297; Polajnar 2002, Habjan 2023).

Cankar je praktički odmah počeo razmišljati o dopunjenom izdanju. No pokazalo se da Bamberg novo izdanje uvjetuje Cankarovim izostavljanjem inkriminiranih pjesama – na što Cankar nije pristao. Zato je naposljetku dogovorio tisak s Lavoslavom Schwentnerom, ambicioznim mladim izdavačem, koji je početkom stoljeća postao vodeći izdavač pokreta slovenske „moderne“ (a katkad i mecena). Cankar je zadržao kontroverzne pjesme, ali je ipak kasnio s predajom rukopisa jer je u zbirci napravio mnoge izmjene. Tako je njegov „okrutno suzbijeni“ prvijenac, kako je Schwentner napisao u jednom oglasu potkraj 1901., konačno objavljen u novom izdanju tek početkom srpnja 1902. (Cankar 1968: 268–275). No izdanje nije uzburkalo duhove: eksplozivnosti kojom je javnost reagirala na prvo izdanje više nije bilo, reakcija je bilo manje i bile su mnogo smirenije (Cankar 1968: 287–294).

Koliko je Cankarova *Erotika* zapravo erotična? Pjesme u prva dva ciklusa (*Helena* i *Iz lepih časov*) svakako su ljubavne, ali samo dijelom zadiru u erotsko područje. Karakterizira ih neoromantičarska idealizacija te senzualna atmosfera, dekadentno rafinirana i detaljizirana, no većinom je doživljaj ljubavi izrazito kasnoromantičarski i u tom smislu tradicionalan. Srž problema krila se, kako su ispravno zaključili Cankarovi suvremenici, u trećem ciklusu pod naslovom *Bečke večeri*. To su kronološki najmlađi stihovi koje Cankar dotad nije uspio objaviti jer su i njegovi saveznici smatrali da su preradikalni. Ciklus zaista drhti od senzualnosti i erotike te nedvojbeno širom otvara vrata elementima poetske dekadencije. Sadržajno je složeniji od ostalih, pjesnik je opčinjen pulsom velegrada s

njegovim razvratnim, opojnim večerima – a lirski subjekt koleba se između neodoljivo privlačne sile grijeha s jedne strane te kajanja i čežnje s druge strane. Kako u svom hipertrofiranom čitanju primjećuje Marcel Štefančič, *Erotika* je „puna maštanja, uzdisaja, jecaja, stenjanja [...] i naravno, puna je seksa“ (Štefančič 2018: 498), a od „slovenske tradicije najviše odstupaju motivi uživanja do umora, dosade, spleena i obožavanja raspadanja, ljepote niskog, grešnog“ (Novak Popov 2018: 64). U sedmoj pjesmi ciklusa kritika je mogla vidjeti vrhunac razuzdanosti – zbog sve senzualnije metaforike i tragova nekonvencionalne, čak blago mazohističke seksualnosti (Cankar 1967: 67).

Usporedimo li ukratko problematične Cankarove *Bečke večeri* sa šest slavniha Baudelaireovih pjesama koje su 1857. zabranjene na čuvenom sudskom procesu protiv *Cvjetova zla*, ne možemo izbjeći očigledan zaključak da pola stoljeća kasnije Cankarova erotika djeluje konvencionalnije i prihvatljivije od Baudelaireove (usp. Novak 2004, o procesu RayAlexander 2015, Baudelaire 1972: 317–329). Ali u specifičnom kontekstu slovenske pjesničke tradicije, Cankarova je gesta možda bila čak i radikalnija – i stoga je izazvala burne reakcije. Možda je još važnija razlika između sudbina dviju zbirki sljedeća: za razliku od Baudelaireovih *Cvjetova zla*, koji su bili pogođeni tvrdom rukom službene represivne cenzure, priča o Cankarovo *Erotici* uopće nije priča o cenzuri u strogom smislu riječi. Biskup Jeglič u njoj je djelovao kao privatnik – potrošio je puno novca da otkupi svu raspoloživu nakladu na tržištu. Očito, krajem 19. stoljeća Katolička Crkva u Kranjskoj više nije imala stvarne cenzorske ovlasti pa Jegličevo demonstrativno paljenje djeluje više kao izraz cenzorske nemoći nego kao izraz moći.

2. Rdeči prapor 1908: cenzura uvodnika *Krvavi dani u Ljubljani*

Kao angažirani umjetnik, Cankar je sljedećih godina postupno dolazio pod lupu službene carske cenzure. To se dogodilo osobito nakon što se zainteresirao za socijalističke ideje i na neko vrijeme aktivno ušao u politiku. Tako je 1907. nastupio na izborima kao socijaldemokratski kandidat, u Trstu je održao socijalistički obojeno predavanje *Slovensko ljudstvo i slovenska kultura*, a sve je više objavljivao u *Rdečem praporu* Etbina Kristana. Cankarov prvi ozbiljniji sukob s cenzurom dogodio se kad je objavljen piščev ogorčeni odgovor na međunacionalno motivirane nemire u Ljubljani 20. rujna 1908., koje je carska vojska brutalno ugušila, a pod njezinim su mecima pali slovenski civili Ivan Adamič i Rudolf Lunder. Cankar je 23. rujna na naslovnici časopisa objavio nepotpisani uvodnik *Krvavi dani u Ljubljani* s crnim rubom. Budući da je lokalna policija još uvijek pregledavala sve novine, čim je distribucija počela, uslijedila je zapljena; u novom, cenzuriranom izdanju mogli su se objaviti samo uvodni odlomci. Nastavak uvodnika u potpunosti je uklonjen, a na praznim stranicama novinskih stupaca ostao je samo masno otisnut natpis: „Zaplijenjeno!“

Intervencija cenzure ne čudi. U uvodniku Cankar izravno, kao što se rijetko tko dotad usudio, optužuje pokrajinsku vladu da je „htjela krvi“, pita se je li to čin „čiste lu-

dosti“ te na kraju ocjenjuje da se radi o svjesnom „zločinu“. Na pitanje tko je počinitelj, vrlo jasno odgovara: krivnja pada na pokrajinskog predsjednika Teodora Schwarzza. Pomalo prijetećim tonom najavljuje radikalni obračun s najvišim predstavnikom izvršne vlasti, jer „krvlju poprskan čovjek ne može biti gospodar zemlje“. To nije sve: Cankar oštro napada i austrijsku vojsku, „za koju narod žrtvuje milijarde i milijarde“, te je optužuje za „azijatsku brutalnost“ (Cankar 1976: 77–79). Cankar se, dakle, u članku izravno obrušio na stupove vlasti i vladarske moći – a represivna cenzura u trenu je pokazala svoju agilnost i (pre)moć.

3. *Hlapci* 1909–1910: ljubljanska kazališna cenzura

Kao umjetnik, dapače, Cankar je vjerojatno najbolnji sukob s cenzurom doživio u dramskom polju. Nakon što se oprostio od poezije, u prvim se godinama 20. stoljeća posvetio prozi i istodobno pokušao ostvariti novootkrivenu strast prema kazalištu, počevši pisati drame i postavljati ih na pozornicu. Njegov put do vrha slovenske drame bio je sputan nemalim poteškoćama, a dodatno ga je otežavao konfliktan odnos s nekadašnjim prijateljem Franom Govekarom, voditeljem ljubljanskog kazališta. No ozbiljan cenzorski zaplet pokrenuli su tek *Hlapci* (*Sluge*), koji se danas s pravom smatraju temeljnim djelom slovenske dramatike. Cankar je tekst napisao razočaran izbornim porazom i pobjedom konzervativne Slovenske ljudske stranke (Slovenska narodna stranka), pisao ga je u jednom mahu i dobro je znao da se radi o provokativnom tekstu. U jesen 1909. pisao je bratu Karlu: „Drama će stvoriti veći skandal nego Za dobro naroda [Za narodov blagor]. Napravio sam vjeran portret naše sadašnje krajnje prljave političke situacije. Dode li na pozornicu, urlat će; a doći mora“ (Cankar 1971: 224). Nešto kasnije, pisao je izdavaču Schwentneru: „Ova drama je zapravo moje najveće djelo. Puna tri mjeseca intenzivno sam radio na njoj i zato je građena od kamena“ (Cankar 1971: 228). Kako je ljubljanska cenzura uspjela spriječiti da se ovaj tekst isklesan u kamenu pojavi na pozornici?

Da bismo razumjeli kako je cenzura mogla onemogućiti uprizorenje *Sluga*, moramo se prisjetiti da je preventivna cenzura knjiga konačno ukinuta revolucijom 1848., dok je za produkciju dramskih djela prethodna cenzura – utemeljena na zastarjelom kazališnom redu („Theaterordnung“) Alexandera von Bacha iz 1850. godine – ostala na snazi sve do raspada Monarhije. Tako je i Dramatično društvo iz Ljubljane sve tekstove koje je htjelo postaviti na pozornicu moralo dati na cenzuru. Prvi čitatelji izvedbenog teksta drame bili su, dakle, policijski službenici, koji su prijavu zaprimili 15. prosinca 1909. Cenzurni dokumenti koji su nedavno izašli na vidjelo bacaju više svjetla na proces cenzure. Njemačko pisani izvještaj ljubljanske policijske uprave od 24. prosinca glasi:

Hlapci su kazališno djelo u kojem se čini da autor želi prikazati nemoćnu borbu slobodoumnog dijela slovenskog naroda protiv klera i protiv mase ljudi koji su na strani klera. Učitelji koji bi trebali imati zadaću odgoja naroda predstavljeni su kao službenici svećenstva.

U prvom činu likovi su gotovo svi puni mržnje prema pristalicama klera. [...] Prema dolje potpisanom, djelo se ne može postaviti na slovenskoj pozornici u Ljubljani, a da se ne povrijede vjerski osjećaji jednog dijela publike. Stoga se na omotu ovaj komad daje g. c. k. prof. Antonu Funteku, kao članu Vijeća za cenzuru u Ljubljani, da što prije proslijedi priopćenje. (Auersperger i Oblak Čarni 2010: 43–45)

Policijsku presudu stoga je morao dopuniti cenzor, član cenzorskog Vijeća Anton Funtek, učitelj i kulturni djelatnik. Funtek je 5. siječnja 1910. odgovorio izvješćem (pisanim na njemačkom) pokrajinskom predsjedništvu:

Tendencija [...] usmjerena je, s jedne strane, protiv dezerterstva učitelja, koji su izvorno liberalno orijentirani, a onda naglo mijenjaju uvjerenje zbog izbornog rezultata povoljnog za klerikalnu stranku; s druge strane, pokazuje žalosno stanje svećenstva, koje se ogleda u stavu da bi odnos između dva staleža trebao biti „sluga i gospodar“. Tu dvostruku svrhu autor namjerava postići i uvredljivim terminima kao što su: tercijarka (st. 4), crna rulja [črna sodrga] (5), crni žohari [črni ščurki] (7), farnička¹ volja [farška volja] (8), farnicima se otkriva [farjem se otkriva] (8), farnici su nadzornici [farji so nadzorniki] (8), s okaljanim jezikom [z oskrunjenim jezikom] (32), črnomavhar² [monah] (58). Inače, drama sadrži znatan broj grubih satiričnih ispada, govora i misli, koji, s druge strane, već upućuju na okretanje nasilju. Kao cenzor, dužan sam izraziti svoju zabrinutost zbog sljedećih mjesta, koja ne bi smjela biti dopuštena: sv. 2, 3, 21 (dolje), 23 (dolje), 29, 30, 31 (u sredini), 38, 41, 46, 70, 72, 73 i 77. Drama Hlapci bila bi dopuštena samo pod uvjetom da su ove citirane uvrede, kao i naznačena mjesta, izostavljeni, odnosno ublaženi, a onda bi drama ponovno bila predana na cenzuru. (Auersperger i Oblak Čarni 2010: 47–48)

Funtekova intervencija u cenzorsku priču o *Slugama* ne može se protumačiti posve jednoznačno. S jedne strane, njegova ocjena potvrđuje policiji da je Cankarovo djelo uvredljivo, osobito za učitelje i svećenstvo. No pritom se čini da Funtek ne problematizira srž priče i njezinu poantu – korekcije koje Cankaru nameće uglavnom su kozmetičke. Tako je sasvim moguće da igra dvostruku igru: pokazuje se kao lojalan c.-kr. subjekt, strogi cenzor koji maše moralizatorski ispruženim kažiprstom, ali istodobno nastoji odškrinuti vrata Cankarovoj provokativnoj drami na pozornicu, doduše u pomalo ostriženoj formi. Dakle, kad bi Funtekova „re-cenzura“ uspjela zaobići policijski prijedlog i kad bi Cankar bio voljan ublažiti sporne točke, njegova bi drama ipak mogla grmjeti s pozornice – bez kobne ideološke redukcije.

Drugi recenzent trebao bi biti još jedan poznati ljubljanski književnik, Fran Milčinski, koji je već primio sve dotadašnje spise – zajedno s dopisom u kojem se od njega „vrlo hitno“ traži da „što prije dostavi ocjenu“ koji je potpisao nitko drugi nego pokrajin-

¹ Riječ je nastala od blago pejorativnog naziva (*far*) za svećenika – župnika.

² Izraz koji bi doslovno značio „čovjek s crnom torbom“, a (pejorativno) asocira na monaha.

ski predsjednik Schwarz. No stvar je ispala drukčije: 28. siječnja 1910. Milčinski vraća dokumentaciju predsjedništvu jer je u međuvremenu uprava kazališta objavila da je predstava povučena. Dakle, što se dogodilo? Kako se vidi iz tadašnjih Cankarovih pisma, autor je aktivno pratio proces cenzure, bio je dobro informiran i nastojao je utjecati na njega. Tako u pismu Steffi Löffler u Beč 15. prosinca 1909. – na dan kad je cenzurni spis uopće stigao na ljubljansku policiju – obavještava svoju zaručnicu da je posjetio ured cenzora i da ga je taj posjet već ispunio predosjećajem da će djelo biti zabranjeno (Cankar 1969: 150). Nadalje, 27. prosinca napisao je Steffi da se njegovoj drami događa „neopisiva podlost“; naime, do njega je doprla interna informacija da bi „drama trebala putovati čak do Beča“, što bi cijeli postupak moglo odgoditi za dvije godine (Cankar 1969: 151). Tako je 31. siječnja u pismu Steffi javio da je, prema savjetu Vijeća za cenzuru, sam povukao dramu, kako se eventualna bečka zabrana izvedbe ne bi odnosila na cijelu Monarhiju. Cenzurna odluka koja bi izričito zabranila izvođenje drame u Ljubljani, dakle i ne postoji: iz procedure je prijavu povukao Cankar – u nadi da će *Sluge*, koji su tako loše prolazili u Ljubljani, na pozornicu moći postaviti negdje drugdje (Cankar 1969: 149–153).

Na kraju, Cankar nije doživio uprizorenje svoje možda najbolje drame. Nije realizirao planirano javno čitanje u Ljubljani (u velikoj dvorani Mestnog doma) i u Trstu (u Delavskom domu), a propala je i dugo planirana izvedba u Narodnom divadlu u Pragu. Tako je poprište scenske praizvedbe konačno postao Trst, pola godine nakon Cankarove smrti, 31. svibnja 1919., kada je *Hlapce* (u režiji Milana Skrbinšeka) postavilo Slovensko gledališče u Trstu, dok je u Ljubljani predstava još neko vrijeme ostala nepoželjna. Iste godine 10. rujna drama pod naslovom *Slugani* (u prijevodu Zofke Kveder i režiji Branka Gavella) izvedena je u Zagrebu, no Narodno gledališče u Ljubljani *Hlapce* je izvelo tek 11. prosinca 1919., na dan prve obljetnice autorove smrti (Cankar 1969: 179–203).

4. Slovenci i Jugoslaveni 1913: verbalni delikt i zatvorske kazne

Koliko god je sprečavanje izvedbe *Sluga* moglo povrijediti Cankara kao umjetnika, književnost ga ipak nije strpala iza rešetaka. Njegovi politički tekstovi – točnije, njegovi politički govori – uspjeli su upravo u tome. U skladu s tadašnjom doktrinom, vlast je još uvijek puno ozbiljnije od tiskovnih delikata tretirala ono što se kasnije u socijalističkoj Jugoslaviji nazivalo zloglasnim „verbalnim deliktom“. Povod za to bilo je Cankarovo predavanje *Slovenci i Jugoslaveni*, koje je 12. travnja 1913. u ljubljanskom Mestnom domu organiziralo radničko društvo Vzajemnost (Uzajamnost). Predavanje je danas glasovito jer je u njemu Cankar odbacio novoilirsku ideju kulturnog i jezičnog stapanja jugoslavenskih naroda i založio se za autonoman razvoj slovenskog jezika, književnosti i kulture. Ali takvi antiunitaristički naglasci vjerojatno nisu bili pretjerano kontroverzni za vlasti. Što je onda u Cankarovu predavanju izazvalo optužnicu, suđenje i zatvorsku kaznu?

Događaj se odvijao u osjetljivom kontekstu: u vrijeme balkanskih ratova, koji su zaoštrili (južno)slavensko pitanje, i u organizaciji socijalističkog društva, koje je tadašnja

vlast strogo kontrolirala. Predavanje je proteklo u naelektriziranoj, buntovnički uzburkanoj atmosferi, pred brojnom i bučnom publikom (oko 250 ljudi), koja je burno reagirala na Cankarovo neustrašivo ruganje austrijskoj politici, a posebice ministru vanjskih poslova grofu Leopoldu von Berchtoldu. Zato je policijski komesar, koji je posjetio Cankarovo predavanje, nekoliko puta prosvjedovao i „želio spriječiti Cankara da govori, što mu nije uspjelo, iako ga je fizički naganjao oko predavačkog stola“, te je tri puta od organizatora Ivana Kocmura tražio da „intervenira kod predavača, naposljetku je čak zaprijetio prekidom predavanja i rastjeravanjem skupa“ (Cankar 1976: 390). Spomenuti policijski službenik bio je Janez Gogala, koji je pomno bilježio sporne izjave. Tako je ravnateljstvo policije 14. travnja moglo protiv Cankara podnijeti prijavu tužiteljstvu. 9. svibnja pokrajinski sud ispitao je Cankara i dvojicu svjedoka: predsjednika Vzájemnosti Ivana Kocmura i Alojziju Štebi, urednicu socijalističkog lista *Zarja*, koji je nekoliko dana nakon predavanja objavio Cankarov tekst u tri nastavka (15. – 17. travnja 1913.). Dapače, istraga se nije bavila objavljenom verzijom teksta, u kojoj su problematične tvrdnje ublažene ili izostavljene, već riječima izgovorenim uživo. Najkontroverznije među njima bile su deklaracija o zajedničkom cilju postizanja „jugoslavenske republike“ (koja je bila popraćena burnim odobravanjem), tvrdnja da je potrebno ostaviti „službenu Austriju u njezinom govnu“, te militantni apel: „budimo kao Mazzini u Italiji“.

Optužnica na devet stranica, koju je 23. srpnja sastavilo c. kr. tužiteljstvo, počinje ovako:

Ivan Cankar je 12. travnja 1913. u Ljubljani, prigodom predavanja „O Slovencima i Jugoslovenima“, izrekao riječi: „Mi, koliko nas ima, svi smo jednoga mišljenja, da je naš jedini cilj postići jugoslavensku republiku“ i kasnije „ostavimo Austriju u njezinom vlastitom govnu, budimo kao Mazzini u Italiji“ – poticao je na protuprirodnu i zakonom zabranjenu radnju, čime je počinio prekršaj protiv javnog reda i mira u smislu §. 305 k. z. te neka se kazni po § 305 k. z. (Pfajfar 2019)

21. kolovoza 1913. uslijedila je glavna rasprava koju je sud zatvorio za javnost. Na njoj je Cankar proglašen krivim i osuđen na jednotjednu zatvorsku kaznu koju je književnik izdržavao od 12. do 19. rujna. Predavanjem je Cankar konačno prepoznat kao opasan element ne samo u rodnoj Kranjskoj nego i na državnoj razini: čak je dobio mjesto u tajnim dokumentima Ministarstva unutarnjih poslova, o čemu svjedoči izvadak iz dokumenta upućen 10. studenoga 1913. Carskom namjesništvu za Dalmaciju u Zadar pod naslovom *Političke prilike u Hrvatskoj i jugoslavenska revolucionarna propaganda*. Cankar je u njemu okarakteriziran kao opasni eksponent južnoslavenske nacionalističke propagande – a manifestacije južnoslavenskog nacionalizma u mnogim su fazama slične onima prije Francuske revolucije i ujedinjenja Italije (Dobrovoljc 1972: 268).

No represija nije stala na Cankaru: kao rezultat predavanja ukinuta je i udruga Vzájemnost. Dekret o tome već je 19. travnja 1913. potpisao pokrajinski predsjednik ba-

run Teodor Schwarz, koji je intervenciju opravdao činjenicom da je Kocmur Cankaru dopustio političko predavanje, čime je „društvo prekoračilo dopuštene granice svoje djelatnosti i postalo sukrivac u državi neprijateljskom i nedomoljubnom ponašanju i govoru književnika Cankara“ (Cankar 1976: 395). Vlast je na taj način učinkovito ušutkala djelovanje nepoželjnog socijalističkog društva, a u isto vrijeme sankcioniranje Cankarova predavanja imalo je još jednu posljedicu koju ne smijemo zanemariti kad se govori o cenzuri njegovih tekstova. U kalendaru društva Vzajemnost za 1914. trebao je izaći i Cankarov tekst *Kako sam postao socijalist*. Naravno, to nije bilo moguće jer je Vzajemnost bila raspuštena. Tako je predavanje, cenzurirano zbog Cankarova nacionalizma, u konačnici, barem posredno, rezultiralo cenzurom Cankarova socijalizma. Možemo samo nagađati bi li Cankarov esej *Kako sam postao socijalist* mogao izazvati intervenciju (post)cenzure kada bi bio objavljen. U njemu pisac opisuje kako je trudom, promatranjem i promišljanjem stekao svoj socijaldemokratski svjetonazor. U svakom slučaju, nije bilo potrebe za cenzurom toga spisa – a čitatelji su za nekoliko godina ostali uskraćeni za „jedan od najvažnijih političkih tekstova Ivana Cankara“ (Jež 2023: 435).

Cankar, koji je prvo jednotjedno zatvorsko iskustvo decentno preživio, na drugu se kaznu vratio godinu dana nakon isteka prve. Ovaj put u sasvim drugačijim, ratnim uvjetima, kada je vrug odnio šalu: vlasti su suspendirale slobodu tiska, ponovno uvele preventivnu cenzuru koja je onemogućila svaku kritiku Monarhije, a zatvori su se brzo punili „politički sumnjivima“ (Svoljšak 2023). I ovoga puta Cankar je strpan u ćeliju zbog „verbalnog delikta“, riječi, koje čak nisu izgovorene na javnom događaju, već u običnoj gostionici – kako je pisac kasnije komentirao, bio je optužen samo zato jer je „rekao lijepu riječ o Srbima“ (Cankar 1976: 145). Ovoga puta Cankar je u zatvoru boravio mnogo dulje, od 23. kolovoza do 9. listopada 1914., a posebno ga je povrijedilo što nije smio doći na sprovod svog oca koji je za to vrijeme umro. Mjesec i pol dana iza rešetaka na Ljubljanskom gradu ispunilo je Cankara, kako je kasnije napisao, „sramotnim osjećajem poniženja“ i pogoršalo mu zdravstveno stanje. Dobrih mjesec dana nakon piščeva izlaska iz zatvora, 20. studenoga, Schwarz je izvjestio Ministarstvo unutarnjih poslova da je Cankar pušten na slobodu jer „prema prosudbi vojnih vlasti nije opasan za ratovanje“, ali da ipak ostaje „pod policijskim nadzorom“ (Kermavner 1973: 347).

5. Zaključak

U slovenskoj književnosti teško bi se našao autor koji nudi toliko materijala za razmišljanje o cenzuri kao Ivan Cankar. Tijekom njegove umjetničke karijere nailazimo na doista nesvakidašnji raspon cenzorskih epizoda: veliki je pisac upoznao i cenzuru 19. stoljeća i cenzuru 20. stoljeća, bio je predmet i prethodne i retroaktivne cenzure, njegova su umjetnička djela doživjela i neslužbenu i službenu cenzuru, cenzurirani su mu i pisani i govoreni tekstovi, a sadržajni raspon cenzuriranih tema kreće se od erotike (moralna cenzura) i blasfemije (vjerska cenzura) do antiklerikalizma, nacionalizma i socijalizma

(politička cenzura). Ako pod pravom cenzurom priznajemo samo onu koja ima sposobnost sankcionirati, Cankarov nam slučaj konačno pokazuje i to da nije svejedno kamo su sankcije usmjerene. Temeljna je razlika u tome žele li cenzori samo ušutkati djelo i povući ga iz optjecaja ili ciljaju i na autora, njegovu egzistenciju, slobodu, tijelo, pa i goli život. Najteži udarac Cankar je doživio jer se uplitaio u sferu politike, sferu moći – zatvor ga je zadesio u trenutku kad se iz književnog revolucionara transformirao u političkog revolucionara. I tu se vidi čega se državna vlast najviše bojala: nisu to bile erotske pjesme, nisu bile antiklerikalne oštrice, pa čak ni socijalističke revolucionarne ideje – najkontroverzniji je bio nacionalizam koji je prijetio uništenjem imperija iznutra i koji je posljednjih desetljeća postojanja Monarhije austrougarska cenzura najaktivnije progonila (Cvirn 2010, Dović 2020: 262–278, Dović 2021).

Ali još nešto vrijedi naglasiti. Kako je već primijetio Robert Darnton (2014), cenzura nikada nije najteže pogađala one koji su ostali samo načelno problematični sa stajališta triju najčešće cenzuriranih tema (vjera, politika i moral), nego je bila još surovija prema onima koji su izravno napali nositelje vlasti i moći. Nije slučajno što se u svim Cankarovim incidentima s oficijelnom cenzurom (kako smo vidjeli, ovdje se spaljivanje *Erotike* ne može ubrojiti) pojavljuje kao zajednička nit jedna konkretna osoba – pokrajinski predsjednik Teodor Schwarz. Cankar se 1908. hrabro obrušio na moćnika u *Rdečem praporu* – i doživio prvu ozbiljniju cenzorsku intervenciju. Ismijavao ga je privatno – no 1909. Schwarz je bio taj koji bi morao potpisati dopuštenje za izvođenje *Sluga*. Želio je objaviti esej *Kako sam postao socijalist* – ali je Schwarz 1913. godine potpisao dekret o ukidanju društva Vzajemnost. Zaprijetio je barunu već 1908. da će za svoj zločin odgovarati pred „narodnim parlamentom“ – no 1914. upravo je Schwarz imao posljednju riječ u piščevu uhićenju i puštanju iz zatvora. I, konačno, Schwarz je bio eksponent one vlasti koja je Cankara, dosljednog pacifista, usprkos njegovu lošem zdravlju, (kazneno) regrutirala u vojsku da vodi krvavi rat koji nije želio – a koji je rezultirao krvoprolićem milijuna, globalnom „azijatskom brutalnošću“, kakvu Cankar nije mogao ni zamisliti kad je 1908. osuđivao ubojstvo Adamiča i Lundera. Bio je to krvavi rat, koji je – i time se zatvara krug – aktivno poticao i biskup Jeglič, palitelj *Erotike*, koji je ratobornim apelom vojnike pozivao na osvetu s oružjem u ruci i obećavao poginulima nebeski raj (Jeglič 1914: 1).

Cankar je nekoliko godina prije rata vrlo jasno napisao da topovsko meso na oltaru domovine u ratovima nikada nisu moćnici poput Schwarza i Jegliča, nego siromasi i patnici s društvenog dna – oni kojima „domovina“ ionako ništa nije dala. Ipak, deklariranom mirotvorcu koji je razdoblje od sredine studenoga do Božića 1915. proveo kao vojnik u Judenburgu regrutacija je konačno dala priliku da umre kao pravi mučenik – da nadide metaforički status „mučenika“ koji je stekao tijekom svojih zatvorskih kazni. No pisac na kraju ipak nije otišao na front: od takve ga je sudbine spasio češki liječnik s dijagnozom „plućne infiltracije“ – barem za toliko vremena da nam je izmučeni pisac mogao ostaviti *Podobe iz sanj* (*Slike iz sna*), najpotresniji spomenik o strahotama Velikog rata u slovenskoj književnosti.

LITERATURA

- Auersperger, Alenka i Marija Oblak Čarni. 2010. „Cenzura uprizoritve Cankarjeve drame Hlapci“. U: *Vrhniški razgledi* 11: 40–51.
- Baudelaire, Charles. 1972. *Les fleurs du mal. Texte intégral*. Paris: Le livre de poche.
- Cankar, Ivan. 1967. *Zbrano delo*, 1. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan. 1968. *Zbrano delo*, 2. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan. 1969. *Zbrano delo*, 5. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan. 1971. *Zbrano delo*, 27. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan. 1976. *Zbrano delo*, 25. Ur. Dušan Voglar i Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cvirn, Janez. 2010. „Naj se vrne cenzura, ljubša bi nam bila? Avstrijsko tiskovno pravo in slovensko časopisje (1848–1914)“. U: *Cenzurirano: Zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes*. Ur. Mateja Režek. Ljubljana: Nova revija: 13–44.
- Darnton, Robert. 2014. *Censors at Work: How States Shaped Literature*. London: The British Library.
- Dobrovoljc, France. 1972. *Cankarjev album*. Maribor: Obzorja.
- Dovič, Marijan. 2020. „Slovenski literati in cesarska cenzura: izbrani primeri iz dolgega 19. stoletja“. U: *Cenzura na Slovenskem od protireformacije do prednarčne dobe*. Ur. Luka Vidmar. Ljubljana: Založba ZRC: 243–286.
- Dovič, Marijan. 2021. „Slovenian Literature and Imperial Censorship after 1848“. U: *Slavica Tergestina* 26, 1: 289–295.
- Habjan, Jernej. 2023. „Med erotiko 19. stoletja in hlapci 20. stoletja: cenzura Cankarja“. U: *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*. Ur. Marijan Dovič. Ljubljana: ZRC SAZU. SAZU: 401–414.
- Jeglič, Anton Bonaventura. 1914. „Besede ljubljanskega knezoškofa dr. A. B. Jegliča vojakom“. U: *Slovenec* 42, 181: 1.
- Jež, Andraž. 2023. „Ivan Cankar in avstro-ogrška protisocialistična represija“. U: *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*. Ur. Marijan Dovič. Ljubljana: ZRC SAZU. SAZU: 415–440.
- Kermavner, Dušan. 1973. „O aretacijah Slovencev med prvo svetovno vojno“. U: *Zgodovinski časopis* 27, 3–4: 343–375.
- Novak Popov, Irena. 2018. „Poezija“. U: *Ivan Cankar: literarni revolucionar*. Ur. Aljoša Harlamov. Ljubljana: Cankarjeva založba. 53–87.
- Novak, Boris A. 2004. „Baudelairov gozd simbolov“. U: *Rože zla*. Charles Baudelaire. Ljubljana: Cankarjeva založba: 333–393.
- Pfajfar, Vanja. 2019. „Kazenski spis Ivana Cankarja“. U: *Republika Slovenija – GOV.SI. Novice*. <https://www.gov.si/novice/2019-06-01-kazenski-spis-ivana-cankarja/>. 15. veljače 2023.
- Polajnar, Janez. 2002. „Jegličeva skrb za narod in njegovo nrvnost“. U: *Zgodovina za vse* 2, 9: 69–76.
- RayAlexander, Abigail. 2015. „Flaubert and Baudelaire on Trial: On Authorial Intent, Intervention & Responsibility before the Law“. U: *Intérférences littéraires/Littéraire interferences* 15: 35–51.
- Svoljšak, Petra. 2023. „Avstrijska cenzura med prvo svetovno vojno: iz defenzive v ofenzivo“. U: *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*. Ur. Marijan Dovič. Ljubljana: ZRC SAZU. SAZU: 441–454.
- Štefančič, Marcel. 2018. *Ivan Cankar: eseji o največjem*. Ljubljana: UMco.

IVAN CANKAR AND CENSORSHIP: FROM THE BURNED *EROTIKA* AND BANNED *HLAPCI* TO POLITICAL IMPRISONMENT

Summary: This article analyses Ivan Cankar's numerous encounters with various forms of censorship in the period from 1899 to 1918. As one of the leading representatives of the Slovenian literary movement of Modernism, Cankar faced informal censorship as early as 1899, when the bishop of Ljubljana Anton Jeglič bought and burned most of the print run of his first book, the poetry collection (*Erotika*). He felt the heavy hand of the official imperial censorship more rigorously in 1908, when his editorial in the social democratic newspaper *Rdeči prapor* (*Red Banner*) was censored. The most painful episode for Cankar as an artist followed in 1909–1910, when the Ljubljana theatre censors prevented the performance of *Hlapci* (*Servants*), one of his best plays. In 1913, this great Slovenian artist even found himself behind bars for his zealous “irredentist” tones in his famous lecture *Slovenci in Jugoslovani* (*Slovenians and Yugoslavs*).

Keywords: Slovenian literature, Ivan Cankar, censorship, *Erotika*, *Hlapci*, the *Slovenians and Yugoslavs* lecture

Roman i (kontra)revolucija

Mirela Dakić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

mdakic2@ffzg.unizg.hr

ROMAN U REVOLUCIJI PJESNIČKOG JEZIKA¹

Sažetak: Polazeći od marginalnog mjesta romana u čuvenoj studiji *Revolucija pjesničkog jezika* (*La révolution du langage poétique*, 1974) Julije Kristeve, u tekstu razmatramo niz pitanja koja se otvaraju iz autoričina odnosa prema dijelu teorijskih utjecaja u njezinim ranim radovima – ponajprije prema ruskom formalizmu i Bahtinovoј teoriji romana. S obzirom na to da je Kristeva od sredine 1960-ih godina imala presudnu ulogu u predstavljanju ruskih teoretičara francuskoј i uopće zapadnoј publici, odnos prema ruskim formalistima i Bahtinu opće je mjesto njezine recepcije koje je u različitim čitanjima dobivalo i raznorodne predznake. Čitanjima koja su ukazala na presudne utjecaje ruskog formalizma i futurizma na Kristevinu koncepciju pjesničkog jezika u radu ćemo pridružiti osvrt na nasljeđe Bahtinove teorije romana u njezinim ranim radovima, pri čemu se posebno ističe jedan od prvih njezinih tekstova pisanih na francuskom – *Riječ, dijalog i roman* (*Le mot, le dialogue et le roman*, 1966). Unatoč vezi pjesničkih žanrova i centripetalnih jezičnih sila koju je Bahtin opetovano isticao, Kristeva je temeljne premise njegove teorije nastojala implementirati u koncepciju *pjesničkog jezika*. Koji je doseg njezina revolucionarnog pokušaja te kakav bi mogao biti značaj njezine koncepcije pjesničkog jezika u revolucioniranju suvremenog (inter)disciplinarnog polja feminističke i književne teorije, pitanja su koja nastojimo otvoriti uvidom u dijalog dviju teorija koji u Kristevinu opusu traje dulje od pola stoljeća.

Ključne riječi: Julia Kristeva, Mihail Bahtin, ruski formalizam, roman, *Revolucija pjesničkog jezika*

1. Uvod

Sredinom 1980-ih godina za Kristevinu je širu recepciju u feminističkom disciplinarnom polju najzaslužnija bila Toril Moi, autorica koja je u svojoj čuvenoj *Seksualnoj/tekstualnoj politici* (*Sexual/Textual Politics*, 1985) višestruko potvrdila važnost rada ove francuske teoretičarke u kontekstu feminističke teorije i kritike. Nakon afirmacije Kristevina

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020) i Projektom razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti (DOK-09-2018).

opusa u ovoj knjizi godinu dana kasnije pod Moinim uredničkim potpisom objavljen je prvi na engleski preveden izbor iz autoričinih izdanja – *The Kristeva Reader* (1986) – praćen preglednim predgovorom i uredničkim natuknicama uz pojedine tekstove i ulomke, koji je paralelno s prvim cjelovitim prijevodima Kristevinu misao pridružio širokom spektru pristupa i rasprava u humanističkim disciplinama i izvan matične kulture. Od sredine 1980-ih naovamo o Kristevoj se pisalo iz različitih perspektiva koje su autoričin opus smještale i razmještale na križištima feminističke teorije, lingvistike, filozofije, psihoanalize, književne i kulturalne teorije te drugih srodnih humanističkih disciplina, nužno ih uvodeći u neprestani dijalog i procese međusobnih preispisivanja.

S druge strane, kao i u slučaju nekolicine utjecajnih i prevođenih teoretičarki koje počinju pisati i objavljivati u istom političkom, kulturnom i intelektualnom kontekstu, veliki opus Julije Kristeve jedan je od onih koji nam, kad se pomnije čitaju, razotkrivaju slijepe pjege jednostranih disciplinarnih pristupa. Primjerice, u dijelu Kristevine feminističke recepcije upravo se njezina sklonost književnosti modernizma i avangarde našla na meti kritike ili je postala povodom promašenih tumačenja njezine teorije, dok se pri uključivanju autoričina opusa u opći književnoteorijski kontekst nerijetko zanemaruje složenost njezina odnosa s feminističkim teorijama i pokretima. Ostavljajući zasad probleme šire i razvedenije Kristevine recepcije na razini uvodne opaske, u ovom ćemo se radu detaljnije osvrnuti na niz pitanja o Kristevinoj koncepciji pjesničkog jezika koja se otvaraju iz autoričina odnosa prema dijelu eksplicitnih i implicitnih teorijskih utjecaja u njezinim ranim studijama – ponajprije prema ruskom formalizmu i Bahtinovoj teoriji romana, a koja smatramo relevantnima i za širi, napose feminističko-književni, kontekst autoričine recepcije.

S obzirom na to da je autorica od sredine 1960-ih godina imala presudnu ulogu u predstavljanju ruskih teoretičara francuskoj i uopće zapadnoj publici, Kristevin odnos prema ruskim formalistima i Bahtinu opće je mjesto njezine recepcije koje je u različitim čitanjima dobivalo i raznorodne predznake. Iako ovaj problem nije bio predmetom zasebnog monografskog interesa, nastojat ćemo zapodjenuti raspravu s opsegom kraćim razmatranjima veza između Kristevina pjesničkog jezika i ruskih teoretičara. Kako ćemo nastojati pokazati, ovo pitanje otvara se od najranijih Kristevinih radova, uključujući i najpoznatiju *Revoluciju pjesničkog jezika*, a njegove odvetke moguće je pratiti kroz cjelinu autoričina opusa, sve do nedavno objavljenih izdanja. Iako je Kristeva u *Revoluciji* isticala francuske pjesnike druge polovice 19. stoljeća kao svoje uzore, mnogi su čitatelji primijetili veze njezinih ideja s formalističkim koncepcijama pjesničkog jezika. No u kakvom su one odnosu s utjecajima velikog ruskog teoretičara romana na Kristevinu ranu misao? Nudi li nam *Revolucija pjesničkog jezika* povod za postavljanje ovog pitanja? Kako je ovaj odnos dosad interpretiran u Kristevinoj recepciji? Naposljetku, koja se pitanja u suvremenoj interdisciplinarnoj perspektivi feminističke i književne teorije nadovezuju na ovaj složeni kompleks teorijskih i književnih veza i odnosa?

2. Pjesništvo u *Revoluciji pjesničkog jezika*

U drugoj polovici 1960-ih godina, kad Kristeva počinje objavljivati u časopisu *Tel Quel* čijem će se uredništvu pridružiti 1970. godine², obnovljeni interes za avangardu potaknuo je književnoteorijske i metodološke invencije koje su u središte pozornosti ponovno postavile pitanje o revolucionarnim potencijalima književnosti. U tom smislu Kristevina rana misao, koja će kulminirati u *Revoluciji pjesničkog jezika*, među najznačajnijim je doprinosima suvremenom teorijskom polju proizašlo iz francuskog intelektualnog i kulturnog konteksta 1960-ih godina. Već u studiji *Semiotika: traganja za semanalizom* (*Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, 1969) Kristeva je istaknula književnost kao praksu koja u najvećoj mjeri razotkriva procese značenjske proizvodnje i zato ne može postati jednostavnim objektom lingvističkog i filozofskog proučavanja (1986: 86). Književnost je za Kristevu povlašten prostor oslobađanja jezičnih potencijala koji ostaju potisnuti u svakodnevnoj, komunikacijskoj jezičnoj uporabi, a najjasnije izlaze na vidjelo u modernim tekstovima koji „sami sebe strukturno percipiraju kao proizvodnju koja se ne može svesti na reprezentaciju (Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel)“ (*ibid.*). Oni pokazuju kako „nije moguće zahtijevati da ‘umjetnost’ – tekst – širi poruku koja bi se mogla smatrati ‘pozitivnom’ [...] tekst ispunjava svoju etičku funkciju jedino kad pluralizira, raspršuje, ‘uglazbljuje’ istine“ (Kristeva 1984: 233).

U najkraćim crtama sažeto, Kristeva je u *Revoluciji* razradila koncepciju pjesničkog jezika čija revolucionarnost nije samo analogna društvenoj niti se ostvaruje kao sastavni, prateći ili nadomjesni aspekt revolucionarnih zbivanja, već je riječ o revolucionarnoj praksi po sebi. Prema Kristevoj, revolucionarni pjesnički jezik postojeći poredak dovodi u pitanje ponajprije *novim sredstvima označivosti*³ (*ibid.*: 210). Iako Kristeva u tezi o revolucionarnim dimenzijama pjesničkog jezika inzistira na inherentnoj vezi društva i subjekta, središnja pitanja ove studije ipak se okupljaju oko potonjeg; stoga revolucionarne elemente pjesničkog jezika Kristeva razmatra paralelno s opisom konstitucije subjekta u jeziku. U razradi ovih pitanja Kristeva je razvila prepoznatljiv kategorijalni aparat: s nosivim pojmom *chore* te parnjacima *semiotičko* i *simboličko*, *predtetičko* i *tetičko*, *genotekst* i *fenotekst*. Prvim članovima ovih parova Kristeva je nastojala opisati procese koji uvjetuju i omogućuju uspostavu znaka i subjekta, dok s druge strane neprestano podrivaju njihov simbolički, tetički status. Iako semiotičko kao pretpostavku paradoksalno zahvaćamo jedino iz simboličkog, nakon uspostave znaka i sintakse semiotički procesi i relacije održavaju se u rubnim domenama koje govorni subjekt i simbolički poredak postavljaju

² Temeljiti uvid u kulturne politike časopisa donosi Marx-Scouras 1996.

³ Usp. Biti 2000: s. v. *označavanje/označivost* (f. *signification/significance*). Razlika između pojmova postaje relevantna kad ih teoretičari poput Barthesa i Kristeve rabe u opreci: „O označavanju govore u tekstovima zatvorenog tipa gdje je vezu između znaka i predmeta moguće rekonstruirati zahvaljujući dominaciji simboličkoga (svjesnog) nad semiotičkim (nesvjesnim) modalitetom. O označivosti govore u tekstovima otvorenog tipa gdje slobodna igra označitelja izvodi u intertekstan prostor svjedočeci o prepuštanju proizvođača teksta semiotičkim pulzijama“ (Biti 2000: 354).

u proces. Prema Kristevinu uvidu, u francuskom pjesništvu druge polovice 19. stoljeća u književnoj povijesti prvi put nailazimo na „silazak u strukturalnu uspostavu tetičkog u jeziku kako bi nasilje, nadirući kroz fonetički, sintaktički i logički slijed, moglo doseći simbolički poredak. [...] Pjesništvo je moralo uznemiriti logiku koja upravlja društvenim poretkom i to kroz logiku samu, pretpostavljajući i otkrivajući njezinu poziciju, sintezu i ideologije kojima upravlja“ (*ibid.*: 83). U kapitalističkom društvu jedino nekolicina književnih tekstova „uspijeva zahvatiti neograničenost procesa, doseći semiotičku *choru*“, odnosno „upisati u fenotekst pluralni, heterogeni, kontradiktorni proces označivosti koji obuhvaća tok nagona, materijalni diskontinuitet, političku borbu i raspršenost jezika“ (*ibid.*: 88). Dakle, oni se ostvaruju na samoj granici *chore* i tetičkoga, a čitati revolucionarne tekstove za Kristevu podrazumijeva „odustati od leksičke, sintaktičke i semantičke operacije tumačenja, te slijediti put njihove proizvodnje“ (*ibid.*: 103).

Unatoč autoričinu izboru pjesničkog korpusa na kojem temelji svoje teze, čitatelji *Revolucije pjesničkog jezika* opetovano su isticali kako je temeljnu pretpostavku o revolucionarnim potencijalima pjesničkog jezika Kristeva naslijedila ponajprije iz ruske avangarde. Imajući na umu u *Revoluciji* eksplicitno istaknute uzore, nekolicina čitanja nastojala je pokazati kako su upravo umjetničke i teorijske inovacije ruskog formalizma i futurizma temeljni podtekst Kristevine koncepcije pjesničkog jezika. Kako pokazuje Claire Cavanagh, naglasak na materijalnosti pjesničkog jezika, pjesnički otpor racionalnosti i društvenim/jezičnim normama, odvajanju zvuka i značenja, smisla i besmisla, društvenog od pred društvenog tijela, povratak u jezične faze ranog djetinjstva te naposljetku zahtjev za stapanjem umjetnosti i života, odnosno društvenom transformacijom koju bi umjetnička inovacija morala pokrenuti, zajednička su uporišta Kristevine koncepcije i formalističkih teorija pjesništva utemeljenih u ruskom futurizmu (1993: 285, 289–292). U obje perspektive tanka je linija između radikalne estetike i radikalne politike – ako uopće postoji (*ibid.*: 284). Za razliku od Poggiolijeve i Bürgerove teorije avangarde, zaključuje Cavanagh, Kristeva nam ne nudi istraživanje avangarde kao historijskog fenomena, već apologiju avangardne prakse (*ibid.*: 285), koju je nužno kritički odmjeriti o historijsku sudbinu avangarde i njihovih aktera, napose ruskih futurista (*ibid.*: 286).

Međutim, genealogiju Kristevine koncepcije pjesničkog jezika u formalizmu Cavanagh smatra kontradiktornom drugom uzoru koji je Kristeva pronašla u ruskoj literaturi – Bahtinovoju teoriji romana (*ibid.*: 290). Naime, Cavanagh povlači oštre historijske i žanrovske linije te smatra da je Kristeva u krivu kad u tekstu *Riječ, dijalog i roman*⁴ tvrdi da je pjesnička praksa Bahtinovih suvremenika – ruskih avangardista – formativni moment pojma dijalogičnosti, koji Bahtin proširuje prema čitanju poetike Dostojevskog⁵

⁴ Jedan od prvih Kristevinih tekstova pisanih na francuskom, kojim je zahvaljujući poznavanju ruskog jezika Bahtinovu misao predstavila francuskoj publici, izvorno naslovljen *Le mot, le dialogue et le roman*, najprije je objavljen u časopisu *Critique*, a zatim uključen u *Semiotiku*. Tezom iznesenom u tekstu Kristeva bitno odudara od suvremenog proučavanja Bahtina „izvan ili protiv formalizma“ (Lešić-Thomas 2005: 7).

⁵ Usp. Kristeva 1980: 71.

(*ibid.*). Pjesnički prijelom s kraja 19. stoljeća od kojeg Kristevina koncepcija pjesničkog jezika polazi, ističe Cavanagh, podudara se sa zalaskom polifonijskog romana (*ibid.*). Kad tomu pridodamo i (naizgled) neprijelazne koncepte pjesničkog i govornog jezika te poezije i proze, čini se da valjane poveznice između dviju teorija – Bahtinove teorije romana i Kristevine teorije pjesničkog jezika – naprosto nisu održive. Oslanjajući se na Bahtinov tekst *Riječ u romanu*, Cavanagh podcrtava: „Prema Bahtinu, potrebno je istaknuti ključne razlike između pjesništva i proze te njegova verzija ‘pjesničkog jezika’, usko određena, nema ničeg zajedničkog sa subverzivnom silom u Kristevinu radu“ (*ibid.*).

U najširem smislu ovoj je procjeni komplementarno i čitanje Andree Lešić-Thomas, u kojem se Kristevin odnos prema Bahtinu i formalistima razmatra iz perspektive koncepta *intertekstualnosti*. Ovaj pojam, široko rasprostranjen u suvremenoj teoriji, u radovima iz druge polovice 1960-ih godina Kristeva je uvela „da bi obilježila aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture. Upisivanjem različitih kodova diskurza i nediskurzivnih praksi u prostor teksta ona je zapravo željela opovrgnuti njegovu samodostatnost na kojoj su inzistirali strukturalisti“ (Biti 2000: 224; s. v. *intertekstualnost*).

Referirajući se na *Riječ, dijalog i roman*, Lešić-Thomas ističe kako je „novi pojam uveden kako bi zamijenio Bahtinovu ideju dijalozizma“ (2005: 1), uz opasku kako se intertekstualnost u međuvremenu „široko upotrebljavala kako bi označila bilo koji oblik međusobne povezanosti između bilo kojeg broja tekstova, a konceptualna promjena koja je pratila ovaj terminološki prijelaz iz ‘dijalogizma’ u ‘intertekstualnost’ vjerojatno pripada najvećim intelektualnim prepakiravanjima i marketinškim shemama u nedavnoj povijesti“ (*ibid.*). Nadalje, prema autorici, „krajnje implikacije ove terminološke smjene nisu potpuno sagledane, a konceptualna promjena koju sadrži još uvijek uglavnom nije preispitana“ (*ibid.*: 2). Kako bi razbistrila Bahtinove pojmove od primjesa Kristevina čitanja, Lešić-Thomas također upućuje na Kristevine formalističke uzore sve od čuvenog programskog članka *Umjetnost kao postupak* (1917) Viktora Šklovskog (*ibid.*: 8–9), odnosno koncepcije umjetničkog *očuđenja* koje omogućuje „osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje“ (Šklovskij 1999: 125) utemeljene u umjetničkom postupku, do kategorija književnog sustava i evolucije. Srodnost Kristevina pojma s formalističkima autorica prepoznaje u svojevrsnom „intertekstualnom’ konceptu književne funkcije i književnog teksta u cjelini“ (*ibid.*: 11), pozivajući se ponajviše na Tinjanovljevi tekst *O književnoj evoluciji* (1927)⁶ te zajedno s Romanom Jakobsonom napisan članak *Problemi proučavanja*

⁶ Ovdje Tinjanov definira *funkciju* srodno Kristevinu shvaćanju: „Suodnos svake sastavnice književnoga djela kao sustava s drugim sastavnicama i s čitavim sustavom nazvao sam konstrukcijskom *funkcijom* određene sastavnice. Ako pobliže razmotrimo, razotkrit će se da je takva funkcija složen pojam. Sastavnica se suodnosi ujedno s nizom sličnih sastavnica drugih djela ili sustava, štoviše i drugih nizova, s jedne i s drugim sastavnicama određenoga sustava s druge strane (autofunkcija i sinfunkcija). Tako se leksik određenoga djela ujedno suodnosi s književnim leksikom i svakidašnjim leksikom s jedne i s ostalim sastavnicama određenoga djela s druge strane“ (1998: 31). Budući da shvaćanje književnosti kao književnosti – *književna činjenica* – ovisi o ovim suodnosima, oni su nužan okvir njezina proučavanja.

književnosti i jezika (1928). Prema Lešić-Thomas, imenujući intertekstualnost, „Kristeva se referirala na Bahtina, ali je mnogo vjernije parafrazirala Tinjanova“ (*ibid.*: 13), zbog čega je *Riječ, dijalog i roman* u većoj mjeri „predstavljanje formalističke misli kroz bahtinovsku terminologiju“ (*ibid.*: 17), negoli pouzdan uvod u Bahtinovu teoriju.

Najveći problem Kristevine relacije prema Bahtinu Lešić-Thomas nalazi u prijevodu *intersubjektivnosti* u *intertekstualnost* (*ibid.*: 5), pri kojem *subjekt* i *subjektivnost* uz prateće pojmove *djelatne ovlasti* (*agency*) i *intencionalnosti*, zajedno s poviješću i društvom (dakle svime što bi angažiranu misao moralo zanimati!), postaju žrtvom *teksta* (*ibid.*: 5–6): „Bahtin razmatra reprezentaciju društvenih jezika u romanu preplavljenju intencionalnošću, subjektivnošću i djelatnom ovlašću, i to je ključna komponenta njegove misli koju Kristeva svjesno izostavlja“ (*ibid.*: 6).⁷ S druge strane, budući da su formalisti svoje kategorije razvili ne uključivši djelatnu ovlast i intersubjektivnost u razmatranje (*ibid.*: 15), činjenica da Kristeva opisuje intertekstualnost kao „proces strukturacije ispražnjen od djelatne ovlasti“ (*ibid.*: 17) u većoj je mjeri približava formalističkoj logici. Zapišimo se zato zajedno s autoricom: ako je Kristeva inspiraciju za koncept intertekstualnosti mogla pronaći u formalističkoj lektiri, zašto je uopće trebala Bahtina kako bi ga imenovala? Ako „Bahtin nije bio revolucionaran u smislu u kojem ga Kristeva čita; a Šklovski, zajedno s ostalim formalistima, jest“ (*ibid.*), kako se Bahtinova misao pozicionira u koncepciji revolucionarnog (pjesničkog) jezika?

Među poticajima istraživanju formalističkih utjecaja u Kristevinoj teoriji nauštrb njezina bahtinovskog nasljeđa prednjači činjenica da se tekst *Riječ, dijalog i roman* često čita kao uvod u Bahtinov opus, pri čemu se intertekstualnost i dijalogizam uglavnom shvaćaju kao sinonimi (*ibid.*: 3). Iako su uvidi u relaciju Kristevine teorije i formalističkih utjecaja i izvan ovog problemskog okvira plodonosni za proučavanje obaju korpusa, pitanja koja se otvaraju iz autoričina odnosa prema Bahtinu ipak se ne mogu neutralizirati razotkrivanjem njezine (u *Revoluciji pjesničkog jezika* prešućene) formalističke lektire. Dok se Kristevinu čitanju Bahtina nerijetko pristupalo kao neprimjerenoj „poststrukturalističkoj“ redukciji, i ova je pretpostavka uzrokovala nezanemarive redukcije koje izlaze na vidjelo pri pomnijem čitanju polazišnih radova. Zato nije suvišno dovesti u pitanje i pretpostavku o Kristevinoj krivnji za ovakvo stanje stvari. Je li Kristeva doista uvela intertekstualnost na mjesto Bahtinove koncepcije dijalogičnosti ili je riječ o bahtinovski inspiriranom pojmu sa sebi svojstvenim teorijskim utemeljenjem i analitičkim materijalom? Naime, kako u osvrtu na Kristevinu invenciju pojma objašnjava Biti:

Znakovito je da u svojem kritičkom usmjerenju prema strukturalizmu – karakterističnom za revolucionarno raspoloženje svih tadašnjih suradnika časopisa *Tel Quel* – pribjegava

⁷ Iako skrećemo s glavnog tijeka argumentacije, valja pripomenuti kako se u kritikama Kristevine tekstu-
alizacije Bahtina ova strategija povezuje s Derridaovom koncepcijom pisanja (usp. Lešić-Thomas 2006: 6
i daljnje izvore), što je mnogome kontradiktorno s obzirom na to da se čuvena Kristevina kritika Derri-
daa zasniva upravo na interpretaciji dekonstrukcijskog tretmana subjekta (usp. potpoglavlje „Ne-kontra-
dikcija: neutralno mjesto“ u *Revoluciji pjesničkog jezika*).

modifikaciji Bahtinova pojma dijaloga i srodnih pojmova polifonije, dvoglasne riječi, tuđe riječi, raznorječja i sl., koji su i sami nastali u slijedu B[ahtinove] dugotrajne polemike s formalizmom. No dok se B[ahtin] usredotočuje na *riječ* kao presjecište sukobljenih društvenih glasova, K[risteva] uzima za polazište *tekst* kao poprište 'permutacije i transformacije' drugih tekstova. (2000: 224; s. v. *intertekstualnost*)

Je li u tom smislu opravdano „mimoići Bahtina“ (*ibid.*: 8) u proučavanju Kristevina kategorijalnog aparata, napose ako pozornost s pojma intertekstualnosti preusmjerimo na njezinu teoriju pjesničkog jezika? Možemo li na drugačiji način razmatrati bahtinovsko nasljeđe Kristevine teorije i kakva je pitanja pritom moguće postaviti?

3. Roman u revoluciji pjesničkog jezika

Problemsku je petlju odnosa između Kristeve, formalista i Bahtina moguće i obrnuti ako pođemo od marginalnog mjesta romana u *Revoluciji pjesničkog jezika*. Iako kategorijalni aparat razvijen u *Revoluciji* Kristeva potkrepljuje primjerima iz pjesništva, za uključivanje *intertekstualnosti* među obilježja revolucionarnog pjesničkog jezika ipak joj je potreban osvrt na roman. S jedne strane, uključivanje romana u teoriju *pjesničkog jezika* priziva autoričin raniji rad na ovom proznom žanru⁸, a napose na Bahtinovim studijama o Rabelaisu i Dostojevskom, dok s druge strane previd bahtinovskog podteksta u Kristevinoj teoriji ostavlja značajne posljedice na shvaćanje njezina udjela u suvremenoj teoriji lirike i romana.

Naime, u osmom potpoglavlju prvog dijela *Revolucije*, posvećenom pjesničkoj razgradi denotacije (objekta) i tetičke pozicije (subjekta), Kristeva razmatra sredstva kojima se ovaj učinak postiže. Metafori i metonimiji, analognim procesima stapanja i premještanja, Kristeva dodaje „prijelaz iz jednog znakovnog sustava u drugi“ (1984: 59) koji prati „promjena tetičke *pozicije*“ (*ibid.*). Međutim, ističe Kristeva, ovakva je prijelaznost ponajprije značajka romana koju je označila pojmom *intertekstualnosti*. Zbog njegove prečeste *banalizacije* k proučavanju vidljivih izvora Kristeva ga ovdje mijenja pojmom *transpozicije*, koju iz romana uopćava u obilježje pjesničkog jezika: „ako priznajemo da je svaka praksa označivosti polje transpozicija različitih znakovnih sustava (inter-tekstualnost), onda shvaćamo da njezino 'mjesto' iskazivanja i njezin denotirani 'objekt' nikad nisu jednostavni, potpuni, sebi identični, već uvijek pluralni, izlomljeni“ (*ibid.*: 60). Iz perspektive ovako shvaćene intertekstualnosti/transpozicije Kristeva nadalje razmatra i

⁸ Iako je studija posvećena pjesničkom jeziku Kristevu lansirala među najutjecajnije figure suvremene teorije, zanimanje za roman presudno obilježava ne samo autoričine rane radove, već i njezin opus u cjelini. Kristevina prva istraživanja po dolasku u Francusku 1965. godine bila su posvećena romanu te je pod mentorstvom Luciena Goldmanna, filozofa i sociologa među ostalim poznatog po knjizi *Za sociologiju romana* (*Pour une sociologie du roman*, 1964), burne 1968. godine obranila svoju prvu doktorsku tezu (*doctorat de troisième cycle*) iz koje će 1970. godine objaviti knjigu *Tekst romana: semiološki pristup diskurzivnoj strukturi* (*Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive*).

semiotičke elemente koji u pjesničkom jeziku destabiliziraju denotaciju i tetičku poziciju. Odatle je pjesništvo i prozu moguće razmatrati u zajedničkom pothvatu razgradnje „jedinstva tetičkog (preduvjeta značenja i označavanja) i sprečavanja njegove teologizacije“ (*ibid.*: 61).

Unatoč uvriježenim interpretacijama, u ranijem, već spomenutom radu *Riječ, dijalog i roman* Kristeva pojam intertekstualnosti ne uvodi kako bi zamijenila Bahtinov pojam dijaloga, već ga u pristupu *tekstu* osmišljava iz premise o inherentnoj dijaloškoj upućenosti riječi na druge, tuđe riječi⁹ (1980: 66). Intertekstualnost je u Kristevinu smislu stanje ili sudbina svakog teksta, a dijalogičnost u Bahtinovu smislu jezični potencijal koji se umjetnički najpotpunije ostvaruje ponajprije u romanu (Dostojevskog) – a ovu razliku Kristeva ni u jednom retku svog teksta ne poništava. Štoviše, najveći njegov dio posvećuje upravo Bahtinovo konceptiji riječi u romanu i dijalogičnosti, koje ne koristi kao sinonime intertekstualnosti. Međutim, ako intertekstualnost postaje odlikom ne samo prozne, već i pjesničke riječi, može li i granica između proze i poezije kao poprišta dijaloške i monološke riječi postati podjednako poroznom? Naime, već u ovom tekstu Kristeva prelazi granice njegove analize, referirajući se i na dvadesetostoljetni roman (ponajviše na Joycea, Prousta i Kafku) i na *pjesnički jezik* (*ibid.*: 69–71). No može li se inherentna dijalogičnost riječi doista „eksteriorizirati“ (*ibid.*: 76) u Kristevinu pjesničkom jeziku ili roman ostaje isključivim poprištem njezina ostvarenja?

Podsjetimo se u kratkim crtama kako je Bahtin koncepcijom polifonijskog romana kritiku usmjerio ne samo na tradicionalnu stilističku analizu koja nije uspjela pokazati da je roman „mnogostilska govorno raznolika, višeglasna pojava“ (1989: 15)¹⁰, već i na pozadinsko, filozofsko shvaćanje riječi kao monološkog iskaza koji je usto „direktan i neposredan izraz autorove individualnosti“ (*ibid.*: 21). Kako objašnjava u spisu *Riječ u romanu*,

filozofija jezika, lingvistika i stilistika pretpostavljaju jednostavan i neposredan odnos govornika prema jednom i jedinom „svom“ jeziku, i jednostavno ostvarenje toga jezika u

⁹ Prema Bahtinu, „[d]ijaloška orijentacija reči je pojava koja je, naravno, svojstvena svakoj reči. Na svim svojim putevima ka predmetu, u svim pravcima, reč se sreće sa tuđom reči i mora sa njom stupiti u živo i napeto uzajamno dejstvo. Jedino je mitski Adam, usamljeni Adam, prišavši sa prvom reči još čistom devičanskom svetu, mogao zaista potpuno da izbegne tu dijalošku uzajamnu orijentaciju, to uzajamno dejstvo sa tuđom reči u predmetu. Konkretnoj istorijskoj ljudskoj reči to nije dato: ona se može samo uslovno i samo do izvesne mere osloboditi toga“ (1989: 34).

¹⁰ U nastavku Bahtin ističe najvažnije elemente ove *pojave* koji raspršuju jedinstvo nacionalnog jezika: „društvene dijalekte, manire grupa, profesionalne žargone, jezike žanrova, jezike generacija i uzrasta, jezike pravaca, jezike autoriteta, jezike grupa i prolaznih moda, jezike društveno-političkih dana pa čak i časova (svaki dan ima svoju parolu, svoj rečnik, svoje akcente); ta unutrašnja raslojenost svakog jezika u svakom datom trenutku njegovog istorijskog postojanja nužna je pretpostavka romanesknog žanra. [...] posebne veze i korelacije između iskaza i jezika, to kretanje teme po jezicima i govorima, njeno razbijanje u struje i kaplje društvene govorne raznolikosti, njena dijalogizacija – to je osnovna odlika stilistike romana“ (*ibid.*: 16).

monološkom iskazu pojedinca. One, u suštini, znaju samo dva pola jezičkog života, među kojima se raspoređuju sve njima dostupne jezičke i stilske pojave – *sistem jednog jezika i pojedinca* koji govori tim jezikom. (*ibid.*: 23)

Razmatrajući društvenu, historijsku i ideološku uvjetovanost monološke koncepcije jezika i govornika, Bahtin objašnjava da je ova kategorija, koja se manifestira i u književnom polju, „teorijski izraz historijskih procesa jezičkog ujedinjenja i centralizacije, izraz centripetalnih sila jezika“ (*ibid.*: 24). Iako prema Bahtinu svaki iskaz – pa tako i svaki književni tekst – djelomično doprinosi i jezičnom jedinstvu i jezičnoj raznolikosti (*ibid.*: 26), roman je od svih književnih žanrova u najvećoj mjeri društveno-historijski uvjetovan suprotnim, centrifugalnim silama koje djeluju u smjeru jezične „decentralizacije i razjedinjenja“ (*ibid.*), odnosno *govorne raslojenosti i raznolikosti* koja preusmjerava filozofsku, lingvističku i stilističku „orijentaciju na jedinstvo“ (*ibid.*: 28) te izmješta kategoriju subjektivne izražajnosti iz središta njihova interesa. S druge strane, Bahtin iznosi procjenu na koju se Kristeva i u ranom radu posvećenom ruskom teoretičaru i u *Revoluciji* detaljnije ne osvrće: da pjesnički žanrovi pripadaju „struji ujedinjujućih i, centralizatorskih, centripetalnih sila verbalno-ideološkog života“ (*ibid.*: 26) te da u njima unutrašnja dijalogičnost riječi „ne ulazi u ‘estetički predmet’ dela, ona se uslovno gasi u pesničkoj reči“ (*ibid.*: 40). No nasuprot prevladavajućoj interpretaciji, i u Bahtina nailazimo na propitivanje postavljenih teza koje aktualizira promišljanje odnosa između poezije i proze te njihovih vodećih teorija. S jedne strane, „[r]omaneskna reč je pesnička reč, ali se ona, doista, ne može smestiti u okvire postojećeg shvatanja pesničke reči“ (*ibid.*: 23). S druge strane, i pjesnički žanrovi mogu izrasti iz govorne raznolikosti – za što Bahtin navodi primjere iz srednjovjekovne *narodne kulture* (*ibid.*: 27) – te postati dijelom centrifugalnih tendencija.

U predgovoru engleskom prijevodu *Revolucije* (1984), objavljenom desetljeće nakon njegova francuskog izdanja, Leon Roudiez Kristevinu teoriju pjesničkog jezika u većoj mjeri približava Bahtinu negoli prethodno razmotrena čitanja njezina ranog opusa. Naime, pjesnički je jezik u Kristevinu smislu *praksa označivosti*, odnosno „semiotički sustav koji govorni subjekt proizvodi u društvenom, historijskom polju“ (1984: 1).¹¹ Štoviše, analizom „uloge subjekta, iako heterogenog, u proizvodnji [književnih i umjetničkih] djela“ (*ibid.*: 3) Kristeva se, prema Roudiezu, razilazi od svojih formalističkih prethodnika. No upravo je spomenuto proturječje između *subjekta* i *heterogenosti* točka u kojoj je Kristevinu teoriju pjesničkog jezika potrebno odmjeriti o Bahtinovu teoriju romana. Stoga, kako se suočiti s kontradikcijom između Kristevine „materijalističke teorije besubjektznoga teksta raspršena identiteta“ (Biti 2000: 226; s. v. *intertekstualnost*) i teorije

¹¹ Kako pojašnjava Roudiez, Kristevu istovremeno zanima i „polje određeno kao *la sémiotique* (‘semiotika’ kao opća znanost o znakovima), ali uključuje i specifičniju domenu koju naziva *le sémiotique* (semiotičko) kao dio procesa označavanja/označivosti“ (1984: 4).

pjesničkog jezika koja polazi od problema konstitucije govornog subjekta? Pridružuje li se Kristeva svojom teorijom pjesničkog jezika monološkom shvaćanju pjesničke riječi – pa čak i njezinoj „utopijskoj filozofemi“ (Bahtin 1989: 43) – ili se priključuje onim snagama koje ovo shvaćanje propituju? Može li pjesnički jezik, kako ga Kristeva shvaća, postati centrifugalna jezična sila? I u kakvoj su vezi ova pitanja s problemom genealogije Kristevine koncepcije pjesničkog jezika u avangardi? Može li se za avangardno pjesništvo utvrditi da, poput pjesništva postavljenog u tradicionalno, monološko shvaćanje riječi, „ništa ne traži van granica svoga konteksta“ (*ibid.*: 33)?

Naime, način na koji Bahtin opisuje pjesničku riječ umnogome odudara od Kristevina teorijskog nacrt. Uzmimo primjer iz dijela već spomenute Bahtinove studije koji se bavi razlikama pjesničke i romaneskne riječi:

Pesnik mora lično potpuno vladati svojim jezikom, prihvatiti jednaku odgovornost za sve njegove momente, sve ih potčiniti svojim i samo svojim intencijama. Svaka reč mora neposredno i direktno izražavati pesnikovu zamisao, između pesnika i njegove reči ne sme biti nikakve distance. On mora da polazi od jezika kao jedinstvene intencionalne celine: nikakvo njegovo raslojavanje, govorna raznolikost i, tim pre, višejezičnost ne smeju imati nikakvog suštinskog odraza u pesničkom delu. Zato pesnik čisti reči od tuđih intencija, upotrebljava samo takve reči i oblike i upotrebljava ih samo na taj način da one gube svoju vezu sa određenim intencionalnim slojevima jezika i sa određenim kontekstima. (*ibid.*: 53)

Ne čudi stoga što je Kristeva iz Bahtinove biblioteke u svoju koncepciju implementirala jedino sastavnice posvećene proznoj, romanesknoj riječi. Kategorijalnim aparatom i analizom u *Revoluciji* Kristeva je nastojala temeljito propitati status subjekta postavivši ga u *proces* kojim upravljaju heterogene pulzije semiotičke *chore*. Iz perspektive bahtinovske razlike monološkog i dijaloškog shvaćanja riječi, Kristevinu koncepciju pjesništva nipošto ne možemo svrstati među monološka shvaćanja, zbog čega se i roman kao povlašteno ostvarenje dijalogičnosti izmješta s marginalnog položaja u teoriji pjesničkog jezika. Stoga i njegovu opisu u *Revoluciji* odgovara Bahtinov uvid da se „[j]ezik [...] za pojedinačnu svest nalazi na granicama svog i tuđeg. Reč jezika je polutuđa reč“ (1989: 49).

Međutim, budući da ovu pretpostavku Kristeva ne izvodi iz Bahtinove teorije romana, već iz ovdje dosad nedotaknutog izvora kategorijalnog aparata njezinih ranih studija – Freudove teorije nesvjesnog, ova razmatranja nužno zahtijevaju uspostavu veza sa širim kontekstom psihoanalitičke i feminističke teorije te autoričnim suputnicama u francuskoj teoriji. S obzirom na to da na osi *formalisti* – *Bahtin* previdaju psihoanalitičku i feminističku dimenziju njezinih premisa, pristupi genealogiji Kristevine teorije koji značaj formalizma ističu nauštrb njezine ukorijenjenosti u Bahtinovoј teoriji romana zadržavaju opreku (*inter*)*subjektivnosti* i (*inter*)*tekstualnosti* koja iz perspektive psihoanalitičke koncepcije spolnosti nije održiva. Nasuprot pretpostavkama o desubjektivaciji neprispodobivoj Bahtinovoј teoriji, kao i kritikama kategorije subjekta neprikladne for-

malističkoj koncepciji jezika, u Kristevinoj teoriji trajno oscilira subjekt konstitutivno decentriran i rascijepljen jezikom u kojem izgovara *ja*. Pjesnički jezik u Kristevinoj perspektivi prijemčiv je za pritiske koji dolaze iz nesvjesnog, heterogenih nagona i *jouissance* majčina tijela pa je i *drugi, tuđi* ili *sugovornik* u dijalogu uvijek već dijelom ekonomije spolne razlike iz koje se subjekt/znak konstituiraju.

Ako se nakratko iz teorijskog okvira preusmjerimo na feminističkokritički kontekst na koji smo se osvrnuli na početku rada, valja se prisjetiti kako je Kristevina početna pozicija u širem feminističkom polju također vezana za roman. Već sredinom 1980-ih godina Moi Kristevinu teoriju pjesničkog jezika aktualizira mogućnostima novog feminističkog čitanja proze Virginije Woolf nauštrb njezina ginokritičkog tretmana. Pritom romaneskna provenijencija feminističke sudbine *Revolucije* ne odudara od glavne struje feminističke kritike formirane i transformirane čitanjem romana. Budući da roman i danas možemo smatrati omiljenom feminističkom lektinom, dok velik dio teorijskog nasljeđa kojeg je Kristevina *Revolucija pjesničkog jezika* reprezentativan uzorak blijeđi na horizontu recentnijih čitanja i rasprava, valja se upitati o njegovu (revolucionarnom) značaju u suvremenom književnom polju. Ako Kristevina rana studija posvećena pjesničkom jeziku nije tek odvjetak avangardnih koncepcija pjesništva, već ih upliće u složene veze s feminističkom kritikom s jedne strane i teorijom romana s druge strane, iz ovdje izloženih relacija otvara se pitanje o značaju Kristevine koncepcije pjesničkog jezika u suvremenom kontekstu feminističke i književne teorije, a napose pitanje o potencijalnom revolucioniranju ovog interdisciplinarnog polja s polazištem u Kristevinu pjesničkom jeziku.

4. Zaključak

Godine 2020. objavljeno je prvo izdanje Kristevine studije o središnjoj figuri Bahtinove teorije romana – kratko naslovljene *Dostoievski*, a dvije godine kasnije objavljen je i engleski prijevod knjige. Interpretativnom šetnjom kroz piščev opus Kristeva više od pola stoljeća nakon svog prvog objavljenog teksta o Mihailu Bahtinu ponovno inzistira na aktualnosti ne samo njegove književne inspiracije, već i na *Problemima poetike Dostojevskog* te Bahtinove teorije uopće, odmjeravajući kritički potencijal koncepcije dijaloga o monološke tendencije suvremene kulture i medija.¹² Nasuprot potencijalnom teorijskom monologu koji bi studije poput Kristevine *Revolucije pjesničkog jezika* ili Bahtinovih radova o Dostojevskom izgubio iz vidokruga, u ovom radu nastojali smo obuhvatiti dio pitanja i problema koji se postavljaju pri istraživanju kontinuiteta i diskontinuiteta te suglasja i nesuglasja u dvadesetostoljetnoj teoriji, čiji se revolucionarni potencijal u kritici centripetalnih okupljanja raznih vrsta, a osobito onih u književnom polju, još uvijek ne iscrpljuje. Sužavajući fokus na Kristevin odnos prema ruskim teoretičarima – formalistima

¹² Usp. Kristeva 2022.

i Bahtinu, razmotrili smo čitanja koja su u prvi plan istaknula formalističko nasljeđe Kristevine teorije, a potom nastojali pokazati kako ova interpretativna niša ipak ostavlja otvorenim prostor za proučavanje njezinih poveznica s Bahtinovom teorijom romana. Iako je u okviru potonje pjesnički jezik dijelom monoloških tendencija, Kristevina teorija pjesničkog jezika napose premješta dodirne točke žanrovskih granica s rascjepom između monološke i dijaloške riječi. Ako imamo na umu da je Kristeva za polifonijom tragala u svojoj dvadesetostoljetnoj lektiri – i pjesničkoj i proznoj, na književnom horizontu ovog stoljeća Kristevina teorija, kao i teorija njezinih prethodnika, neće zastarjeti dok god potencijalna čitanja doprinose snazi centrifugalnih sila, a protiv svakog monologizma.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Cavanagh, Clare. 1993. „Pseudo-Revolution in Poetic Language: Julia Kristeva and the Russian Avant-Garde“. U: *Slavic Review* 52, 2: 283–297.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1986. „Semiotics: A Critical Science and/or a Critique of Science“. U: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press: 74–88.
- Kristeva, Julia. 2022. *Dostoyevsky, or the Flood of Language*. New York: Columbia University Press.
- Lešić-Thomas, Andrea. 2005. „Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva’s Intertextuality“. U: *Paragraph* 28, 3: 1–20.
- Marx-Scouras, Danielle. 1996. *The Cultural Politics of Tel Quel*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*. Zagreb: AGM.
- Roudiez, Leon S. 1984. „Introduction“. U: *Revolution in Poetic Language*. Julia Kristeva. New York: Columbia University Press: 1–10.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. 1999. „Umjetnost kao postupak“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 121–131.
- Tinjanov, Jurij. 1993. *Pitanja književne povijesti*. Zagreb: Matica hrvatska.

THE NOVEL IN THE REVOLUTION OF POETIC LANGUAGE

Summary: Starting from the marginal position of the novel in the famous book *Revolution in Poetic Language* (*La révolution du langage poétique*, 1974) by Julia Kristeva, this paper considers a series of questions arising from the author's attitude to some of the theoretical influences in her early work – primarily Russian Formalism and Bakhtin's theory of the novel. Considering that since the mid-1960s Kristeva played a crucial role in introducing Russian theorists to French and Western audiences, the attitude towards Russian Formalists and Bakhtin became a commonplace of her reception, obtaining different signs in various readings. In addition to the readings pointing to the crucial influence of Russian Formalism and Futurism on Kristeva's conception of poetic language, the paper makes a review of the legacy of Bakhtin's theory of the novel in her early work, with special emphasis on one of her first French texts – *Word, Dialogue, and Novel* (*Le mot, le dialogue et le roman*, 1966). Despite the connection between poetic genres and centripetal linguistic forces, which Bakhtin repeatedly emphasised, Kristeva tried to implement the basic premises of his theory to the conception of *poetic language*. What is the extent of her revolutionary attempt, and what could be the significance of her concept of poetic language in revolutionising the contemporary (inter)disciplinary field of feminist and literary theory are the questions we tried to open by examining the dialogue between two theories that in Kristeva's oeuvre lasts longer than half a century.

Keywords: Julia Kristeva, Mihail Bakhtin, Russian Formalism, the novel, *Revolution in Poetic Language*

Pavle Milenković

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
pavle.milenkovic@ff.uns.ac.rs

PRIČANJE PRIČE I POREDAK: ROMAN U SLUŽBI KONTRAREVOLUCIJE

Sažetak: Pisanje kao proces i kao produkt takođe je proizvodnja znakova/značenja, povezano sa matricama i učincima kapitalističkih režima istine. Pismo je kao naratološka praksa te diskurzivna struktura u službi konzervacije društvenih odnosa / odnosa proizvodnje odnosno održanja društvenog poretka. U radu se polazi od teze da je roman / pričanje priče konzervativan, strukturno-funkcionalan i legitimišući za društveni poredak, dok je avangardna hibridna produkcija subverzivna, transgresivna i revolucionarna. U meri u kojoj izmiče zamkama pripovedanja, odnosno koliko je prevratna i neodvojiva od *poiezisa*, avangardna književnost, posebno ona nastala u okviru pariskog i beogradskog nadrealističkog pokreta, odgovara zahtevima društveno odgovornog angažmana. Figure nasilja kao otpora, te ludila i ljubavi, kao dominantne teme manifestnog, polemičkog i teorijskog pisanja unutar nadrealističke hibridne delatnosti, predstavljaju otvoreni horizont za polemičku, angažovanu i stvaralački inspirativnu književnost.

Ključne reči: poredak, pisanje, roman, revolucija, kontrarevolucija, nadrealizam, otpor, nasilje, ludilo, transgresija

U eseju *Roman kao država*, globalno poznati autor i pisac postmoderne proze Milorad Pavić pomalo humorno razvija ideju iz naslova navedenog eseja¹ na sledeći način:

Roman je jedna velika ili jedna mala država. Ima svoje zakone, svoje stanovnike, svoj novac, koji ponekad vredi i izvan zemlje, a ponekad ne. Roman ima svoje obale i granice, svoj rat i svoj mir, svoje vreme, koje nije usklađeno sa griničkim vremenom. On ima svoju klimu, svoju nadmorsku visinu, svoje depresije (mesta ispod nivoa morske površine) i svoje susede. On ima svoju ekonomiju, dobru ili lošu, on može ili ne može da ishrani svoje podanike. Roman kao i sve države ima svoj jezik koji inostrani svet van njegovih granica može ili ne može razumeti. Roman ima svog neznanog junaka, svoje gladne i site godine, svoje

¹ Po ovom eseju Pavić je naslovio i knjigu svojih mahom kraćih osvrtâ na različite književne teme, ponajviše povodom transformacije romana i romanesknog u uslovima digitalizacije književne prakse – kako pisanja tako i čitanja (Pavić 2005).

neprodne krajeve i svoje žitnice. Država propada ako u njoj dobro žive oni koji je ruše, a loše oni koji je održavaju. Tako je i s romanom. Roman ima svoju diplomatiju, svoj izvoz i svoj uvoz [...]. Kao što država ima svoj jezik, a taj jezik svoju gramatiku, tako ih ima i roman. Kao država i roman ima svoju geografsku kartu. To je karta njegovog jezika. (Pavić 2005: 9–10)

Bilo bi previše lako, budući da je previše očigledno, uz Pavićevu postmodernu, postborhesovsku šaljivost prišiti Platona. Država kao poredak funkcionalne ustrojenosti, unutar koje svaki segment celine obavlja neku funkciju za ono što je nadilazi, istovremeno je i ideal dobra. Može se zamisliti da je roman u prostoru književnosti vrhovno dobro, baš kao što je to država u Platonovom svetu ideja. I mada imaginarna, teritorija romana je za pisca, a uz njega i za čitaoca, istovremeno i stvarna. Ipak, Pavić ne insinuira da je roman vrhovno dobro, posebno ne da je uzorit i skladan. Štaviše roman, kao i država, može patiti od sitnih ili ozbiljnijih slabosti. Moguću sliku o romanu-državi kao o autonomnom, samoregulatornom simboličkom prostoru, sa svim obeležjima samoodrživosti (stanovnici, ekonomija, diplomatija) i suvereniteta (granice, teritorija, zakoni) Pavić narušava međusobnim suprotstavljanjem romana i države, koji su u podrazumevaćem skladu, ali ponekad i u otvorenom neprijateljstvu. „Poznati su slučajevi“, veli on, „kada se okretala država protiv romana (progoni Markiza de Sada, Bulgakova zbog ‘Majstora i Margarite’ itd) ali ima i obrnutih slučajeva – roman protiv države (‘Zli dusi’ Dostojevskog protiv još nepostojeće, ali dolazeće Sovjetske države, Solženjicin, itd“ (Pavić 2005: 9). Imaginarni prostor romana-države nije siguran, u njega u svakom trenutku može da upadne stvarna država, sa svom svojom agenturom, vojskom i policijom.

Predstava o romanu kao o državi, naizgled suprotna postmodernističkom rastakanju ili, tačnije rečeno, prilagođavanju romanesknog epohi digitalnog i nelinearnog, može biti podsticajna za ponovno razmatranje romana kao strukturno i organizacijski konačne forme književne delatnosti, ali i za promišljanje *romanesknog* odnosno *pripovednog* kao nečega konstitutivnog za poredak čija je emanacija, značajnim delom, Država, baš kao i Roman. Pričanje priče – a kod romana se uvek o tome radi, svejedno da li je linearan ili nelinearan, da li je klasičan, moderan ili postmoderan – zbilja predstavlja uspostavljanje poretka: teritorije sa granicama, stanovnika sa njihovim poslovima i danima², junaka i njihovih sudbina, samog života koji, otrgnut iz kontingentne stvarnosti, u romanu biva preslikan³ i uhvaćen unutar logike priče koja se odvija oživljenim pismom autora u unutrašnjem glasu čitaoca.

² Didaktička dimenzija antičke epske poezije najočitija je u *Poslovima i danima* Hesioda (Hesiod 2005). Veza između evropske predmoderne epske proze i antičke epike ovde je reprezentativna. *Poslovi i dani* upućuju na red, rad, meru i umnost, na sve ono što veliča i nameće urednost i Poredak.

³ Pripovedanje shvaćeno na način detaljnog predstavljanja slika iz života – shvaćeno dakle kao *slikanje* – rečito je (treba li dodati i: naivno?) sročeno od strane Henryja Jamesa, koji kaže: „Analogija između umetnosti slikara i umetnosti romanopisca je, koliko sam kadar da vidim, potpuna. Njihovo nadahnuće je isto,

Roman kao pričanje priče nosi u sebi nešto od epske dimenzije istine kao mudrosti (Benjamin 2020: 65), ali je epsko pripovedanje, poniklo iz usmene tradicije, rastočeno građanskim subjektivizmom; pripovest se ne podređuje više kolektivnom iskustvu već tegobnim nemirima individuum⁴. Benjamin u počecima romana vidi kraj pripovedanja, odnosno onog pripovedanja koje bajkom i legendom (pa i novelom, dodaje Benjamin) (*ibid.*: 66) iznosi vlastito iskustvo koje se u usmenoj tradiciji uliva u opšte. Nestaje pripovedač, pojavljuje se romanopisac. Prejako je reći da ovom smenom nestaje pripovedanje, već se menjaju njegov sadržaj, književna i društvena funkcija. „Roman je forma zrele muževnosti i u protivstavu spram normativne infantilnosti epopeje“, kaže sa svoje strane Lukács. „To znači da je, objektivno gledajući zaključenost njegovog svijeta nešto nesavršeno, a subjektivno doživljeno – rezignacija“ (Lukács 1990: 56). Ova nesavršenost poretka i sledstvena rezignacija pojedinca razrešavaju se prihvatanjem te, od godina mukotrpnog i predanog učenja (Goethe) do submisivne predaje i pokoravanja (Uelbek 2015), opominju da je Poredak nepobediv, a da su otpor, pobuna i raskid punktualni i bezuspešni (Cortázar 1978).

Roman postaje sredstvo građanske klase te, u širem smislu, samog poretka unutar kojeg individuum, bačen u svet iskorenjenih vrednosti daje sve od sebe kako bi razumeo taj svet koji ga okružuje, kao i sebe u njemu. Ali u raščaranom svetu zapadne racionalnosti, kako bi to rekao Max Weber, godine mukotrpnog učenja teško da mogu da dovedu do ikakvog napretka. Sama mudrost obezvređena je, te skupa sa atavizmom kolektivnog i tradicionalnog kao nečeg konzervativnog i zaostalog, proterana u teskobno predvorje moderniteta. Kad god je bilo nužno dodeliti individuumu/subjektu nekakav integritet, to je nalagalo promenu priče te, manje ili više uspešnu, promenu forme romana. No roman nikada nije uspeo da spasi izgubljenog i razočaranog individuumu od žrvnja Poretka. *Bildungsroman* je, na kraju krajeva, i prema Benjaminu kao i prema Lukácsu, nastojanje da se iskorenjeni pojedinac, učenjem lekcija života i usvajanjem „mudrosti“, ali, pre svega, poštovanjem autoriteta i prihvatanjem vrednosti sistema, dovede u saglasnost sa Poretkom. Nevolja je, međutim, što taj poredak nije više zajednica (sa horizontom kolektivnih vrednosti i ideala međusobno prožimajućih pojedinaca), već društvo građana egoistički posvećenih jedino vlastitim interesima. Roman tako postaje sredstvo u službi građanskih, ovde: kapitalističkih režima istine. I mada na različitim stranama, Benjamin, Lukács, Breton, i Sartre složni su u jednom: roman je glorifikacija građanskog poretka. Najzad, literatura unutar romaneskne fikcije raspolaže vremenom, odnosno zapletom

njihov postupak (vodeći računa o različitom kvalitetu sredstava) jeste isti, njihov uspeh jeste isti. Oni mogu da uče jedan od drugog, mogu da objasne i podrže jedan drugog. Njihova pobuda je ista i čast jednog jeste čast drugog“ (Džejms 2012: 52).

⁴ U Benjaminovoj nameravanoj i nedovršenoj teoriji romana, esej *Pripovedač*, napisan po narudžbini te povodom ruskog noveliste Nikolaja Ljeskova, sadrži podsticajna promišljanja o odnosu pripovedanja i promena proznih formi, svakako o odlikama pripovesti, funkcijama pripovedanja te osnovnim svojstvima i funkcijama romana (Benjamin 2020: 59–103).

koji temporalnošću konstruiše/rekonstruiše bilo egzistenciju pojedinca, bilo strukturu društva odnosno onoga što se počesto zove „opšte prilike“. Najčešće, u svom programskom obliku, kao „roman sa tezom“, i jedno i drugo. No sve i da je glavna tema književnosti rastrojstvo društvenog poretka, revolucionarni diskontinuitet, slika pomračenja, samo pripovedanje iziskuje red i saglasnost, jedno supstancijalno pseudoistorijsko nizaње koje se inteligibilizira nekim pre i nekim posle⁵. I kao što su neodvojivi vreme i priča, sa svojom narativističkom intencionalnošću (Riker 1993; Ricoeur 1985; 1988), tako su neodvojivi i pripovedanje, pričanje priče i poredak, unutar kojih intencionalnost pripovedanja, kao nagovor na red i zakon, vrhuni u romanu.

Danas se može reći: godine učenja su treninzi kojima se individuum dovodi u saglasnost sa osnovnim vrednostima i mehanizmima neoliberalnog kasnog kapitalizma. Pričanje priče je, kao osnovna materija od koje je sačinjena prozna književnost, osim što je proizvodnja znakova i značenja, isto tako i legitimacija Poretka. Na kraju krajeva, kao što je roman, u za ovu priliku preuzetoj slici država, tako je i država, kao autopoietički samonarativ – nekakva vrsta romana. Sve značajne oblasti i institucije Poretka (privreda, pravo, kultura, politika, porodica, obrazovanje) nalaze se u manje ili više čvrstoj narativnoj međuzavisnosti. Društveni se sistem, putem različitih mehanizama upravljanja i disciplinovanja te ideološke metanaracije, pojedinačnim i kolektivnim akterima kao i na koncu – samome sebi – predstavlja kao logička i konzistentna priča. No šta se događa ukoliko se ova konzistentnost dovede u pitanje, a sublunarna narativna potka, kako bi rekao Paul Veyne (Veyne 1971/1978), Poretka iz sfere predvidive svakodnevice ovozemaljskog premesti u sudbonosno i beskompromisno: ne!

*

Književni prostor kao simbolički prostor jezika i pisca u kojem se suverenistički konstituišu narativi i značenja uvek je više od toga. Iz Blanchotove perspektive, ovaj prostor ispunjen je temama smrti, egzistencije, smisla, pisanja, pisma, autorstva. Sama teritorija književnosti, koju Pavić nastanjuje romanom te svim onim što je u fiktivnom prostoru tog romana konstitutivno za Poredak, zapravo je imaginarno pisca⁶ kojim se prostor

⁵ Sa epistemološkom refleksivnošću, ali i izvesnom (samo)ironijom, Paul Veyne istoričara vidi kao pripovedača onoga što se zbilja dogodilo, te je tako historiografija *istiniti roman (le roman vrai)* (Veyne 1978: 10). No već je Henry James, znatno ranije, i to bez ikakve ironije, *uspešan roman* sa punom ubeđenošću shvatao kao vrstu istorije, čija verodostojnost počiva na vernosti slike/predstave. „Jedini put koji vodi uspehu“, veli on, „jeste da se naglasi analogija koju sam upravo spomenuo – da se insistira na činjenici da je roman istorija kao što je i slika realnost. To je jedini opšti opis (koji ga opravdava) kakav se može dati za roman“, te malo dalje: „Predmet romana skuplja se i u dokumentima i u zapisima i, ako neće da popusti – kako to kažu u Kaliforniji, on mora da govori sa sigurnošću, tonom istoričara“ (Džejsms 2012: 52).

⁶ Ovde se imaginarno književnosti daje za različite problematizacije: od blanšoovske isključenosti iz stvarnog sveta ulaženjem u svet imaginarnog (Blanšo 1960; Blanchot 2015; Božić Blanušić 2010), do sartrovske angažovanosti koja nalaže izlazak iz imaginarnog u stvarno (Sartre 1984).

književnosti totalizuje te postaje svojevrsna istina o junaku, Poretku i Piscu. Roman kao pričanje priče za istorijsku je avangardu jedna i bezuspešna kupovina vremena, usled zatečenosti Poretka zaglavljenog u jalovom i banalnom. Ukinuti roman, promeniti priču, sprovesti revoluciju: to nije samo rušenje sistema već povraćaj dostojanstva. Jer „istorijska istina“ romana kao forme i kao dramatične i neuspešne konsolidacije ideologije građanstva posredstvom polja književnosti od Hegela i Goethea, preko Lukácsa i Benjamina, do Bretona i Blanchota jeste da je Poredak bezuslovan i nepobediv. Roman-država ovu nepobedivost potvrđuje čak i kada je osporava.

Zapravo, roman kao država bio je to ponajviše u epohi nemačkog romantizma te francuskog realizma i naturalizma u vreme Treće Republike: „Za vreme čitavog tog perioda, koji zahvata nekoliko naraštaja, anegdota se priča s gledišta apsolutnog, to jest s gledišta reda i zakona. Ona je nekakva lokalna promena u jednom sistemu koji miruje. Ni autor ni čitalac ne izlažu se nikakvoj opasnosti: ne treba se bojati nikakvog iznenađenja: događaj je prošao, ocenjen je, shvaćen“ (Sartr 1984: 97). Protiv takvog romana-države nadrealizam diže svoj glas kada, Bretonovim usklikom u *Manifestu nadrealizma*, kaže: „A opisi! Ništa se ne može uporediti sa njihovom ništavošću: to je samo jedno trpanje jedne preko drugih slika iz kataloga. Pisac ih uzima sve više do mile volje, grabi priliku da podmetne te razglednice i trudi se da se s njim složim u banalnostima“ (Breton 1979: 20)⁷. Ironični primer za triviju kao pripovedanje očiglednog jeste fraza „Markiza je izašla u pet sati“ (Paul Valery) kojoj, nakon nadrealističkog zaokreta, evropska moderna prozaistika okreće leđa. No do tog zaokreta – pa i posle njega, posebno u fazi socijalno angažovane literature i *romana sa tezom* – pripovedanje se Romanom, kao pričanje priče u književnom polju, preporučuje kao govor književne i društvene istine, baš kao što i Poredak polaže pravo na društvenu i istorijsku istinu.

Da li je na osnovu toga prejako reći da je pripovedanje u službi održanja društvenog poretka? Verujem da nije. Da li je pričanje priče stoga kontrarevolucionarno? Verujem da jeste. Ako je osnovna intencija i učinak angažovanih programa istorijske avangarde subverzija odnosno rastakanje poretka demontiranjem same narativnosti, onda se i demontaža društvenog sistema revolucijom odvija u više pravaca: u pravcu književne forme, osporavanjem romana kao vrhovnog principa narativnosti, poretka i države same; u pravcu jezika, decentriranjem čina pisanja sa pisca/autora na ne-pisca, na anti-pisca i antiautora, katkad anonimnog, katkad kolektivnog. Dekonstrukcijom kogitovskog principa umnog i svesnog „držanja stvari pod kontrolom“, sagledavanjem stvarnosti i praksom pisanja s onu stranu umnosti, iz rizične perspektive nesvesnog i bezumnog. Najzad, u pravcu same društvene stvarnosti, rasturanjem dominantnog narativa društvenog poretka, koji počiva na tradiciji, redu, pravilima, moralu. Diskurs avangarde

⁷ U *Manifestu nadrealizma* Breton se razračunava sa romanom kao sa uzorom anegdotskog prepričavanja odnosno pričanja priče, ali ga ne otpisuje sasvim. „U oblasti literature samo je čudesno sposobno da oplodava dela koja pripadaju jednom nižem rodu kao što je roman i uopšte sve što pripada anegdoti“ (Breton 1979: 26).

dakle, konstituisanjem revolucionarnog pisma u različitim činovima otpora, pobuđuje jednu revolucionarnu intencionalnost književnosti koja nije sadržana više samo u proizvodnji reči, već i u proizvodnji konkretnih činova i akcija, u proizvodnji revolucionarnog društvenog delanja.

Književnost tako od literarnog egzercira prelazi u sami život te se, različitim subverzivnim aktima, a ponajviše revoltom, uliva u socijalnu revoluciju⁸. No ako je, kao što sam naziv nadrealističke revije kaže, *nadrealizam u službi revolucije*, ako je avangardno pisanje i delanje u službi rušenja postojećeg sistema, onda je „klasična“ književnost, pripovedanje samo – u službi očuvanja poretka odnosno kontrarevolucije. Možda se do ovakvog – donekle prenatlaženog – uvida dolazi više onim što pripovedanje nije, nego što ono jeste. Pripovedanje svakako nije prelom i kidanje, mada može biti iznenađujuće. Pripovedanje nije raskid, mada može biti povest nekakvog kidanja i raskida. Pripovedanje može biti i prekinuto, ali uvek intencionalno i podređeno izvesnoj hijerarhiji i organizaciji. Pripovedanje dakle može uzeti za svoj predmet, a počesto to i čini, revoluciju. Ali ono ne može biti revolucija sama. Revolucija je dana u raskidu, paroli i vrtoglavoju slici koja nasrće. Pripovedanje iziskuje strpljenje i poverenje. Revolucija je nasrtljiva i nagla. Pripovedanje postupno i nadolazeće. Pripovest nije radikalna promena.

Danas mnoge zbunjujuće i fascinantne pripovesti ne podržavaju ovaj dualizam. Ipak, u otporu i u dijalogu sa literaturom kao sa konzervirajućim pripovedanjem, književni prostor avangardne, a posebno nadrealističke književnosti ispunjen je revolucijom, revoltom, okultnim, prekognitivnim⁹, nesvesnim te, Blanchotu tako bliskim, oniričkim i nokturalnim. Nekoliko posebno privlačnih tema figurira unutar ovog prostora književnosti kao nadrealističke transgresivne književne delatnosti: figure nasilja, ludila i ljubavi. Svaka od ovih figura svojom prestupnom snagom preispituje i iskušava društveni poredak te priziva njegovo rušenje korenitom društvenom promenom, socijalnom revolucijom (Marx). Stoga je, makar nakratko, uputno još jednom osvrnuti se na ovaj pojam.

⁸ U *Deklanširanju morala*, Davičo, Kostić i Matić, združenim glasovima i tonom krika (kako će to kasnije jedan od autora (Kostić 1991: 30) opisati), uzvikuju sledeće: „I neizbežan ishod tog razvoja svesti, stanje revolta, koje, od momenta svog postajanja ili postajanja uopšte, kao od oštre vododelnice svih želja, osećamo i opažamo u sebi kako postaje organskom potrebom koju moramo da manifestujemo, ili još tačnije, koja se manifestuje kroz nas, bilo da smo ga postali svesni u tom i takvom momentu, bilo da smo ga postepeno uočavali u dejstvu svih naših dotadanih delanja, u sobama zaključanih brava zagušljivog i davećeg uređenja i postupka, uvek je, u svim svojim bezbrojnim varijacijama, bio jedini odgovor koji smo mogli da tresnemo kao prvi zbunjujući šamar svetu“ (Davičo i dr. 1931: 1). Šezdeset godina kasnije, Đorđe Kostić, u osvrtu na *Deklanširanje morala* ima potrebu da pojasni i naglasi da je revolt shvaćen *fiziološki*, te da je njegova *organska manifestacija* ne samo *neodvojiva* od racionalne misli, već i primarna *u odnosu na nju*, društveni poredak, književno pisanje (Kostić 1991: 34–35). „Deklanširanje morala“ imalo je, prema tome, dva vida. Jedan, kojim smo hteli da objasnimo dinamiku revolta, njegovo poreklo, njegova raznovrsna dejstva i spajanje sa našim stvaranjem. Drugi deo bi se odnosio na nužnost da se uključimo u širu društvenu akciju za promenu poretka“ (*ibid.*: 28).

⁹ Nada je luda ali, ne treba zaboraviti, i vidovita.



Preokretanje naziva nadrealističkog časopisa *Le Surréalisme au service de la révolution* u *Roman u službi kontrarevolucije* trebalo bi da je više od igre rečima. Pitanje o smislu književnih revolucija, dato u odnosu književnosti i revolucija, nameće ponovni upit o tome šta mislimo kada kažemo: književnost, šta mislimo kada kažemo: revolucije. Najzad, kako se romaneskno pripovedanje odnosi prema ovome dvoma.

Odgovor na pitanje o tome šta je književnost može se učiniti težim zbog njene sveprisutnosti, ali taj odgovor, ma koliko osporavajući, neće dovesti u pitanje samu književnost. Šta god da ustvrdimo da književnost nije ili jeste, ostaje sama književnost. Povedeni Blanchotom, možemo se nadati da pisati, oči u oči sa smrću, znači ostaviti trag u književnosti, znači zabeležiti sebe u večnosti Pisma. Kako odgovoriti na pitanje šta je revolucija? Zabeležiti se u revoluciji pak, znači zagubiti se u ništavilu, u negativitetu potpuno nemom, neosvetljenom¹⁰. Sam predmet ovde je obespekujavajući: revolucija je nered, a nered dovodi do nesigurnosti, nasilja i straha. Pri tom se gubi iz vida da su diskontinuiteti konstitutivni za svaki društveni razvoj, a da je revolucionarno nasilje najčešće reakcija na sistemsko nasilje koje, različitim strategijama i mehanizmima normalizacije, sprovodi sam Poredak. Kontrolisana revolucija bi trebalo da ublaži ova stanja revolucionarnih rastrojstava, da ih svede na najmanju meru. No o kakvoj je onda revoluciji reč? Socijalnoj, ekonomskoj ili kulturnoj? Maloj, mekanoj, „plišanoj“? „Male“ revolucije, ponegde još i „mirne“, „baršunaste“, „narandžaste“¹¹, na nivou jezika sadrže performativnu intencionalnost, ali istovremeno poriču ono što je glavno svojstvo revolucije, radikalizam i sveobuhvatnost. Praksa revolucije pak, Revolucija sama, poriče svaku refleksivnost. Da li nasilnost promene – promena sprovedena u nasilju i nasiljem – obećava ikakav smisao? Marx je verovao da da: njena korenitost i sveobuhvatnost odigravaju se na horizontu utopije kao nečega što dolazi posle.

Ali, zar i Poredak nije utopija koja se odigrava ne u budućnosti, već u sadašnjosti? Poredak nam obećava i daje ono što već imamo. Ne treba na ovo gledati kao na obmanu ili laž, već naprotiv, kao na obećanje koje je već u trenutku izricanja ispunjeno. Nije li aktuelna neoliberalna ideologija zapravo *utopija sadašnjosti* koja ispunjava ovu funkciju? Šta nam može obećati revolucija, a da svojim ispunjenjem ne izneveri dato obećanje? Tako pitanje o revoluciji/revolucijama može da dovede do detronizacije Revolucije, odnosno do osporavanja društvenopolitičkog i istorijskog dometa ove kategorije koja, može biti, egzistira više kao koncept političke teorije negoli kao kategorija istorijske prakse. Istina, o revoluciji/revolucijama i dalje se govori i piše. Radikalizam revolucije još ima svoju privlačnost u umetnostima: revolucija umetničkih formi, revolucionarna estetika,

¹⁰ Mada, iz blanšovske perspektive, pisanje jeste neizvesna oplada između trajnosti dela i smrti i ništavila.

¹¹ Složićemo se, naravno, sa Jean-Claudeom Milnerom koji primećuje da je reč o denominacijama koje vode u banalizaciju (Milner 2016).

revolucija književnog jezika koncepti su i tematizacije koji fenomen revolucije i danas drže u opticaju.

Svo Marxovo delo može se čitati kao refleksija o revoluciji. Pregnantno ju je formulisao u poznatom *Predgovoru za prilog kritici Političke ekonomije* (Marx 1979: 331–334)¹². Iz perspektive marksističkog konstituisanja teorije socijalne revolucije, jedino Francuska buržoaska i boljševička Oktobarska revolucija odgovaraju shvatanju revolucije kao korenite društvene promene¹³. Ne možemo zameriti nadrealistima što ne vide neku treću: boljševička se odigrava pred njihovim očima. Buržoaska je deo nacionalnog identiteta i građanskog poretka protiv kojeg avangarda skandira na sav glas. Institucionalizovana u Državi i instrumentima različitih monopola koji su izgubili izvornu supstancu, Francuska revolucija ponovo se rađa kod boljševika kao potomaka jakobinaca, no ova obnova dala je protivrečne rezultate.¹⁴

Stoga je neophodno naglasiti da istorijska avangarda, a posebno nadrealizam, venčavajući Hegela sa Marxom, vraćajući povest građanskog idealizma u materijalističku istoriju stvarnih ljudi i *praxisa*¹⁵, pred sobom za uzor ima socijalnu revoluciju te sovjetsku boljševičku avangardu izvedenu, verovalo se, na principima naučnog marksizma. Mi danas vidimo sve propuste koji su se u ovoj dekonstrukciji potkrali (Fire 1995). Ali u vreme svog nastanka, istorijska avangarda ugleda se na revoluciju kao na jedinu i jedino moguću, stvarnu i potpunu društvenu promenu. Avangarda detronizuje narative građanske ideologije u obliku porodice, morala, građanske klase, Bildungsromana, civilnosti, hoteći da ih sruši i nadomesti čistom željom/žudnjom, čistom igrom, stvaranjem, otporom i nasiljem, nesputanom voljom koja prekoračuje granice Poretka, dovodeći ga

¹² Uprkos tome, Marxovo shvatanje socijalne revolucije nije lišeno protivurečnosti i zamki u tumačenju (Kangrga 1969: 25–34). Za filozofske aspekte njegovog shvatanja revolucije videti Đurić 1979: 34–54. Mihailo Đurić podseća da je „Marks u isti mah bio i revolucionarni mislilac, a ne samo mislilac revolucije, da je njegovo kritičko stanovište bilo u osnovi prevratničko“ (Đurić 1979: 35). Utoliko nije preterano Marxa označiti kao prethodnika avangardnih projekata – oboje su revolucionarni i prevratnički.

¹³ Charles Tilly skreće pažnju na uskost ovakvog shvatanja jer se tako ograničava polje sociološkoistorijskog istraživanja revolucija (Tili 2005: 4–10). Ipak, i on, kao i većina drugih istraživača, revoluciju neminovno tumači kao nasilnu i sveobuhvatnu društvenu promenu, što je jezgro opšte kritikovanog marksističkog shvatanja: „Ma šta drugo u sebe uključivale, nužni element revolucija je nasilno preuzimanje vlasti nad državama, te otuda svako plodno objašnjenje revolucija mora, između ostalog, odgovoriti na pitanje na koji način države i upotreba sile variraju u vremenu, prostoru i društvenom kontekstu“ (*ibid.*: 6). Ovo preširoko određenje revolucije (može se odmah prigovoriti da nije svako nasilje revolucionarno) Tili malo dalje sužava „kao proces nasilnog preuzimanja vlasti nad državom tokom kojeg bar dva različita bloka pretendenta ističu međusobno nespojive zahteve za kontrolu nad državom, pri čemu svaki blok ima podršku znatnog dela populacije koja se nalazi pod jurisdikcijom te države“ (*ibid.*: 9). No i ovde se može prigovoriti izvestan mehanicizam, jer revoluciju svodi na borbu dve zaraćene strane.

¹⁴ Francois Furet u *Prošlosti jedne iluzije*, tumačeći dvadeseti vek posredstvom boljševičke revolucije takođe se priklanja teorijskom i istraživačkom redukcionizmu, izlažući svoj diskurs o revoluciji posredstvom Francuske i Oktobarske revolucije, jukstapozirajući njihove učinke do uvida da je revolucija kategorija dugog trajanja (Fire 1996).

¹⁵ Još jednom i nikad dovoljno, mora se spomenuti uzbudljive i značenjima slojevite studije *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (Popović, Ristić 1931).

time u pitanje. Avangarda, transgresivna kao i Revolucija, i sama je revolucionarna. Neuspeh ili, bolje, promašaj te želje u postavangardnom i neoavangardnom *intermezzu* doveo je do snižavanja kriterijuma i pristanka na „revolucije“ različitog intenziteta, kao i, uostalom, na različite avangarde u postrevolucionarnom i postavangardnom periodu, koji traje sve do danas. Revolucija je uostalom, u neoliberalnoj utopiji sadašnjosti, postala prognani pojam, kao što su to i socijalna pravda i solidarnost, među ostalim. „Socijalna revolucija je napušteni i prevrednovani pojam koji je izgubio pozitivnu konotaciju u registru oblika društvene promene. A širi pojam revolucija postao je formalan i inflatoran“ (Kuljić 2018: 225). Postrevolucionarno doba ovde se može razumeti u svetlu konstatacije da je „pozicija savremenog komunističkog revolucionara naivna i nerealna zato što se kapitalizam usavršio u momentu kada je počeo da prodaje komunizam kao robu, a komunizam kao roba to je kraj revolucije“ (*ibid.*: 227)¹⁶.

Kada nadrealisti propagiraju nadrealizam u službi revolucije – komunističke dakako – to nije revolucija kao roba već kao odsudna egzistencijalna drama. Svakako ne kao nekakva politički korektna, literarno-književna ili uopšte uzev umetnička revolucija, kako se, manje-više pseudo-politički-pseudo-korektno *danas i ovde* tumače i percipiraju nadrealistički automatski tekstovi, kolaži, etnološke ekspedicije i prikupljeni primitivistički artefakti¹⁷. To je nasilna, militantna, brutalna smena političkog režima, ideološkog aparata, ekonomske matrice, svojinskih odnosa, sa zastrašujućom agenturom i terorizmom. To je revolucija koja je Aragona i Koču Popovića konvertovala iz nadrealističkog pokreta u komunistički, koja je Bretona odvela u trockizam, Oskara Daviča na robiju, Miroslava Krležu u sukob na književnoj ljevici, Osipa Mandelštajma u gulag, a neprebrojive pisce i umetnike u Sibir i u nasilnu smrt.

Ima, razume se, mesijanstva u svemu ovome, u svesti da se učestvuje u nečemu što je istorijski prekretno i jedinstveno. Mora se složiti sa uvidom da je revolucija „zadovoljstvo koje počiva na nezadovoljstvu postojećim i sigurnost koja je utemeljena na svesti o potrebi buđenja nesigurnosti u normalnost nejednakosti i ugnjetavanja“ (*ibid.*: 230). Kada Breton u svom *Manifestu nadrealizma* veli kako je literatura, a ponajviše roman, zarobljen u pripovedanju kao infantilnom prepričavanju sa kojim se najzad mora raskinuti – to znači da se književnost najzad mora transformisati od umetnosti rečima u književnu revoluciju koja je, na koncu, u službi socijalne revolucije, koja se pak ima shvatiti samo na jedan, na *onaj*, radikalni način. „Sve se ima učiniti, sva sredstva treba da budu dobra da se upotrebe, da bi se srušile ideje porodice, otadžbine, religije“ (Breton

¹⁶ Todor Kuljić ovde parafrazira Byung-Chula Hana, polemišući sporadično sa njegovim stavovima, ali i pristajući uz njegove sumorne nalaze kada kaže: „Danas normalizacija neoliberalizma teče bez konkurencije i otpora. Ranije to nije bio slučaj. Može, doduše, naići cunami revolta, ali se isti brzo gasi jer nema međunarodnog oslonca, nema organizovanog subjekta promene niti osmišljene ideološke vizije budućeg društva“ (Kuljić 2018: 235).

¹⁷ Kao i nadrealističke ankete, javni ekscesi, ali i sakrite spiritističke seanse te egzibicionističko izmotavanje avangardnih i avangardističkih krugova uz kuglice hašiša ili opijuma.

1979). Spajajući, prema sopstvenom iskazu, Marxa i Rimbauda, Breton u nadrealizam uvodi revolt i prevrat ne samo kao književni, već kao politički program, i u tome nije usamljen. Istorijskom avangardom su, u periodu između dva svetska rata, kako Marko Ristić u svojevrsnom nabranju iznosi, osporeni „društvena pravila, građanske vrline, filozofske teorije i moralne norme, religija, nacija i porodica, zastave i simboli, titule i počasti, akademije i kasarne, crkve i banke, etički principi i estetske dogme, društvene i umetničke konvencije, običaji i navike, zakoni i pravila pristojnosti, literatura i jezik“ (Ristić 1987: 341).

Kontrarevolucija je, baš kao i revolucija, paradoksalna. Ona je stezanje, ukrućivanje i kontrola revolucionarnog terora, kako bi se sprečio, obuzdao radikalizam tekuće revolucije. Nasilje poretka u nastajanju kako bi se obuzdalo nekontrolisano tekuće revolucionarno nasilje. To nije samo ambivalencija pojma, već i istorijske egzistencije. „Fronte revolucije i kontrarevolucije, naprotiv, nastaju u veoma promjenljivom i mnogostruko do krajnosti kaotičnom obliku. Tu se lako može dogoditi da snage koje danas djeluju na strani revolucije, sutra djeluju u suprotnom pravcu“, kaže Lukács (Lukács 1977: 409). Spominjući se Hobbesa, možemo, na tragu Balibarovih komentara (Balibar 2011: 39) konstatovati da svaki Levijatan ima svoj Behemoth, kao što svaki Poredak ima svoj Ne-Red, a svaka revolucija svoju kontrarevoluciju. Kontrarevolucija je rizik i svest o riziku puke zamene mesta, obrt koji revoluciju poništava, ili, što je još traumatičnije, koji beskrupulozno od nje preotima. Ovde nije reč samo o egzistencijalnoj neizvesnosti i situacionoj prevrtljivosti, već o jednoj izvornoj nestabilnosti. Kontrarevolucija je otpor prema revoluciji kao otporu. Ali u grču da predupredi taj obrt, Revolucija se samoukida viškom kontrole nad nestabilnošću koja nastaje u igri sa kontrarevolucionarnim, viškom koja nju samu pretvara u kontrarevoluciju. Kontrolisanje tog otpora, ili *tih otpora*, koje se svodi na suzbijanje, uslov je institucionalizacije ciljeva Revolucije. Kontrarevolucionarno je već nužno postavljanje granica kao minimalnog funkcionalnog uslova konstituisanja Poretka. Čim se izade iz sfere punktualnog i nehomogenog, Revolucija, kao tečni metal, postaje ohlađeno gvožđe, čekić koji tuče po sopstvenoj deci. Institucionalizacija je kraj revolucije. Institucionalizacija je kontra-revolucija.

Ne kaže li se, uostalom, da revolucija jede svoju decu? Revolucija koja teče je fraza koja dobro odzvanja ali, nakon primarnog eha, suočava sa uvidom da je kratkoga daha te da se jednom ipak mora skinuti uniforma i obući civilno odelo¹⁸. Ova dvojnost je dirljiva, ali, takođe, kontrarevolucionarna, jer je kostimirani igrokaz revolucije zapravo njena izdaja i poraz. Kontrarevolucija može biti i nastavak revolucije, njena sledeća radikalna faza, shodno prefinjenim de Maistreovim analizama u *Razmatranjima o Francuskoj*. „Postala je navika da se naziv kontrarevolucija daje kojekakvom pokretu koji treba da

¹⁸ Tito je pak naizmenično odevao maršalsku uniformu i predsedničko odelo, podsećajući tako ne samo na sopstvenu revolucionarno-vojnu prošlost već i, simbolički, na našu kolektivnu povezanost sa revolucijom, koja je, ipak, davno prošla.

ubije Revoluciju; a pošto će taj pokret biti suprotan onom drugom, iz toga se može zaključiti da će biti isti: trebalo bi zaključiti sasvim suprotno“ (de Maistre u: Kompanjon 2012: 26). Ova anticipacija Hegela – dodaje Compagnon – čini da „kontrarevolucija neće biti negacija Revolucije, jer je istorija nepovratna, već njeno nadilaženje ili njena smena“ (Kompanjon 2012: 26).

Ali to dopušta da se kontrarevolucija vidi i kao nastavak revolucije „mirnim sredstvima“, evolucija Poretka u ranim fazama, ideološko ukrućivanje i stabilizacija. Politički angažovani roman, kao i sam pokret socijalne umetnosti ovde su dobar primer. Veličanje ciljeva revolucije u *Kako se kalio čelik* i *Daleko je sunce* može biti shvaćeno kao radikalizam koji vodi do iluzije da se revolucija ne završava, da je trajna u idealima herojstva i junaštva glavnih junaka. Ali je i odjavna špica za revoluciju, njeno smeštanje u korice knjige, njen kraj; kao i početak i institucionalizacija Poretka. Tako se socijalno angažovana proza podaje, u jednom postnadrealističkom ključu, ciljevima Poretka kao tvrđave Revolucije, u čije su temelje uzidana njena revolucionarna deca. Štaviše, novi svet socijalističkog junaka prilično je nalik starom svetu predmodernog ratara i epskog pripovedača. Socijalističko-komunistička utopija, kako ne bi ponovila građansku i modernističku subjektivizaciju, konzervira se u epici/utopiji socijalističke zajednice i proletarijata „za sebe“ te time okreće leđa istoriji i postaje transistorijskom. Kontrarevolucija je ovde sklopčana u transistorijskoj utopiji komunističkog ekumenizma, bajkoliko preslikanog u žanru socijalističkog realizma, „novog realizma“ (Lukács) ili romana sa tezom – kako gde.

Razume se da ovde otpada svaki esteticizam. Dobra i loša književnost nije ona koja je umetnički dobra ili loša, već društveno korisna i uspešno angažovana te otud dobra. Iz nadrealističke perspektive, to je prevratno pisanje, ono koje osporava. Ipak, ovde leži paradoks. Angažovano pisanje u službi revolucije svodi se na funkcionalni razlog društvene korisnosti, što dovodi do glorifikacije revolucionarnih ciljeva svim sredstvima. Tako Literatura ponovo, samo drugim putevima, postaje ilustrativna, konfekcijsko preštampavanje prvotnog revolucionarnog originala te – esencijalno – reakcionarna i kontrarevolucionarna. Socijalistički realizam, kao glorifikacija proletrske revolucije pretvara se u programski dogmatizam te cementirajuće zatvaranje polja književnosti jedino u njenu društvenu funkciju sa isključivim, utilitarnim ideološkim horizontom¹⁹. I mada Lukácseva nedovršena *Teorija romana* zastaje kod Dostojevskog, nakon konverzije u boljševizam i komunizam biva nastavljena socijalnom umetnošću koja svoj literarni uzor pronalazi u Walteru Scottu, ruskom realizmu te romanu sa tezom, što je, paradoksalno, Wilhelm Meister sa petokrakom na čelu²⁰.

¹⁹ I ovde se, po ko zna koji put, možemo spomenuti Krleže i svih kontroverzi sukoba na književnoj ljevici.

²⁰ Istini za volju, Lukács je svoju poziciju korigovao i menjao u više navrata (Solar 1986: VII–XXVI), od nezavršenog, diltheyovskog oglada *Teorija romana* (1915), pa sve do poznog oglada o Kafki i Thomasu Mannu (1957).

Ima nečeg perverzno, ali sa stanovišta mehanike i logike vlasti istovremeno i konsekventog u sovjetskom, postrevolucionarnom teroru. Progoni od strane države i partije nad piscima i umetnicima kao nad „izdajnicima naroda“ i „velikih ideala revolucije“ jeste pokušaj da se Revolucija nekako produži, da se ne prizna njen prekid i dovršenje. Staljin je bio potpuno svestan značaja pisane reči – posebno velikih prozних narativa – za legitimaciju svetih ciljeva revolucije koja, da bi nastavila da traje, obnavlja strepnju revolucionarnog terora uvodeći ga u svakodnevni život. Tako velika književnost o velikim revolucionarnim podvizima nikada nije dovoljno velika da ne bi bila sumnjiva, pisci revolucionarnih romana nikada nisu dovoljno dobri da ne završe u gulagu ili u kontra-revolucionarnim zabludama, te polje Književnosti neprestano mora da daje više. Književno polje tako je pretvoreno u socijalističku fabriku konzervirajućih narativa. Ti narativi na kraju zbilja i postaju kontrarevolucionarni: u silnoj želji da, za dugi i brižni pogled budućih naraštaja, uspore i zaustave velika dela Revolucije zarobivši ih u knjizi, oni izdaju na koncu i Revoluciju i književnost samu. Kontrarevolucionarno je samo svodenje književnosti na normu ilustrativnog pričanja priče o podvizima i junaštvima sinova revolucije. Roman ovde nije u ulozi promene kao napretka, već očuvanja, konzervacije revolucije koja je minula.

Svaka utopija je (moramo ovde Popperu dati za pravo) totalitarna i antihumana jer zatvara horizont istorije i temporaliteta (Poper 2009). Ali i pre *Bede istoricizma*, već je Marx (proskribovan od strane Poppera zbog utopije komunizma) pulsirajuću istoričnost ljudskog *praxisa* stavio ispred svake ideologije, što poučava da se svaki narativ bolje budućnosti urušava pred nepredvidivošću koliko već sutrašnjeg dana. Tako socijalno angažovana književnost, politički roman / roman sa tezom od nadrealističkog projekta „sintakse prekretničke prakse“ (Davičo, Kostić, Matić) prerasta u sredstvo institucionalizacije Revolucije, u veličanje mrtvaca kojem treba sve više krvi kako bi se sakrilo bledilo spore cirkulacije. Poslednji svetli dani pariskog i beogradskog nadrealizma, u godinama tridesetim prošloga stoleća, kada je nadrealizam makar programski još slovio da je u službi revolucije, poslednji su dani evropske avangarde koja je nakon toga palicu predala socrealizmu u literaturi i u umetnostima, i to su počeci konzervacije revolucionarnog projekta.

Ipak, u svojim najboljim danima, nadrealistički fantom slobode oličen je u Revoluciji i u verovanju da je otpor ne samo moguć već i moralno obavezujući. Nadrealistički radikalizam tada nije bio roba, a posebno ne stil, već način života. Učinci ovog radikalizma bili su različiti i, od slučaja do slučaja, nejednaki po intenzitetu. U pariskom slučaju nastojalo se, uz rastući Bretonov dogmatizam, da nadrealistički pokret i pogled na svet pripreme i omoguće predstojeću socijalnu revoluciju, rame uz rame sa komunističkim pokretom. U beogradskom slučaju, mlađi deo grupe (Davičo, Kostić, Matić) priželjkivao je ukidanje nadrealizma, tačnije: njegovo prevazilaženje utapanjem u društvenu akciju socijalne revolucije. „Ali gramatika govora i pisane reči samo je onda efikasna, ako stoji u okviru sintakse prekretničke prakse“, kažu oni (Davičo i dr. 1932)²¹. Ovo ukidanje shvaćeno je kao dosledno nadrealistički i poetski čin, ali i metoda koji vodi do promene društ-

²¹ Mora se zastati kod ove rečenice i promisliti sva potencija kompleksnosti njenog sadržaja.

venog poretka. Ostatak beogradske grupe je, pod uticajem Marka Ristića, držao da se ciljevi promene poretka mogu ostvarivati unutar nadrealističkog pokreta i u polju književnosti.

U oba slučaja, nadrealistička transgresija književno polje – Literaturu – vidi kao privremenu i dinamičnu teritoriju unutar koje objekti menjaju mesta i namenu. Roman se negira i ništi antiromanom (*Nada, Seljak iz Pariza, Bez mere*). *Cogito* se dekonstruiše i ponovo pronalazi u podsvesnom i iracionalnom (Popović, Ristić 1931). Poretku se pretilo revolucijom, a moralu se, umesto građanskog licemerja, nudi iskupljenje u buntu i neprištajanju (Davičo i dr. 1932). Etnološkim zaokretom u okultno i ezoterijsko, pisanje se oslobađa pisca i postaje, makar manifestno, opšte sredstvo oslobađanja (Breton 1979). Automatsko pisanje ovde je više od ležerne nasumičnosti. „Automatsko pisanje je ratna mašina protiv razmišljanja i protiv jezika“, kaže Blanchot na jednom mestu (Blanšo 1960: 286). „Čini se kako nam ništa nije bliže od poezije automatskog pisanja jer nas ona okreće prema neposrednom. Ali, neposredno nije tako blizu, nije blizu onome što je nama blizu i zbog njega posrćemo“, kaže on na drugom mestu (Blanchot 2015: 214). Ipak: ostaje književnost, kao želja i kao poezija.

Prakse istorijske avangarde imaju nesumnjivog udela u transformacijama teorije i prakse pisanja nakon Drugog svetskog rata. Pisanje i pismo je u strukturalističkim, postmodernim, semiotičko-semiološkim derivacijama preuzelo odlučnost demistifikacije i detronizacije Književnosti i figure Autora, otpočetim beskompromisno i hrabro između dva svetska rata. Do perioda istorijske avangarde, posebno do nadrealističkog transgresivnog projekta, pripovest je glorifikacija priče, zapleta i intencionalnosti koja za opšti horizont ima uređenost i Poredak.

Danas su ove teme, transformisane, prevrednovane, dobile svoje mesto u dijalogu o istorijskoj avangardi i oko nje. Smrt autora, njegovo povlačenje u čin pisanja i ambivalencija prisustva/odsustva u jeziku tema je bliska postmodernoj refleksiji, odnosno avangardističkoj praksi detronizacije Pisca: od automatskog pisanja i Bretona, preko Blanchota, Barthesa i Foucaulta do Derridae, između ostalih²². Avangardno angažovano pismo demontira kako književnu praksu tako i Pismo: ono postaje kolektivni i demokratski čin i dostupno je svakom²³. U avangardnoj književnosti pisanje i pismo – literatura sama – u

²² Puno je pisano na ovu temu, te su se od Barthesovog poznatog eseja (Barthes 1999: 197–201), kao i Foucaultovog lucidnog preispitivanja (Fuko 2012: 32–45) osvrtili na problem „smrti autora“ prilično umnožili. Compagnon nakon osvrta na obojicu (između ostalih) veli „da je autora teže odložiti na skladište sporednih pomagala“, te malo dalje: „U toposu smrti autora brka se autor u biografskom ili sociološkom smislu, u smislu mjesta u povijesnom kanonu, i autor u hermeneutičkom smislu svoje namjere ili intencionalnosti kao kriterija tumačenja“ (Compagnon 2007: 55). Za relativno skorašniji i prikladan pregled ovog problema videti, između ostalog Gallop 2011.

²³ Doduše, utopija književnog stvaranja ostaće na nivou programa: od Lautréamonta i nadrealističke desakralizacije umetnosti i detronizacije umetnika, sve do Branka Miljkovića, koji je sebe video kao unuka simbolista i nadrealista: „Ali jednoga dana / tamo gde je bilo srce stajaje sunce / i neće biti u ljudskom govoru takvih reči / kojih će se pesma odreći / poeziju će svi pisati / istina će prisustvovati u svim rečima / na mestima gde je pesma najlepša“ (Miljković 2005: 204).

službi su revolucije. Kolektivno i automatsko pisanje dekonstruiše ne samo roman kao formu već i roman kao emanaciju društvenog poretka i načela uređenosti. Dekonstrukcijom figure autora i romana – a Roman predstavlja ne samo glorifikaciju društvenog reda već i subjektivizaciju građanskog individuuma kao i legitimaciju Pisca (koji je, prema Paviću, svojevrsni suveren u romanu-državi) – dovodi se u pitanje ne samo roman i pisac već i društvene funkcije književnosti.

*

Nadrealistički doživljaj same stvarnosti, prizivanje i iščekivanje udara neizvesnog, objektivni slučaj kao upad čudesnog, nekontrolisanog i naglog, a po svojim posledicama dalekosežnog i sudbinskog, bunt i otpor spram principa predvidivosti i uređenosti koje čudesnost diskontinuiteta drži na sigurnoj udaljenosti od Poretka, sve ovo sasvim je i u potpunosti jedna revolucionarna fenomenologija kako iracionalnog tako i svesti o stvarnosti koja je prisutna, ali i nevidljiva i koju treba otkriti. Iza ovoga stoji uverenje da je naše aktivno i voljno delovanje u svetu moguće i stvarno. „Ako želim da se svet promeni“, kaže Breton, „ako čak nameravam da njegovom menjanju, takvom kakvo je zamišljeno u društvu, posvetim jedan deo svog života, ne radim to u ispraznoj nadi da ću se vratiti u epohu tih bajki, već u nadi da ću pomoći da se dosegne epoha u kojoj one neće biti samo bajke“ (Breton 2017: 156). Ove izvanredne reči govore o nadi, ali i o snazi volje, o nepristajanju i o neodustajanju – što jeste revolucionarni pogled na svet.

Socijalna revolucija je, kao upad nepredvidivog u Poredak, svojevrsan objektivni slučaj. „Socijalna revolucija je nepredvidiv događaj koliko god bili vidljivi procesi nezadovoljstva koji ga mogu pripremiti. Nepredvidivost nije obična uvek ukalkulisana neizvesnost kao kod rezultata izbora nego je to neprozirnost eksplozije neproceduralnog nezadovoljstva koja nastaje razornim podudaranjem više procesa“ (Kuljić 2018: 225). Tri su velike figure kojima nadrealizam i avangarda zauzimaju književno polje, čineći od tog polja pripremu za nadolazeću socijalnu revoluciju: nasilje, ludilo i ljubav.

Nasilje je bunt, otpor i nepristajanje. Otpor je odgovor na nasilje poretka nad individuumom. Dato u otkrovenju i okultnom stanju duha, ludilo svedoči o skupoći istine. Ljubav je mistična i neobjašnjiva. Literatura mučno i nepotpuno tek ponekad doseže do ovih uzleta. Niti jedna od njih nije doseziva pričanjem priče. Niti jedna se ne može doseći logikom radnje te uzornim napredovanjem stila, već jedino žrtvovanjem književnog jezika kao govora razuma, kao strpljivog ovladavanja smislom datom u spoljašnjem, u onome što nas prevladava i, čini se, određuje. Red i normalizacija proteruju znanje ludila u prestup i azil. Znanje i istina, zatočeni u diskursu normalizacije – a polje književnosti ovu normalizaciju tokom svoje istorije podržava i legitimiše – moraju se osloboditi u samom jeziku svim raspoloživim sredstvima. Jedno od njih, kontroverzno i već pomenuto, jeste automatsko pisanje. U stvari, sva nadrealistička literatura je teorija prakse otpora, rascepa i prekoračenja, kako automatski tekstovi i *Manifesti*, tako i *Magnetna polja*, *Nada*

i *Luda ljubav*, kao i *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* i *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*.²⁴

Nasilje je shvaćeno prilično dosledno. „Najprostije nadrealističko delo sastoji se u sledećem, da se sa revolverom u ruci izađe na ulicu i da se puca nasumice, dok se god može, u gomilu“, kaže Breton u *Drugom manifestu nadrealizma* (Breton 1979: 59). Breton ima potrebu da pojasni kako ovaj iskaz ne zagovara isključivo i puko nasilje niti pak nagovara na pucanje u gomilu. Posebno ne znači – a mi to možemo umesto njega i gledano odavde reći – nekakvu estetiku nasilja, već uvažava *neprihvatanje* (u ma kom obliku) kao vrlinu.²⁵ Uviđajući mogući prigovor za anarhizam, on se, ne ograđivši se pritom, određuje tako što napominje da pucanje u gomilu nije čin koji „preporučujem između svih drugih“. Ali ga i ne odriče, tretirajući ga kao „najprostije nadrealističko delo“. Sklonost avangardi ka nasilju je neprikrivena²⁶. Biće da je za Bretona, makar tragom onoga što poručuju *Manifesti*, samo poimanje otpora i revolucije uličarsko, na šta je, uostalom, već skrenuta pažnja (Baker: 2007: 32–33); čak jakobinsko, moglo bi se dodati, pa utoliko i nesofisticirano. Zbilja: ima li „fine“ revolucije? Jedan banditski nadrealizam izrasta iz ovog uličnog bunta. Avangardni banditizam je, uostalom, odlika modernog pevanja, na raznim stranama, sve do našeg Rada Drainca koji je, kao *bandit ili pesnik*, pevao: „Ako me ne upoznaju po poeziji upamtiće me po skandalu“.

Ceo vek kasnije, Karlheinz Stockhausen parafrazira Marinettija i Bretona kada napad na svetski trgovinski centar u Njujorku razume kao „najveće umetničko delo ikada“²⁷. Ono što je u vreme manifesta nadrealizma anarhizam, to je danas terorizam. Revolucija je pak u svakom vremenu nasilje i teror. Zanimljivo je, ali i moralno obavezujuće

²⁴ Ovdje teorijska proza beogradskog nadrealizma zauzima posebno mesto, te zavređuje da joj se pristupi kao nadrealističkoj teoriji saznanja (Popović, Ristić 1931) ali i programu društvene akcije i socijalne revolucije (Davič, Kostić, Matić 1932). O ovome videti više u Milenković 2012: 131–199.

²⁵ „Da, ja zaista, vodim brigu o tome da znam da li je neko biće nadareno žestinom pre no što se zapitam da li kod toga bića ta žestina nešto stvara ili ne stvara. Ja verujem u potpunu vrlinu svega što se zbiva, spontano ili ne, u smislu neprihvatanja [...]. Taj čin za koji ja kažem da je najjednostavniji, jasno je da moja namera nije da ga preporučujem između svih drugih jer je jednostavan i zapovedati kavgu tom prilikom, dolazi na isto kao i da buržoaski pita svakog nekonformistu zašto ne vrši samoubistvo, a svakog revolucionara zašto ne ide da živi u S.S.S.R.“ (Breton 1979: 59).

²⁶ Marinetti, sa svoje strane, veličajući dinamizam i brzinu kojima se najzad detronizuju ideali prošlosti takođe glorifikuje nasilje: „Mi hoćemo slaviti rat – jedinu higijenu svijeta, – militarizam, rodoljublje, rušeci gest slobodaraca, lijepe Ideje, za koje se umire, i prezir za ženu. Mi hoćemo uništiti muzeje, biblioteke, svakojake akademije i suzbijati moralizam, feminizam i svaku oportunističku ili utilitarnu podlost. Mi hoćemo opjevati velika mnoštva, uskomešana od rada užitka ili pobune: opjevat ćemo šareno i mnogoglasno talasanje revolucija u modernim glavnim gradovima“ (Marinetti 1995: 75).

²⁷ Videti Stockhausen: http://www.osborne-conant.org/documentation_stockhausen.htm; <https://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>). Stockhausenov šticećenik i sledbenik Robin Maconie, osvrćući se na Stockhausenovo veličanje nasilja u odgovoru na novinarsko pitanje povodom pomenutog događaja, pojašnjava da se sporni stavovi moraju razmatrati „iz perspektive evropske istorije i filozofije stradalništva, kao stav otpora logici rata u duhu nadrealističke umetnosti“, podsećajući, malo niže, na poznatu scenu iz drugog *Manifesta nadrealizma* sa pištoljem i pucanjem u gomilu (Maconie: http://www.jimstonebraker.com/maconie_ArtForum.pdf).

istražiti kako se od nadrealizma, kao književnog i umetničkog pokreta koji od pisma i čina pisanja dospeva do revolucije, kako se u vremenu sadašnjem stiže do estetizacije revolucionarnog nasilja lokalizovanog u terorizmu, u postrevolucionarno doba u kojem ma koja promena kojom se dovodi u pitanje aktuelni sistem neoliberalnog ekvilibrijuma, čini se da više nije moguća. Jednako je tako obavezujuće koliko i nametljivo zastati kod ove figure nasilja ne samo kao čina već i kao koncepta. Nasilje je, naime, kao svojstvo i sredstvo moći konstitutivno za sam Poredak, ali i za osporavanje Poretka. U epohi modernog individualizma, dakle, nasilje je okrenuto protiv Države, ali i konstitutivno za Državu. „Počinje moderno doba društvenog nasilja, ubuduće sastavnog činioca prilagođavanja društva i države“, kaže Lipovetsky (Lipovecki 2011: 291)²⁸. Legitimacija nasilja, posebno pitanje moralnog opravdanja revolucionarnog nasilja kao sredstva za rušenje starog i uspostavljanje novog poretka²⁹ tema je koja, uprkos tome što svedočimo postrevolucionarnom dobu koje na revoluciju motri kao na primitivizam, biva aktuelnija više nego ikada. Nasilje je dakle, konstitutivno kako za Revoluciju tako i za koncept građanstva.

Figura ludila nije viđena kao puki negativum razuma, ludilo nije tek bezumlje u fukoovskoj binarnoj analitici biopolitike i disciplinujućih strategija Zapada, mada je, videće se uskoro, jedna rečenica iz *Nade* direktna inspiracija Foucaultovim analizama strategija disciplinovanja i analitike moći psihijatrijskog znanja. Ludilo je ovde potpuniji i viši razum, istina govora koji tek treba naučiti kao što je to, uostalom, i podsvesno i oniričko, sadržano u zahtevnom i ambivalentnom odnosu prema snevanju i snu, koje ne znači usnulost već, sasvim obrnuto, odsustvo sna.³⁰ Ludilo dakle, kao i podsvesno, znači povećanu budnost svesti, njeno dramatično prisustvo u onome što je neizrecivo i još-neiskazano. Tekstovi i crteži ludaka tako su slični, tako bliski nadrealističkim automatskim tekstovima i kolažima. Treba ponovo uzeti u ruke šesti broj prednadrealističkog časopisa *Svedočanstva*, objavljenog januara 1925. u Beogradu, te naslovljenog *Zapisi iz pomračenog doma/Stvaranje ludila*, u kojem su, u izboru Dušana Matića, objavljeni radovi duševnih bolesnika. Kritičko-paranoična metoda Dalija (paranoidni simulakrum) koketira sa ludilom kao sa svojevrsnim portalom onostranog. Ali ludilo je i sredstvo obeležavanja i zatvaranja. „Samo onaj ko nikada nije ušao u takvu duševnu bolnicu ne zna da se tamo stva-

²⁸ Štaviše, dospeva se do uvida da je revolucija konstitutivna za građanski individualizam: „Da bi revolucija postala istorijska mogućnost, potrebno je da ljudi budu atomizirani, izdvojeni iz svoje tradicionalne solidarnosti, potrebno je da odnos prema stvarima prevagne nad odnosom među bićima i, najzad, da prevlada jedna ideologija pojedinca koja mu pridaje urođeni status slobode i jednakosti“ (Lipovecki 2011: 292). No tako je i sa nasiljem: ono izlazi iz horizonta osвете ili časti kao duga prema zajednici, i postaje čista, bezrazložna destrukcija ili autodestrukcija: „Čovek pokušava da okonča život zbog neke neobavezne primedbe, kao što ubija da bi nabavio novac za bioskopsku kartu“ (Lipovecki 2011: 290).

²⁹ I danas je briljantan i svež Lukácsesev esej *Boljševizam kao moralni problem* (Lukács 1985: 37–43).

³⁰ „Iz tog se razloga nadrealizam ne pouzdaje u sanjanje kada se pouzdaje u san: ako postoji odnos između –‘inspiracije’ i sna to je stoga što je san aluzija na neprihvatanje spavanja usred snivanja, kao i na nemogućnost spavanja koje sanjanje postaje u snu“ (Blanchot 2015: 224).

raju ludaci kao što se u popravnim domovima stvaraju zločinci“, kaže Breton (Breton 2018: 128).

Ljubav je pak za Bretona uslov postojanja, granično iskustvo izjednačeno sa ludilom, sačiniteljski preduslov nadrealističkog poimanja više stvarnosti. Ona je ishod objektivnog slučaja, kao susret dva bića (*Nada, Luda ljubav*), kao prožimanje prirodne i ljudske nužnosti ili „nužnosti i slobode“ (Parino, Breton 2010: 103), kao susret „spoljašnje uzročnosti i unutrašnjeg cilja“ (Breton 2017: 47). Mističnost ljubavi je, kao i čudo, istovremeno otkrovenje i senzacija fizičkog udara pobuđenog lepotom³¹. Mističnost i čudo su i povezana sa drugima³²; oni su lepota za koju Breton veli da „će biti GRČEVITA ili je neće biti“ (Breton 2018: 144), nastavljajući da „grčevita lepota će biti erotična-skrivena, eksplozivna-nepomična, magična-slučajna ili je neće biti“ (Breton 2017: 45). Bretonovski skovan iskaz da „ljubav će biti luda ili je neće biti“³³, u kontekstu nadrealističkog programa revolucije, otkrovenja i oslobođenja dade se predstaviti kao uzajamno priznanje temeljnih figura ljubavi i ludila. „Luda ljubav, luda revolucionarna ljubav, ljubav s one strane prirode i Edipa, s one strane dvoje, za ‘aktivno učestvovanje u mutacijama materije‘“ (Slater 2013: 57). Ludilo je ono/to koje omogućuje ljubav. Ljubav je potpuna tek kada je luda. Voleti, ludo.

LITERATURA:

- Baker, Simon. 2007. *Surrealism, History and Revolution*. Bern: Peter Lang.
- Balibar, Ethienne. 2011. *Nasilje i civilnost. Wellekova predavanja 1996*. Beograd/Zagreb: Centar za medije i komunikacije/Multimedijalni institut.
- Barthes, Roland. 1999. „Smrt autora“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica Hrvatska: 197–201.
- Benjamin, Valter. 2020. *Iskustvo i siromaštvo*. Beograd: Službeni glasnik.
- Blanchot, Maurice. 2015. *Književni prostor*. Zagreb: Litteris.
- Blanšo, Moris. 1960. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2010. „Smrt i zahtjev za pisanjem: Blanchot, Hegel, Heidegger“. U: *Književna smotra XLII*, 157–158: 3–14.
- Breton, Andre. 1979. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala.
- Breton, Andre. 2017. *Luda ljubav*. Novi Sad: Kiša.
- Breton, Andre. 2018. *Nada*. Beograd: Kontrast.

³¹ „Priznajem svoju duboku neosetljivost“, veli Breton, „na prirodne lepote i umetnička dela, koja mi odmah ne izazovu fizički poremećaj, koji se karakteriše osećajem udara vetra po slepoočnicama, koji je u stanju da izazove istinski drhtaj“ (Breton 2017: 33).

³² „Čak i danas, nešto očekujem samo od svoje raspoloživosti, od te žeđi da lutam u susret svemu, uveravajući sebe da me ona drži u tajanstvenoj komunikaciji sa drugim raspoloživim bićima, kao da smo pozvani da se iznenada ujedinito“ (Breton 2017: 53–54).

³³ U „Predgovoru“ uz prevod *Lude ljubavi* autori predgovora ukrštaju naslov knjige sa poznatim Bretonovim iskazom o lepoti koja „je grčevita ili je neće biti“ (Sekeruš 2017: 13).

- Castle, Terry. 2011. „Stockhausen, Karlheinz“. U: *New York*, Aug. 27 2011. <https://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>. 20. 5. 2023.
- Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- Cortázar, Julio. 1978. *A Manual for Manuel*. New York: Pantheon Books.
- Davičo, Oskar i dr. 1931. „Deklanširanje morala“. U: *Nadrealizam danas i ovde* 1: 1–6.
- Davičo, Oskar i dr. 1932. *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- „Documentation of Stockhausen’s comments“. http://www.osborne-conant.org/documentation_stockhausen.htm. 20. 5. 2023.
- Đurić, Mihailo. 1979. *Utopija izmene sveta. Revolucija, nihilizam, anarhizam*. Beograd: Institut društvenih nauka/Prosveta.
- Džejms, Henri. 2012. *Budućnost romana*. Beograd: Službeni glasnik.
- Fire, Fransoa. 1996. *Prošlost jedne iluzije. Komunistička u dvadesetom veku*. Beograd: Paideia.
- Fuko, Mišel. 2012. „Šta je autor“. Prev. Eleonora Prohić. U: *Polja* 473: 100–112.
- Gallop, Jane. 2011. *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*. Durham/London: Duke University Press.
- Hesiod. 2005. *Poslovi i dani. Postanak bogova. Homerove himne*. Prev. Branimir Glavičić. Zagreb: Demetra.
- Kangrga, Milan. 1969. „Marxovo shvaćanje revolucije“. U: *Praxis* 1–2: 25–34.
- Kompanjon, Antoan. 2021. *Antimoderni. Od Žozeфа de Mestra do Rolana Barta*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kostić, Đorđe. 1991. *U središtu nadrealizma. Sukobi*. Beograd: Biblioteka grada Beograda.
- Kuljić, Todor. 2018. *Prognani pojmovi. Neoliberalna pojmovna revizija misli o društvu*. Beograd: Clio.
- Lipovecki, Žil. 2011. *Doba praznine. Oglеди o savremenom individualizmu*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Lukács, Georg. 1977. *Povijest i klasna svijest*. Zagreb: Naprijed.
- Lukács, Georg. 1990. *Teorija romana*. Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost.
- Lukács, György. 1985. „Boljševizam kao moralni problem“. U: *Kulturni radnik. Časopis za društvena i kulturna pitanja. Kulturno-prosvjetni Sabor Hrvatske XXXVIII*, 2: 37–43.
- Maconie, Robin. „Stockhausen after 9/11“. http://www.jimstonebraker.com/maconie_ArtForum.pdf. 20. 5. 2023.
- Marinetti, Filippo Tomaso. 1995 [1909]. „Il futurismo“. Prev. Arsen Wenzelides. U: *Futurizam u Hrvatskoj: dossier*. Ur. Božidar Petrač. Pazin: Matica hrvatska: 74–76.
- Marx, Karl. 1979. „Predgovor za prilog Kritici političke ekonomije“. U: *MED (Marx Engels Dela)*. Beograd: Prosveta/Institut za međunarodni radnički pokret, tom 20: 331–334.
- Milenković, Pavle. 2012. *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Miljković, Branko. 2005. „Poeziju će svi pisati“. U: *Izabrane pesme*. Beograd: Srpska književna zadruaga.
- Milner, Jean-Claude. 2016. *Relire la Revolution*. Paris: Verdier.
- Pavić, Milorad. 2005. *Roman kao država*. Beograd: Plato.
- Poper, Karl. 2009. *Beda istoricizma*. Beograd: Dereta.
- Popović, Koča i Marko Ristić. 1931. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Time and Narrative, Vol. 2*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and Narrative, Vol. 3*. Chicago: University of Chicago Press.
- Riker, Pol. 1993. *Vreme i priča. Tom I*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Sartre, Žan-Pol. 1984. Šta je književnost. Beograd: Nolit.
- Sekeruš, Ivana i Pavle Sekeruš. 2017. „Predgovor“. U: *Luda ljubav*. Andre Breton. Novi Sad: Kiša: 13–25.
- Skocpol, Theda. 1979. *States and Social Revolutions*. Cambridge University Press.
- Slater, Howard. 2013. *Anomija/Bonomija i drugi tekstovi*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org.
- Solar, Milivoj. 1986. „Lukácseva filozofija i teorija romana“. U: *Roman i povijesna zbilja. Izbor radova*. György Lukács. Zagreb: Globus: VII–XXVI.
- Tili, Čarls. 2005. *Evropske revolucije 1492-1992*. Podgorica/Zagreb: CID/Politička kultura.
- Uelbek, Mišel. 2015. *Pokoravanje*. Beograd: Booka.
- Vayne, Paul. 1971/1978. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil.

STORYTELLING AND ORDER: A NOVEL AT THE SERVICE OF THE COUNTER-REVOLUTION

Summary: Writing as a process and a product is also the production of signs and meanings, linked to the matrices and effects of capitalist regimes of truth. Writing, as a narrative practice and a discursive structure, serves to preserve social relations/relations of production, i.e. maintain social order. The paper proceeds from the thesis that the novel/storytelling is conservative, structural-functional and legitimising for the social order, while the avant-garde hybrid production is subversive, transgressive and revolutionary. To the extent that it escapes the traps of storytelling, i.e. how subversive and inseparable from *poiesis* it is, avant-garde literature, especially the one created within the framework of the Paris and Belgrade surrealist movements, meets the requirements of socially responsible engagement. Figures of violence as resistance, madness and love, as dominant themes of manifesto, as well as polemical and theoretical writings within the surrealist hybrid activity, represent an open horizon for polemical, engaged and creatively inspiring literature.

Keywords: order, letter, novel, revolution, counter-revolution, Surrealism, resistance, violence, madness, transgression

Tea Rogić Musa

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

tea.rogic@lzmk.hr

IZMEĐU DVIJU REVOLUCIJA: ROMAN *PAN PODSTOLI* IGNACYJA KRASICKOGA U PRIJEVODU ADOLFA VEBERA TKALČEVIĆA

Sažetak: U radu se donose temeljne književnopovijesne činjenice i okolnosti nastanka romana *Pan Podstoli* Ignacyja Krasickoga, jednoga od najvažnijih proznih djela poljskoga prosvjetiteljstva, čija su prva dva dijela objavljena prije i uoči Francuske revolucije, a treći u prevratničko doba nakon revolucije, kompleksna djela u kojemu Krasicki, prosvjetiteljski autor enciklopedijskoga duha i progresivna senzibiliteta, iznosi ideju idealna „gospodara“ i „domaćina“. Prvi strani prijevod toga romana jest onaj A. Vebera Tkalčevića, objavljen u godini 1848. – time izvornik i njegov prijevod simbolički zaokružuju tzv. doba revolucija u Europi. Osim što je činjenica razmjerno ranoga i uspjela prijevoda od iznimne važnosti za hrvatsko-poljske književne veze XIX. stoljeća, ima i širu kulturnu težinu, s obzirom na društvenu pozadinu nastanka romana i njegov odjek u tadašnjoj politički turbulentnoj Poljskoj, i doba objavljivanja prijevoda, u postpreporodnoj Hrvatskoj, uoči Bachova apsolutizma. Metodologija je rada književnopovijesno-biografska, s naglaskom na biografiji pisca i tekst izvornika te tekst prijevoda, koji se tumači književnopovijesno, u kontekstu povijesnih poetika hrvatske književnosti u polovici XIX. stoljeća.

Ključne riječi: *Pan Podstoli*, Ignacy Krasicki, prosvjetiteljstvo, Adolfo Veber Tkalčević, poljska književnost XVIII. stoljeća, hrvatska književnost XIX. stoljeća, hrvatsko-poljske književne veze

1. Uvod: prosvjetiteljska figura Ignacyja Krasickoga

Ignacy Krasicki (Dubiecko,¹ 3. II. 1735. – Berlin, 14. III. 1801.), mimo važnosti u poljskoj književnosti druge polovice XVIII. stoljeća, tipska je biografija (usp. Pokrzywniak 2016:

¹ Grad na jugoistoku današnje Poljske, nekada dio tzv. potkarpatskoga vojvodstva, na rijeci San; u doba poljsko-litavske unije (do 1795.) dio administrativne jedinice tadašnjega naziva *Ziemia sanocka*. Do 1772. formalno je taj dio poljske države bio nazivan i Ruskim vojvodstvom, kao dio malopoljske provincije. Te je formalne okolnosti važno navesti jer su iznimno utjecale na životni i umjetnički put Krasickoga.

93) prosvjetitelja-klasicista, iz suvremene vizure teško pojmjljive svestranosti: varmijski biskup, nadbiskup gnieznanski (Gniezno se smatralo i tada kolijevkom poljskosti, kao navodno mjesto rođenja legendarnoga Lecha i potonje krunsko mjesto poljskih kraljeva u srednjem vijeku), nositelj plemićke titule kneza Svetoga Rimskoga Carstva, predsjednik Visokoga krunskoga tribunula (*Trybunał Główny Koronny*), najvišega suda poljsko-litavskoga kraljevstva zaduženoga za tzv. *prawo ziemskie* (suda nadležna za imovinske i druge sporove među plemstvom), vitez Malteškoga reda, primas Poljske od 1795. do kraja života (papinski legat koji je imao ovlasti nad više metropolija). Formalna biografija Krasickoga i njegov karijerni put u širem društvenom kontekstu nisu lako spojivi s činjenicom da je posrijedi rodonačelnik novih žanrova i najvažniji pisac poljskoga prosvjetiteljstva. Usto, nije zanemarivo da bi bio, i da nema književnoga opusa, prvo autorsko ime poljskoga XVIII. stoljeća: napisao je prvo poljsko enciklopedijsko djelo (*Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, I. sv. 1781. u Varšavi, II. sv. potkraj 1782. u Lavovu).² Krasicki je za mnogih boravaka u Francuskoj upoznao sav krug francuskih enciklopedista i nema sumnje da je poticaj za enciklopedijsko djelo na poljskom jeziku našao među njima. Rukopisne ulomke iz djela čitao je i prezentirao za glasovitih sastanaka (ili „objeda“) četvrtkom (u rezidenciji kralja Stanislava Augusta Poniatowskoga koji je objede organizirao, isprva na poticaj kneza Adama Kazimierza Czartoryskoga, koji je, uza političke i vojne funkcije, bio i pisac, strastveno zainteresiran za dramu i kazalište). Enciklopedijsko djelo Krasickoga isprva je bilo u najvišim krugovima usmeno komentirano te je autor na temelju primjedbi unosio preinake u inačicu namijenjenu tisku. Abecedno načelo s tematskim kazalom bilo je novost za stručnu knjigu toga doba, a sadržajno joj je koncepcija posve moderna: iako utemeljena u tadašnjem stupnju znanstvenoga znanja, popularno je djelo namijenjeno širem čitateljstvu, s kratkim natuknicama iz najrazličitijih područja s pojačanom poljskom sastavnicom. Opsežnih je natuknica malo, a njihov izbor danas se čini prigodnim (riječ je o institucijama ili osobama iz tadašnjega državnoga ustroja i plemstva). U skladu s tradicijom nekadašnjih tezaurusa, znatan je dio natuknica posvećen kršćanskom pojmovlju i antičkoj baštini. Opći smjer nije humanistički nego društveni (geografija, „daleki krajevi“, Bliski i Daleki istok). Zadugo se smatralo da je Krasicki autor cjeline, no danas je općeprihvaćeno mišljenje da je natuknicu *poezja* sastavio A. Czartoryski. Strogo motreći, to nije prva poljska opća enciklopedija

² Informativnosti radi, navest ćemo bibliografiju Krasickoga, shvaćenu u najužem autorskom smislu, navodeći samo najnužnija izdanja: *Dziela wybrane*, sv. 1–2, prir. Z. Goliński, Warszawa 1989; *Historia*, prir. M. Klimowicz, Warszawa 1956; *Korespondencja Ignacego Krasickiego*, sv. 1: 1743–1780; sv. 2: 1781–1801, Wrocław 1958; *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [u:] *Dziela*, sv. 3: *Dziela poetyckie, edycja nowa i zupełna*, prir. F. K. Dmochowski, Warszawa 1803; *Pan Podstoli*, prir. Krystyna Stasiewicz, Olsztyn 1994; *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, sv. 1–2, Warszawa – Lwów 1781–[1783]. Vrlo su važni i članci Krasickoga u časopisu *Monitor*, ovdje navedeni u izboru: *O kobietach oratorkach*, 1772; *O obywatelach w każdej Rzeczypospolitej*, 1766; *O pogodnym i z godnością traktowaniu braków urody*, 1772; *O rozkoszach imaginacji*, 1772; *O używaniu i czytaniu ksiąg*, 1765; *Pochwała kunsztu piśmiennictwa i drukarstwa*, 1772; *Pochwała tańca*, 1772.

jer joj prethode dva djela: *Inventores rerum* Jana Protasowicza (koji je također primijenio abecedno načelo, a djelo mu je, po prirodi stvari zbog latinskoga, imalo ograničenu recepciju izvan učenih krugova), i *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskoga (kod kojega su natuknice složene tematski, bez abecednoga načela), neoriginalno djelo, kompilacija znanja iz tada dostupnih kompendija i sinteza počevši od antičkih autora. Katolički učenjak i svećenik, Chmielowski je složio sintezu tadašnjih teoloških i crkvenopovijesnih znanja te taj priručnik utoliko i ne može biti smatran u modernom smislu općom enciklopedijom. U opusu Krasickoga zasebno mjesto pripada djelu enciklopedijskih značajki *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (tiskao ga je 1798. – 99. u listu *Co tydzień* koji je sam izdavao), u kojem je donio niz teza o djelima poljskih i stranih pisaca, očitujući potrebu da i specijalističke uvide sistematizira i učini dostupnima što širem krugu čitatelja.

Krasicki je potjecao iz magnatske, ali osiromašene obitelji, te je srodstvom bio povezan s nizom poljskih najviših plemićkih rodova, preko oca senatora s jakim političkim vezama; školovao se u isusovačkom kolegiju u Lavovu, kao mladi svećenik studirao je u Rimu 1759. – 61., prošavši potom sve uobičajene stupnjeve, a karijerno se počeo isticati za vlasti Stanislava Augusta, kojega je poznao iz mladosti, pa je stoga bio i duhovnik i kapelan na kraljevskom dvoru, što je tada bio položaj koji je podrazumijevao svakidašnje susrete s kraljem i najužom kraljevskom obitelji. Kao varmijski biskup bio je dugotrajno izložen pruskim nastojanjima da se taj dio tzv. varmijsko-mazurskoga vojvodstva pripoji Pruskoj (što se i dogodilo 1772., za prve diobe Poljske). Umro je i bio pokopan u Berlinu te je, zauzimanjem Juliana Ursyna Niemcewicza (pisca, časnika i političara iznimna društvenoga utjecaja u prvoj polovici XIX. stoljeća), premješten u katedralu u Gnieznu.

Najširi je kontekst djelovanja Krasickoga bitan za razumijevanje reformske naravi njegovih proza: rođen je u razdoblju građanskoga rata za poljsku krunu (doba tzv. izbornih kraljeva), za stalnih sukoba plemićkih skupina; srž je problema (pojednostavljeno) bio *liberum veto*, načelo iz 1652., kojim je svaki zakonski prijedlog i reformu mogao osporiti bilo koji zastupnik u plemićkoj skupštini. U polovici XVIII. stoljeća, osobito za tzv. *interregnuma* (kad su vlast nakratko preuzeli kneževi Czartoryski), nastojalo se ograničiti primjenu toga načela, no plemstvo je ustrajavalo na svojim povlasticama. Krasicki je doživio sve tri diobe (1772., kad je izgubljena trećina teritorija); 1791. proglašen je ustav, prvi takav u Europi, kojim je ukinuta izbornost kralja, *liberum veto* i dijelom staleške povlastice, građanstvo se biralo u Sejm, omogućilo se građansko pravo stjecanja plemićkoga statusa i posjeda te stupanje u svećenička, časnička i činovnička zvanja, proglašeno je državno jedinstvo Poljske i Litve; visoko plemstvo pobunilo se na te promjene te podignulo puč (uz rusku pomoć), što su iskoristile Pruska i Rusija i potpisale 1792. drugu diobu; ustanak 1794. pod vodstvom T. Kościuszka nije uspio. Naposlijetku, 1795. slijedila je treća dioba, između Pruske, Austrije i Rusije.

U sastavu poljske književne historiografije Krasicki je najpriznatiji kao autor bajki, satira i komičnih epova, neosporavan s obzirom na začetničku ulogu u oblikovanju poljskoga prosvjetiteljstva. U književnosti se javio u zreloj životnoj fazi, kao četrdesetogodišnjak,

pa sav njegov književni rad ima izrazit intencionalni značaj jer je djelo osviještena, naobražena i upućena, usto društveno utjecajna pojedinca kojega ne zanima književna slava nego društvena poruka koju šalje književnim djelovanjem. Započeo je kao epski pjesnik, sastavivši 1774. „himnu“, može se pretpostaviti više iz dvorske zabave nego zbog književne ambicije, koja je u razdoblju dioba postala poznata kao neslužbena poljska himna (*Hymn do miłości Ojczyzny*), prvi put deklamirana za „objeda četvrtkom“. Namijenjena polaznicima Viteške škole, a ne puku, nastala je prigodno. *Myszeida* (1775) komični je alegorijski spjev o borbi mačaka i miševa nadahnut motivima iz drevne i srednjovjekovne poljske prošlosti. Pisan uzorno klasicistički, uzvišeno i svečano (neovisno o komičnoj temi), i u njem se vide začeci društvene kritike koju Krasicki upućuje visokom plemstvu i njegovoj iskvarenoj običajnosti, ali i poruge na račun tadašnje domaće (predznanstvene) historiografije, koja je o prošlosti pisala kao o mitskom kulturnom sloju, bez provjerljivih podataka.

Kao lirski pjesnik³ Krasicki je predstavnik poljskoga klasicizma, autor kojemu je svojstven spoj poljske kasnobarokne pjesničke tradicije i klasicističkih vanjskih utjecaja. Kao i u drugim djelima, lirski modus nije anulirao angažiran i općim pitanjima zauzet intelekt Krasickoga, u pjesništvu kojega nema mnogo intimnih mjesta. Spominjemo to kao načelan argument u korist razumijevanja Krasickoga kao prosvjetitelja klasicističke naobrazbe koji u svojem djelu nigdje ne suprotstavlja klasicizam i prosvjetiteljstvo – prvi mu je dao formu, drugi sadržaj. Krasicki je autor prvoga poljskoga romana, *Mikołaja Doświadczynskiego przypadku* (1776); pisan u formi dnevnika (koji je pisac tobože pronašao, sukladno konvenciji), sastoji se od triju dijelova (trojna struktura i inače je svojstvena djelima Krasickoga): prvi je dio prosvjetiteljski bildungsroman (školovanje i odrastanje glavnoga junaka i mladenačke pustolovine, pri čem epizode iz školovanja služe tome da pisac izloži svoje filozofske i moralne poglede), drugi je dio utopijski (nova faza u naobrazbi i formiranju glavnoga junaka na imaginarnom otoku Nipu), u trećem dijelu konfrontiraju se staro i novo znanje, sudaraju se junakova imaginacija i društvena zbilja. Taj didaktični roman istodobno je i prosvjetiteljska utopija, i satira na zbiljske društvene odnose, i uputa o kreposnom životu, te u fabularnom dijelu poljska inačica robinsonijade. U njem je prvi put Krasicki kreirao lik idealna građanina, prosvijećena plemića, nosioca novoga društvenoga ustroja, oslonjena na ideje francuske škole fiziokrata.⁴ *Monachomachia czyli Wojna mnichów* (1778, tiskano anonimno) komički je spjev u kojem je borba dvaju redovničkih redova (karmelićana i dominikanaca) oštra satira kojoj je meta lažno krepostan redovnički i svećenički život, rasipništvo i lažni moral. Djelo je doživjelo izrazito negativan odjek među svećenstvom i unutar crkvene uprave, no oduševljeno je

³ Služili smo se izdanjem *Wybór lirików*, koje je priredio 1985. i sastavio mu predgovor talijanski slavist Sante Graciotti.

⁴ Temelj je njihova učenja, vrhunac kojega je bio 1760-ih i 1770-ih, postavka o prirodnom poretku koji vodi ravnoteži i društvenom skladu. Prirodni poredak isključuje državni intervencionizam i reguliranost. Danas se smatraju pretečom ranokapitalističkoga mišljenja.

primljeno među pristašama prosvjetiteljstva, što je vjerojatni povod Krasickomu za djelo *Antimonachomachia* (1780), pisano u ironijskom modusu kao tobožnja idejna konfrontacija s idejama iznesenima u *Monachomachii* – pod krinkom pohvale redovničkom životu, iznosi još oštrije kritike. Zadugo je središnjim dijelom opusa Krasickoga smatrana zbirka *Bajki i przypowieści* (1779), gdje se Krasicki ukazao kao majstor kratke prozne forme napisavši, iako se i oblikom i motivima naslanja na tradiciju žanra (antičku, orijentalnu, modernu francusku), djelo izvorno u poljskoj književnosti, iznimne idejne složenosti, unatoč kratkoći i jednostavnosti forme. Kako je i uobičajeno za vrstu, likovi su životinjski, no pouka u temelju nije pučko-dječja, nego ima širinu ambiciozna didaktičnoga djela, koje propituje sva esencijalna područja ljudskoga djelovanja. Za ukupan svjetonazor Krasickoga važno je da je i ovdje njegov prosvjetiteljski stav beskompromisno kritički, pa i prema izvještačenosti i iskvarenosti dvorskoga života, kojemu je sam pripadao.⁵

2. *Pan Podstoli* ili o idealnu gospodaru u desetljeću revolucije

Radnja romana⁶ *Pan Podstoli* (tiskan trodijelno, 1778., 1784. i posmrtno 1803.; treći dio nedovršen) smještena je na poljski jugoistok 1774., glavni je junak tzv. *podstoli* (sudski službenik koji se bavio zemljišnim pitanjima, u puku u tradiciji metonimija za dobra upravitelja i dobročinitelja). Upravitelj posjeda (u hijerarhiji činovničkih dužnosti poljske krune koja se sastoji od petnaest zvanja na sredini je ljestvice s obzirom na povlastice i prava koji mu pripadaju) figura je srednjega plemića koji se sav iscrpljuje oko pripadajućih mu obveza i dužnosti. Sve što se o njem saznaje na razini je apstraktna tipa, nositelja idejnosti poljskoga plemićkoga svjetonazora. Uza očekivane vrijednosti koje promiče (patrijarhalne i kršćanske), novost je imperativ ravnoteže i nerazdruživosti između tipa staroga Poljaka i novoga, modernoga prosvjetitelja, koji se u svim područjima života vodi razumom.

Ništa naoko nije drukčije u odnosu na staropoljske feudalne ideale (arkadijsko imanje, u gospodarskom smislu samodostatno, skladan brak i smjerna supruga koja se s pomnjom bavi poslugom i djecom, koja pak s radošću prihvaćaju sve roditeljske savjete,

⁵ Biografski uvid koji uvodno nudimo sastavili smo kao svojevrсни presjek temeljnih znanja o Krasickom kao o kanonskom piscu poljskoga predrevolucionarnoga prosvjetiteljstva, bitnih u komparativnom, hrvatsko-poljskom kontekstu na prijelazu XVIII. i XIX. st., držeći da bi bez toga naša temeljna nakana – objasniti naime zašto je Tkalczević za djelom *Pan Podstoli* posegnuo – ostala manjkavo kontekstualizirana. Izbjegnuli smo navođenje općepoznatih činjenica o poljskom klasicizmu i prosvjetiteljstvu i o ulozi Krasickoga u objema paradigmama, a i kasnije (o poljskoj recepciji Krasickoga kroz XIX. st. usp. Osiński 2018: 165–168). O Tkalczevićevu prevoditeljskom pothvatu nije kritički pisano (uzgred ga spominje Jagić u *Književniku* 1865., te Julije Benešić u predavanju *Dwa odczyty o Polakach i o sobie* iz 1932., tiskanom 1934., gdje Tkalczevićev prijevod navodi kao prvi svoj gimnazijski susret s poljskom književnošću). Više su pozornosti potaknuli prijevodi u stihu, *Irydiona* i *Konrada Wallenroda*, držimo zbog očita razloga, naime kao primjeri primjene prevoditeljeve teorije o metrici.

⁶ Genološko određenje prema kojem je riječ o romanu treba shvatiti uvjetno. Pojednostavljeno, riječ je o prosvjetiteljskom romanu-traktatu.

dokolica ispunjena korisnom zabavom poput čitanja, sviranja, ugošćivanja). Dvije su razmjernje idejne novosti u takvu idilskom ozračju: imperativ dobrih odnosa s podređenima i isticanje potrebe edukacije djece, među kojom i ženske. Očita je svijest glavnoga junaka o nužnosti društvene reforme; zastupa umjeren reformski stav, koji bi zadržao sve što je (plemstvu) bilo dobro u starom režimu uza prihvaćanje općedruštvenih korisnih novosti. U cjelini je, držimo, roman pokušaj da se dokaže da sarmatski⁷ svjetonazor nije u svemu zastario.

Pan Podstoli (stolnik, kako ga prevodi Tkalčević, ali ne provodi to dosljedno) deklamira glavninu romana: o običajima koje treba napustiti ili usvojiti, a najviše o upravljanju materijalnim dobrima. Konteksta radi, radnja je vrlo oskudna u smislu tradicionalne fabule, Podstoli susreće različite protagoniste seoskoga života s kojima ima dužnost, a i sklonost, raspraviti pojedinosti njihova materijalnoga i duhovnoga stanja. Nižu se sugovornici kojima tumači svoje ideje, nekovrnsni učenici kojima dijeli savjete i upute. Sugovornik nije uvijek neznalica, kadšto je nositelj naprednih ideja, kojima nadopunjuje mišljenja svojega gospodara i mentora.

U tipološkom smislu roman ima nekoliko značajki koje se mogu popisati, bez straha da nisu reprezentativne za cjelinu: sveprisutan leksik teleologije, kultura korisnoga, racionalna veza između uzroka i posljedice, između cilja i sredstva, promicanje stava usmjerena i vođena uvijek svrhom, razvedena tematika „instrumentalnoga djelovanja“ (Moretti 2015: 45–46, 63), riječju književna persona lišena beskorisnosti i samosvrhovitosti, ali podvojena između zadovoljstva onim što je postignuto i žala za onim što je izgubljeno, s nejasnom slutnjom o onom što bi tek moglo biti izgubljeno (Moretti 2015: 71). Roman o pravilima ponašanja u svjetlu svakidašnjih zadaća, držimo, već je poetika građanskoga XIX. stoljeća, artificijelan diskurs koji ima zadaću prenijeti predodžbu o životu kao strogo kontroliranu i ljudskom voljom upravljivu procesu (u poljskoj književnosti taj će se ideal književno afirmirati s poetikom pozitivizma). *Pan Podstoli* poljska je inačica hibridnoga *genre sérieux*, prijelaznoga žanra koji je opisao Diderot (Moretti 2015: 78), ni komičnoga ni tragičnoga, a obilježuje ga reciprocitet stila i društvene klase, pa to više nije ni tragična aristokratska uzvišenost, a ni pučka komedija.⁸ U tom svjetlu *Pan Podstoli* dvostruko je prijelazan – i u stilu i naraciji i u klasnom opredjeljenju, kao prijelaz i nago-

⁷ Ideologija koja se pripisuje poljskom plemstvu između XVI. i druge polovice XVIII. stoljeća. Prema predaji, Poljaci su potomci drevnih Sarmata, kojih je nekadašnji teritorij podudaran s krajevima poljsko-litavskoga kraljevstva. Prema tadašnjim uvjerenjima, samo je plemstvo imalo pravo pozivati se na sarmatsko podrijetlo i stoga je plemićka klasa jezgra poljskoga naroda, predodređena za vlast. U svojim krajnjim očitovanjima, poljski je sarmatizam bio antihumanistička ideologija postupno sve rigidnijega konzervativizma. Paradoksi sarmatizma bili su mnogobrojni i društveno pogubni, među ostalima, uvjerenje da je poljsko plemstvo odjelita etnička grupa u odnosu na poljski puk i građanstvo. Takvu vrstu partikularizma Krasicki nigdje ne zastupa.

⁸ Kojem žanru pripada *Pan Podstoli* ne razrješuje kao konačan odgovor ni najnovija poljska književna historiografija; K. Stasiewicz (2018: 307) predložila je tumačenje romana kao diskurzivne proze u duhu predmodernoga žanra „zrcala“ (*speculum*).

vještaj vremena i književnosti, u kojima se, bez mogućnosti povratka na staro, mijenjala ideja o vladajućoj klasi (ponegdje vrlo skoro i primijenjena u zbilji). Podstoli se ne udaljuje svjetonazorom od starih autoriteta (od razumijevanja nasljednoga plemstva i monarhijskoga ustroja kao prirodnoga poretka); tipski je „radišni gospodar“ (Moretti 2015: 22) u književnosti kasnoga XVIII. stoljeća, ocrtavajući mentalitet europskoga plemića – koji još nije postao građanin-plemić – u prijelomnoj točki „trenja između novih težnji i starih navika, lažnih početaka, oklijevanja, kompromisa“ (Moretti 2015: 28).

Pan Podstoli prema svojem kraju sve se više udaljavao od reformskoga potencijala, zapavši u mlaku poruku *statusa quo* (o toj kontradikciji u Krasickoga, koji je istodobno i satirik i rezignirani promatrač, usp. Kleiner 1933: 244). „Pan stolnik“ u svemu je racionalist, kao glavnu dužnost vidi pouku k svemu što je moralno i korisno; jasno, pouka Krasickoga u stolnikovim monolozima čim je vidjela svjetlo dana počela je gubiti na aktualnosti. Tijesan je svjetonazor toga uzvišena „gospodara“, no treba ga čitati metonimijski i u skladu s tadašnjim običajnim pravom, u sastavu kojega je dobrom gospodaru prvo na umu njegov posjed i svi koji o njem ovise, a dobrobit državnih poslova posljedica je dobra upravljanja i na najnižim razinama. Krasicki je čini se bio uvjeren da takvo razumijevanje klasne podjele staleža i poslova, osjetljivo na potrebe najnižih u lancu, feudalizmu jamči dug život. Dosegnuti europske uzore, a ostati utemeljen u poznatome i u tradiciji, to je dakle pokušao s romanom *Pan Podstoli* (pokazavši ipak više sluha za potonje, usp. Kleiner 1933: 253). Današnjem čitatelju očito je da *Pan Podstoli* nije mogao biti pouka svakomu tadašnjemu Poljaku. Krasicki nije prekoračio obzor svoje klase. Apolitičnost toga romana dokazuje da je svoju pouku smatrao u poljskom kontekstu univerzalnom. Druga je zabluda Krasickoga, manifestirana u ovom romanu, da će se napetost između plemićkoga konzervativizma i reformskoga radikalizma premostiti racionalizmom obiju strana. Ta napetost nije bila literarno, a ni intelektualno pitanje; dočekat će, poznato je, Krasicki njegovo revolucionarno i političko razrješenje.

Za razliku od Mikołaja Doświadczyńskiego, Podstoli je neživotna figura, koja didaktičnom ispravnošću svojih stajališta nema auru pustolova-prosvjetitelja kao Mikołaj (usp. Doktor 2002: 5). Roman nije jednostavno pripovjedno konstruiran, štoviše takva se polifonija pripovjedača ovdje javlja prvi put u poljskom romanu (Bohuszewicz 2017: 681). Većinu „primjera“ i anegdota pripovijeda sam Podstoli, koji je u tekstu u poziciji citiranoga glasa iz druge ruke posredni pripovjedač; drugi je glas „putnika“ koji opisuje svoje susrete sa stolnikom i navodi njegove riječi opsežno. Putnik je lažni sveznajući pripovjedač, glas koji kao svjedok i „zapisivač“ uokviruje monologe glavnoga junaka i govornika. Treći pripovjedač,⁹ integrator prvih dvaju glasova, ostaje zagonetan, njegov glas progovara s visine na kojoj promatra i putnika i gospodara, njihove zgrade i razgovore, i utjelovljuje

⁹ Mariji Jasińskiej u studiji o pripovjedaču u predromantičkom romanu tema je djelo *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, no neke teze mogu se potvrditi i na primjeru romana *Pan Podstoli*, ponajprije razlikovanje konkretnoga i apstraktnoga pripovjedača (usp. Trzynadłowski 1967: 583).

svojevrsna univerzalna znalca prilika, koji, budući da ima pregled nad društvenom ukupnošću, bira protagoniste kao egzemplume i pouku čitateljstvu. Pan Podstoli, iako nije neprikosnoveni gospodar svojega diskursa, glas je koji ne oklijeva, ne koleba se u mišljenju, u svemu ima uravnotežen, pravedan stav; iako mu mjestimice nisu strane satiričnost i ironija, prevladava moralizirajuća didaktičnost (Doktor 2002: 19–20), koja, kao i drugdje u Krasickoga, nije agresivna i školnička nego iskustvena i produhovljena. Iako stereotipno ispravan, Pan Podstoli¹⁰ nije čovjek bez duha; naprotiv, svjestan je ograničenosti svojih uvida (svestran enciklopedijski duh Krasickoga nije mogao izbjeći skepsu kao očitovanje privrženosti racionalističkom prosvjetiteljstvu). Da nema mjestimičnih ironijskih i komičkih odnosa, u kojima Podstoli preispituje svoje sudove, roman bi u cijelosti bio traktat na temu kreposna života u okružju plemićke idile.

3. *Pan Podstoli* u hrvatskom¹¹ prijevodu i hrvatskoj književnosti proto-realizma

Hrvatski prijevod romana *Pad Podstoli ili dobar domaćin* objavljen je u Zagrebu (tiskom Franje Župana) 1848.,¹² s bilješkom „pripoviest prevedena s poljskoga Adolfom Tkalčevićem“,¹³ u biblioteci Zabavna čitaonica (*Prevodi iz inostranih knjižtvah, knj. 4, 388 str. maloga formata*). *Predgovor prevoditelja* kratak je no bitan: u njem naime Tkalčević promovira kao posve aktualna i važeća sva prosvjetiteljska načela za koja se zauzimao Krasicki (ravnoteža nauke i dokolice, uopće veličanje svega što je istodobno i korisno i

¹⁰ Zadugo percipiran kao slika idealnoga Poljaka (Pokrzywniak 2016: 70), najviše stoga jer su ga tako čitali suvremenici Krasickoga, ali i potonji romantići. Indikativno je da romantičko mišljenje na poljskom tlu taj tip poljskosti kojega je Podstoli predstavnik (prvi dio započinje motom „moribus antiquis“, starinski običaji) ne odbacuje kao anakron. Zacijelo nije pretjerano utvrditi da je romantizam u liku idealna gospodara prepoznao sveopći društveni idealizam, kojem je romantičko doba težilo, iako lišeno racionalizma i didaktizma klasicističke epohe za života Krasickoga.

¹¹ Kao izrazit predstavnik poljskoga prosvjetiteljstva, Krasicki je u romantizmu okrenutoj *Danici ilirskoj* zastupljen slabo, dvjema prozama, *Ibrahim i Osman* i *Miš i mačak* (obje u 3. godištu, br. 38 i 69), koje je preveo M. Topalović. To što se uopće pojavio dokaz je da *Danica* nije odustala od intencije klasičnoga prosvjećivanja.

¹² Nakon Vrazova prijevoda ulomka iz *Dušnoga dana* Mickiewicza, Tkalčevićev prijevod romana Krasickoga najznatniji je prevoditeljski pothvat s poljskoga na hrvatski. Preveo je potom i *Irydiona* Krasińskoga (1865) i Mickiewiczzeva *Konrada Wallenroda* (1866). V. Jagić povoljno je ocijenio prijevod *Irydiona* (Jagić 1865: 300–301).

¹³ Tkalčevićeva biografija i djelovanje mimo prijevoda Krasickoga ne mogu ovdje biti znatnije komentirani, uostalom, budući da je riječ o velikanu hrvatske kulture XIX. stoljeća, to i nije nužno. Unutar tradicionalne filološke sekundarne literature kojoj je Tkalčević glavna tema (A. Barac, Lj. Jonke, Z. Vince, I. Pranjaković) nema kritičkoga spomena o njegovim vezama s poljskom književnošću. Važnost poljskih tema za Tkalčevićev ukupan habitus uočio je J. Wierzbicki u sintezi *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX* (1970), s ciljem da uspostavi (od 1832. do Šenoine smrti) niz hrvatskih autora kod kojih je poljska književnost imala formativnu ulogu (Vraz, I. Mažuranić, Preradović, Trnski, M. Pucić, Tkalčević, Šenoa, F. Marković, J. E. Tomić). Sintezu jezikoslovnoga, publicističkoga, političkoga, dijelom i crkveno-teološkoga djelovanja Vebera Tkalčevića sastavila je V. Švoger (2009: 107–134).

ugodno, tvrdi da djelo Krasickoga „tiera maglu uma, a sercu godi“, ovakvim se čitanjem „razblažuju i strogo učeni muževi“ i „nježne krasotice“). Knjiga je, kako prevoditelj neuvijeno podcrtava, „predhodnica na mučnom putu narodne prosviete“. Tkalčević nije propustio istaknuti da je autor iz slavenskoga svijeta koji se nije podredio latinskim formama niti se odveć povodio za stranim utjecajima. Nema knjige, tvrdi, koja bi ponudila više „umstvenih istina“, u njoj se vidi svaki Poljak i svaki Slaven „kao u zercalu“. Osim što dijele klasne zablude, Krasicki i Tkalčević dijele i načela tipski prosvjetiteljska, u predgovoru naivno pojednostavljena: zdrav razum, poštenje, dobroćudno ponašanje, pravičnost u prosudbi, ljubav prema svakom čovjeku. Osobito, tvrdi Tkalčević, ova knjiga mora biti bliska Hrvatima, koji ovdje vide i svoje vrline i svoje mane, kao „jaje jajetu“.

Prijevod romana *Pan Podstoli* na prvi je pogled bio siguran izbor u kontekstu hrvatsko-poljskih književnih veza jer je riječ o djelu autora koji je već tada bio sinonim za epohu poljskoga prosvjetiteljstva. Istodobno, poruke toga romana nisu lišene političke subverzije u kontekstu 1840-ih. Tkalčević vjerojatno nije izabrao Krasickoga zbog srodnosti političkoga konteksta¹⁴ 1770-ih i 1840-ih, nego zbog etičkoga nekonformizma kojega je Pan Podstoli nositelj. U polovici XIX. stoljeća Krasicki je ideal zdravorazumskoga glasa, primjer valjana društvenoga kritičara i prosvjetiteljskoga mislioca koji je bistro vidio stvarnost oko sebe (iako u romanu nema jasnih naznaka da je bio svjestan da francuski monarhijski model neće opstati, a ni poljsku situaciju nije čitao ispravno, budući da je i dalje vjerovao da će se staro i novo pomiriti u suglasju). Didaktičnost i tendencioznost romana Tkalčević ne vidi kao nedostatak nego kao književnu nužnost, koja je odgovarala domaćim utilitarističkim tendencijama u polovici XIX. stoljeća. Pan Podstoli model je za svojstva što ih se očekuje od prosvijećena Hrvata Tkalčevićeva naraštaja, među ostalim pomirenost s okolnostima koja ne podrazumijeva rezignaciju nego razumsko prihvatanje ograničenja koja se ne mogu premostiti, ali sve u vlastitu korist (tu vrstu pozitivističkoga realizma kao svoj životni i intelektualni izbor zastupat će niz hrvatskih književnika i političara, osobito 1870-ih).

Prijevod romana *Pan Podstoli* rijedak je primjer da hrvatska književnost nije posegnula za poljskom zbog potreba za klasičnim oblicima romantičkoga mišljenja (kao što je bio slučaj kod iliraca ili kasnije za razdoblja moderne).¹⁵ Krasicki je dokaz da je Tkalčevićovo mišljenje u temelju već bilo protorealističko, da je njegova svijest o neprevladivosti političkih zadanosti nedvojbeno i da je smjer koji nudi posredstvom Krasickoga racionalan i pragmatičan, iako nije lišen sentimenta prema prošlosti, tradiciji i uvjerenosti u mogućnost skladna pomirenja između stare običajnosti i novoga doba, koje, u trenutku kad je objavljen prijevod, Hrvatskoj donosi niz dugoročno nerješivih političkih

¹⁴ O političkim stajalištima Tkalčevića usp. *ibid.*: 2009: 121–126. Autorica u članku u fusnoti spominje da je preveo djelo *Pan Postoli* (2009: 108), prethodno da je učio poljski jezik za studija.

¹⁵ Ovdje nema prostora tumačenju razlika između dvaju književnih i političkih konteksta, hrvatskoga i poljskoga, u doba između dviju revolucija; razlike je uglavnom istumačila, u ključu „uzaludnih napora“, kako je sama to imenovala, J. Rapacka (usp. Bogdan 2018: 41–45).

i društvenih ograničenja (o hrvatskim političkim kolebanjima između 1790. i 1848. usp. Rapacka 1996: 20–21). Tkalčević nudi Krasickoga s porukom o toleranciji, o potrebi da čovjek ponajprije brine o sebi i onome što već ima, a ne o onome što njegovo ni neće biti. Prevoditelj je dakako imao svijest o dugoročnim posljedicama revolucije i o razočaranjima koja su donijele obje revolucije, no razmjerni ustupci građanstvu ipak su potvrđivali da povratak na staro nigdje nije bio moguć.

Krasicki nije Tkalčeviću primjer samo prosvjetiteljskoga pisca, ako se uzme u obzir da je Tkalčević bio znalac poljske književne povijesti; primjer je koji najbolje korespondira sa suvremenom mu Poljskom, s Poljskom koje nema na karti Europe, s Poljskom koja se ne uspijeva pomiriti s propalim ustankom i još živim Mickiewiczem, koji je 1840-ih književno šutio, a politički i vojno konspirirao. Ideje koje je promovirao Krasicki u desetljeću uoči Francuske revolucije, ideje za koje je držao da će uspjeti premostiti klasni jaz i koje će svojom tolerantnošću poslužiti kao most između „gospodara“ i „sluga“, u polovici XIX. stoljeća postaju ponovo aktualne kao priručnik ispravna postupanja. Iluzornost takve didaktičnosti s odmakom se čini prozirna, no poljsko društvo polovice XIX. stoljeća nije bilo riješilo ni jedan politički problem koji je prenijelo iz XVIII. stoljeća. Krasicki postaje uzor za pozitivističku prozu u kojoj pripovjedač ponovo postaje čitatelju učitelj i savjetnik. *Pan Podstoli* prevoditeljeva je anticipacija književne paradigme koja je tada u začetku u samoj Poljskoj, a manifestirala se tijekom pozitivizma kao povratak racionalizmu, pragmatizmu i didaktičnosti kakve nalazimo u prosvjetiteljskoj poetici Krasickoga. Oba djela, i izvornik i njegov hrvatski prijevod, imaju anticipacijsku, projektivnu svrhu. Krasicki roman piše na vrhuncu osobne društvene moći, upućen u najširi europski politički kontekst, s poznavanjem poljskih tradicija, te sastavlja djelo kojim će zahvatiti u dvojbe rijetke vrste prosvijećena poljskoga plemića (ali i seljaka). Tkalčević djelo nudi hrvatskom čitatelju s intencijom da će u Krasickoga prepoznati i svoje iluzije, ali i etički univerzalne vrline, jer ne namjenjuje ga samo onima koji „upravljaju“ nego i „damama“, koje u njemu mogu naći dopadljive i prikladne primjere ispravna postupanja. U oba slučaja, doba u osvit revolucije stvorilo je istu potrebu, da se porukom o nužnosti prilagodbe direktno i neuvijeno utječe na klasno i političko opredjeljenje čitatelja.

Zašto je Tkalčević mislio da je roman-traktat o običajima i nazorima tipično poljskoga „poštena čovjeka“ („człowiek poczciwy“) po mjeri druge polovice XVIII. stoljeća priručnik hrvatskomu čitatelju u polovici XIX. stoljeća? Prvo: Postoji je slika odgovorna pojedinca u vremenima ugrožene državnosti i fatalne narušenosti staroga ustroja; iako se hrvatski kontekst može činiti mikroprimjerom ugroženosti, u naraštaju uoči Bachova apsolutizma, a nakon propale revolucije, zacijelo Tkalčeviću koncept propasti državotvorne ideje nije bio puka apstrakcija. Drugo, *ratio* glavnoga junaka svojstvo je koje prevoditelj nastoji pronijeti domaćemu čitatelju te znak da se romantički i kasnopreproditeljski idealizam već bio iscrpio. Realnost je zahtijevala realistički zaokret. Postoji je usredotočen na svoj posjed, obitelj, obveze, i Tkalčević taj fokus tumači kao moralno „ispravan“ neovisno o društvenom ustroju u kojem je Krasicki svoje djelo pisao, a koji

1840-ih još nije bio svugdje poražen. Uostalom, riješivši se opresije staroga poretka, poljski je Podstoli faktično izgubio državnost. Hrvatski „domaćin“ u međuvremenu je još nije bio stekao. Ne treba zanemariti ni sentimentalne razloge vezane uza slavensku uzajamnost: Podstoli je pojedinac visoke kulture koji istodobno dogmatski njeguje domaću običajnost, „integralni ideal mudraca“ (Parkitny 2020: 95) – obrazovan i obaviješten (Podstoli u kući ima neveliku, ali pomno skupljenu biblioteku), osjetljiv na domaće tradicije. Tkalčeviću je takav tip Slavena, osviještena i upućena, no privržena svemu domaćemu, bio primjer kojim je nastojao pobuditi hrvatskoga čitatelja, koji tih godina (postpreporodnoga klonuća) nema slična romana na svojem jeziku.

Prosvjetiteljsku gestu Tkalčevićevu tumačimo kao protorealistički zaokret u odnosu na ilirsku inačicu romantičkoga pogleda na strane književnosti. Nije riječ o paradoksu, naprotiv: Tkalčevićev je izbor Krasickoga i njegova romana logičan, ako se uzme u obzir čemu je trebao poslužiti prijevod u kulturi primateljici. Ponajprije, tek 1840-ih prijevodi iz slavenskih književnosti (koji su se među ilircima najčešće prisvajali kao autorski prinosi) izlaze iz anonimnosti, predstavljajući *par excellence* kulturni obzor prevoditelja, koji je u slučaju Tkalčevića normativan: *Pan Podstoli* više je namijenjen pouci i prosvjećivanju, manje zabavi (Sinko 1970: 468), čime prevoditelj podržava devetnaestostoljetnu konstantu hrvatske književnosti u sprezi sa stranim književnostima, a prema kojoj „ugodno i korisno“ (kako to sažima Tkalčević) ostaje ideal nepreispitivan sve do moderne.¹⁶

Tkalčevićev prijevod odaje dojam prevoditelja koji se vodio smislom, manje stilom izvornika. Prema suvremenim očekivanjima preslobodan, njegov prijevod smjera pronijeti poruku, ne poetiku autora. Izvornik je, promotrimo li traduktološki zadaću koju je Tkalčević obavio, vrlo zahtjevan, ispunjen nazivljem specifično vezanim za poljski srednjoplemićki posjed, pri čem je prevoditelj morao savladati i prilagoditi nazive za službe, imanje, oruđe i oružje, odjeću, hranu, poslugu, kojih nije imao u domaćem leksiku (mnoge je stoga samo ponašio), a osobito su zahtjevni pravnički dijelovi, u kojima Podstoli tumači običajno pravo i „gospodarsku nauku“ temeljenu u tradicijama poljskoga plemstva poljsko-litavskoga kraljevstva.

4. Zaključno razmatranje

Krasicki je rijedak primjer simbioze grandiozna opusa, javnoga djelovanja i utjecaja te stvarna traga u razvoju književnosti XVIII. stoljeća, s obzirom na to da je svojim djelima kanonizirao nekoliko vrsta (komični ep, bajku, društvenu satiru, didaktički roman). Sav mu je opus nastajao od polovice 1760-ih do potkraj 1790-ih, no središnje su godine knji-

¹⁶ Nije bilo drukčije ni u poljskoj književnosti toga doba, koja ipak ima, u odnosu na hrvatske prilike, bitno čvršće i neposrednije veze s francuskim književnim središtima, no utilitarnost ostaje konstantna, iz perspektive poetike prijevoda, cijeloga XIX. stoljeća.

ževnoga djelovanja Krasickoga 1770-e, ako se ravnamo prema kriteriju objavljivanja djela. Opus Krasickoga metonimija je poljske književnosti u doba vladavine posljednjega poljskoga kralja, Stanislava Augusta Poniatowskoga i triju dioba. Tkalčević, prevevši roman *Pan Podstoli* (Krasicki je za glavni lik romana zacijelo imao stvarni uzor iz života, smatrajući svojom književnom obvezom i zadaćom da ga razradi i približi čitateljstvu kao valjan primjer, usp. Ziomek 1950: 363), nije smjerao upoznavanju domaćega čitateljstva s djelom iz stanislavovske ere; njega je, držimo, zanimala poruka, a ne pouka. Poruka je u kontekstu revolucije anticipatorska, „nesvjesno revolucionarna“. Središnja je tema romana klasna razlika, tim jače izražena jer Krasicki ne vidi kao izvjesnu mogućnost klasni sukob, njegov stolnik uvjeren je u održivost ustaljene klasne podjele. Poljska inačica feudalizma imala je niz specifičnosti u odnosu na zapadnoeuropske feudalizme te se u drugoj polovici XVIII. stoljeća, u smislu utjecaja na društveni razvoj, svodila na golem utjecaj pojedinačnih interesa magnatskih i plemićkih rodova te svećeničkoga staleža, osnaženoga zamahom protureformacije, koji ipak, kako je poznato, nije spriječio ponajprije gospodarski, a potom i slom toga idejno ambivalentnoga i nefunkcionalnoga klerikalno-plemičkoga ustroja. Nagnuće reformama, koje se u poljsko društvo prelilo iz francuskoga prosvjetiteljstva, nije dijelilo društveni ustroj od književnoga ukusa, otud pomiješanost u Krasickoga „receptata“ za koristan doprinos društvu i književnih preferencija. Enciklopedijski duh i pokušaj izvedbe nacionalne (na narodnom jeziku) opće enciklopedije logična su posljedica takva reformskoga eklekticizma. Krasicki je stoga u romanu više povjesničar, u povijesnim raspravama više romanopisac, no takva pripovjednoga hibridnoga stila¹⁷ nisu bili lišeni ni njegovi francuski uzori. Poučan stil u romanu, a fikcionaliziranje u historiografiji dokaz je njegove privrženosti prosvjetiteljskoj ideji, u kojoj se didaktičko i utilitarno ne daju oštro odvojiti od literarnoga, i nipošto nisu dokaz manjka pripovjednoga umijeća. Tkalčević kao prevoditelj i kulturni posrednik ovdje je poput „učitelja neznalice“ (Rancière 2010: 27), koji ne skrbi doista o obrazovanju naroda, nego o dobrobiti koju treba tek navijestiti, poučava o onom što ni ne može znati.

Važnost hrvatskoga prijevoda nije stoga u relevantnosti pouke kojoj je smjerao prevoditelj nego u sinkroniji povijesnih poetika hrvatske i poljske književnosti, u anticipaciji srodnosti između ideja predrevolucionarnoga prosvjetiteljstva, hrvatskoga proto-realizma i poljskoga pozitivizma, kao specifično poljske inačice realizma. Roman Krasickoga učeno je, ali već tada društveno prevladano znanje, za koje je njegov autor pretpostavljao da ima odlike univerzalnosti. Te su odlike ipak preživjele do Tkalčevićeva vremena (a i kasnije, novi uzlet Krasicki je doživio i u doba moderne, kad je njegova svestrana osoba postala metafora poljskoga kozmopolitizma). S obzirom na indikativnost književnoreceptijskoga slijeda, od vremena Krasickoga do vremena Tkalčevića, s revolucionarnim idejama koje su u njihovim epohama doživjele i svoju realizaciju, *Pan Podsto-*

¹⁷ Očituje se to i u kompoziciji romana, koji je u tri dijela simetričan, s po četrnaest poglavlja, i s petnaestim, kao zaključanjem, više u maniri povijesne rasprave nego fikcionalne pripovijesti.

li i njegov hrvatski prijevod stoje s dvjema revolucijama u odnosu *coincidentia oppositorum*: arkadijskom svijetu romana u zbilji se suprotstavio svijet revolucionarnoga prevrata. Taj isti artifičijelni arkadijski svijet ponovo je oživio – tijekom nove revolucije 1848. – kao etičko utočište i univerzalni priručnik ispravna života.

Krasicki i njegov hrvatski prevoditelj Tkalčević doimaju se kao glasovi *ancien régime*. Oni to zacijelo i jesu. No književnost i revolucije nisu samo djela koja su izravni ideološki potomci i odjeci društvenoga čina revolucije. Utoliko *Pan Podstoli* suvremenom čitatelju ne može biti dovoljno jasan – a hrvatski prijevod pogotovo – ako izostane uvid u povijesnu, predrevolucionarnu, svijest koja je okruživala nastanak i izvornoga teksta i potonjega prijevoda: antirevolucionarnost „staroga poretka“ u književnom tekstu definirana je kontekstom revolucije.

LITERATURA

- Benešić, Juliusz. 1934. *Dwa odczyty o Polakach i o sobie*. Warszawa: Drukarnia Podstołeczna.
- Bogdan, Tomislav. 2018. „Obrana uzaludnih napora – Joanna Rapacka i proučavanje hrvatske književne povijesti.“ U: *Poljsko-hrvatske veze kroz stoljeća. Povijest, kultura, književnost*. Ur. Maciej Czerwiński i Damir Agičić. Zagreb: Srednja Europa: 41–50.
- Bohuszewicz, Paweł. 2017. „*Pan Podstoli*: międzygatunkowe oscylowanie tekstu.“ U: *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* 4: 667–691.
- Doktór, Roman. 2002. „Komizm w *Panu Podstolim*.“ U: *Roczniki Humanistyczne* 50, 1: 5–26.
- Jagić, Vatroslav. 1865. „Iridion. Napisał grof Sigismund grof Krasinski. Preveo s poljskoga Adolfo Tkalčević.“ U: *Književnik* 2: 300–301.
- Kleiner, Juliusz. 1936. „Ignacy Krasicki.“ U: *Pamiętnik Literacki* 33, 1/4: 242–254.
- Krasicki, Ignacy. 1778. *Pan Podstoli, na trzy księgi podzielony*. Warszawa: Nakładem i drukiem Mich. Grölla, Księgarza Nadwornego.
- Krasicki, Ignacy. 1883. *Pan Podstoli*. Kraków: Nakładem K. Bartoszewicza, druk W. Kornieckiego.
- Krasicki, Ignacy. 1848. *Pan Podstoli ili dobar domaćin. Pripoviest prevedena s poljskoga Adolфом Tkalčevićem*. Zagreb: Lavoslav Župan.
- Krasicki, Ignacy. 1985. *Wybór liryków*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Moretti, Franco. 2015. *Gradanin: između povijesti i književnosti*. Zagreb: Multimedijski institut.
- Osiński, Dawid Maria. 2018. „Krasicki pozytywistów i modernistów.“ U: *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* 1: 165–200.
- Parkitny, Maciej. 2020. „To nie wino zawiniło. Spór rymotwórci Krasickiego z Naruszewiczem.“ U: *Pamiętnik Literacki* 111, 1: 89–110.
- Pokrzywniak, Józef Tomasz. 2016. *Ignacy Krasicki, wśród pisarzy polskiego oświecenia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rancière, Jacques. 2010. *Učitelj neznalica: pet lekcija iz intelektualne emancipacije*. Zagreb: Multimedijski institut.
- Rapacka, Joanna. 1996. „Zamiranje plemićke ideologije u kontekstu oblikovanja nacionalne ideologije.“ U: *Dani Hvarškoga kazališta* 22: 20–28.
- Sinko, Zofia. 1970. „Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia, Jadwiga Ziętarska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, recenzja.“ U: *Pamiętnik Literacki* 61, 2: 467–473.

- Stasiewicz, Krystyna. 2018. „Powieść czy *speculum*? *Pan Podstoli* Ignacego Krasickiego. U: *Wzorce osobowe w dawnej literaturze i kulturze polskiej*. Ur. Bernadetta Puchalska-Dąbrowska i Elżbieta Jurkowska. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: 301–309.
- Švoger, Vlasta. 2009. „Skica za portret Adolfa Vebera Tkalčevića“. U: *Croatica Christiana periodica* 64: 107–136.
- Trzynadlowski, Jan. 1967. „Narrator w powieści przedromantycznej“, Maria Jasińska, Warszawa 1965. Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Badań Literackich Pan (recenzja)“. U: *Pamiętnik Literacki* 58, 4: 581–586.
- Veber Tkalčević, Adolfo. 1848. „Predgovor prevoditelja“. U: *Pan Podstoli ili dobar domaćin*. Zagreb: Izdanje Lavoslava Župana: 4–6.
- Wierzbicki, Jan. 1970. *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ziomek, Jerzy. 1950. „Ignacego Krasickiego *Historia na dwie księgi podzielona*“. U: *Pamiętnik Literacki* 41, 2: 329–372.

BETWEEN TWO REVOLUTIONS: IGNACY KRASICKI'S *PAN PODSTOLI* TRANSLATED BY ADOLFO VEBER TKALČEVIĆ

Summary: The paper presents the basic literary and historical facts and circumstances of the origin of the novel *Pan Podstoli* by Ignacy Krasicki, one of the most prominent prose works of the Polish Enlightenment, the first two parts of which were published before and on the eve of the French Revolution, and the third part in the period of upheaval that followed the Revolution. This is a complex work by Krasicki, an author of the Enlightenment possessing an encyclopaedic spirit and progressive sensibility, who presents the ideas of the ideal “master” and “host”. The first foreign translation of the novel is by Adolfo Veber Tkalčević, published in 1848 – thus the original and its translation symbolically round off the Age of Revolution in Europe. In addition to the fact that the relatively early and successful translation is of exceptional importance for Croatian-Polish literary ties in the 19th century, it also carries a broader cultural weight with regard to the social background of the origin of the novel and its resonance in politically turbulent Poland of the time, and the social background at the time of the translation, in post-revival Croatia, on the eve of Bach’s absolutism. The methodology used in the paper is that of literary history and biography, with an emphasis on the writer’s biography, the original text and the translation, which is interpreted from the perspective of literary history, in the context of historical poetics of Croatian literature in the mid-nineteenth century.

Keywords: *Pan Podstoli*, Ignacy Krasicki, The Enlightenment, Adolfo Veber Tkalčević, 18th century Polish literature, 19th century Croatian literature, Croatian-Polish literary ties

Milka Car

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

milka.car@ffzg.unizg.hr

POSTREVOLUCIONARNA I POSTIMPERIJALNA BEZNADNOST: O ROMANIMA ERVINA ŠINKA

Sažetak: Ervin Sinkó, Franz Spitzer, tj. Ervin Šinko (1898., Apatin, Austro-Ugarska Monarhija – 1967., Zagreb), autor je iznimne biografije i svjedok povijesnih događaja koji su obilježili 20. stoljeće. Kao jugoslavenski pisac mađarskoga porijekla objavio je opsežan roman *Optimisti. Roman jedne revolucije* (1953/54). Potom 1955. izdaje svoje autobiografske zapise pod naslovom *Roman jednog romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine* i bilježi „bespoštedno i potpuno doživljaj revolucije pun protivurječnosti“ (Šinko 1955: 11). Njegovi su tekstovi obilježeni ciljem transpozicije biografskih i revolucionarnih iskustava u formu romana te će se na temelju njegovih svjedočanstava omediti postimperijalna i (post)revolucionarna intelektualna biografija između dva svjetska rata i propitati dokumentarna obilježja svjedočanstva aktivnog dionika revolucije kao dokumenti beznadnosti i istovremeno ustrajnosti u utopiji o mogućnosti mijenjanja svijeta.

Ključne riječi: Ervin Šinko, *Optimisti*, *Roman jednog romana*, dokumentarni učinak, roman o revoluciji, iskustvenost

I.

U romanu *Optimisti* glavni protagonist Joži Bati, *alter ego* Ervina Šinka, bilježi „riječ budućnost je u svačijim ustima“ (O: 122),¹ likovi su nošeni željom da „dođu posve drugačiji, novi ljudi!“ (O: 146) iz čega proizlazi svijest o otvorenim horizontima nakon katastrofe Prvoga svjetskog rata, tj. utopiji revolucionarnoga mijenjanja svijeta. Ta se težnja pojavljuje u prvome poglavlju *Optimista* u razgovorima ljevičarskih intelektualaca i posreduje iskustva postimperijalne generacije koja se na povratku iz Prvoga svjetskog rata nalazila na „krovu vlaka“ (O: 24), očekujući da „će se naći zajedno s hiljadama ljudi, usred jedinstvene mase; sa svakim će pojedincem odmah izmjenjivati bratske riječi“

¹ Šinkov roman citirat će se kraticom O i brojem stranica.

(O: 72). Te Batijeve riječi najavljuju temeljnu dihotomiju revolucionarnoga optimizma i postrevolucionarne rezignacije s perpetuiranjem „kulture nasilja“ (Gerwarth 2018) s previranjima i dubokim podjelama koje su obilježile postimperijalno razdoblje.² Upravo su duh izražene internacionalne solidarnosti s uvjerenjem u opravdanost klasne borbe i svjetske revolucije te s njim povezani sukcesivni prikaz razgradnje ideala nakon sloma revolucije u Budimpešti 1919. nosiva potka opsežnoga romana dvoznačnog naslova *Optimisti*, književnika Ervina Sinkóa, Franza Spitzera, tj. Ervina Šinka, autora rođenoga 1898. u Apatinu u Austro-Ugarskoj Monarhiji i preminuloga 1967. u Zagrebu. Roman je u originalu, „vođen monomanijakalnom ludošću da mađarski pišem“ (Šinko 1969: 445), obuhvaćao 1200 stranica da bi nakon kraćenja, opisanih u *Romanu jednoga romana*, u prijevodu na hrvatski³ bio objavljen na gotovo 800 stranica tek nakon Drugoga svjetskog rata. Polazeći od načela „revolucionarnog humanizma“,⁴ roman *Optimisti* koncipiran je kao odraz povijesnih prilika, obilježen jasnim ciljem transpozicije biografskih i revolucionarnih iskustava u formu romana.

Optimisti. Roman jedne revolucije, kao i autorovi autobiografski zapisi pod naslovom *Roman jednoga romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine*⁵, prate autorov put „jednog teškog, revolucionarno-emigrantskog židovskog života“ (Matković 1969: 5) u 20. stoljeću, tj. tipičnu emigrantsku sudbinu ljevičarskoga apatrida i emigranta (Papp 2009) koji je gotovo pola stoljeća proveo u egzilu. Tekstovi su Ervina Šinka inter- i transnacionalni po svojim temama, kao i po svojoj recepciji jer su u pravilu prvo bili objavljeni u prevedenim isječcima⁶ u časopisima, zatim kao cjelina na hrvatskome, a kasnije su prevedeni na europske jezike, potom i na mađarski. Šinko je jedan od glavnih predstavnika tzv. *Vajdaság*-književnosti, odn. književnosti na mađarskom jeziku nastale u jugoslavenskim dijelovima Bačke i Banata. Njegovo je djelo prema Marijanu Matkoviću „značajna komponenta velike mnogojezične centraleuropske književnosti koja, protežući se geografski od Trsta do Krakova, od Praga, Beča i Budimpešte do Salzburga, Ljubljane i Zagreba, svoj puni procvat doživljuje upravo uoči rasula Carevine unutar čiji se granica javila“ (Matković 1969: 12) te time duboko obilježeno postimperijalnim

² O postimperijalnoj konstelaciji i poslijeratnom nasilju, među ostalim, usp. Eichenberg, Newman 2010.

³ Prema *Napomeni* Marijana Matkovića na hrvatski je *Optimiste* prevela Iva Adum, roman je lektorirao Dobriša Cesarić, a drugi je roman preveo Enver Čolaković, premda to nije naznačeno u impresumu. Usp. Matković 1969: 479–480.

⁴ „I u tome je zapravo tragični patos Krležinog realizma koji je nerazdvojjiv od revolucionarnog humanizma: treba ugasiti sva pozorišna kandila iluzije i laži, da zaboli mrak, da prodre do kosti, do srži bol zbog mraka i zbog čovjeka koji je kao čovjek potpuno nestao.“ (Šinko 1969: 378)

⁵ Citirat će se kraticom R i brojem stranica.

⁶ Prvo ih je prevodila njegova žena dr. Irma Šinko, da bi tek nakon završetka Drugoga svjetskog rata uslijedila izdanja: Ervin Sinkó: *Roman eines Romans: Moskauer Tagebuch 1935–1937*. S pogovorom Alfreda Kantorowicza, prev. s hrv. Edmund Trugly jun., Berlin: Das Arsenal 1962, 1990; Ervin Sinkó: *The Novel of a Novel. Abridged diary entries from Moscow, 1935–1937*. prev. George Deák., Lanham, Maryland: Lexington Books 2018.

prilikama, prožeto često ambivalentnim reminiscencijama na imperijalnu prošlost i istodobno obilježeno projekcijom u budućnost, odnosno revolucionarnim angažmanom. *Optimiste* obilježava napetost regionalnoga, s bačkom topografijom fiktivnoga mjestaša Szabadka i Budimpešte kao glavnoga grada, i decidiranoga idejnog i ideološkog internacionalizma revolucionarnog pokreta s težnjom za prevrednovanjem građanskoga društva u tradiciji političkog pisma, tj. društveno angažirane književnosti.

Gotovo je nemoguće čitati *Roman jedne revolucije* bez *Romana jednog romana*, Šinkovi se postrevolucionarni tekstovi međusobno uvjetuju i nadopunjuju u prikazu zbilje prve polovine 20. stoljeća s jedne, kao i u propitivanju zadaća književnosti i mogućnosti romana o revoluciji s druge strane. U prvome planu stoje revolucionarne društveno-povijesne prilike, odnosno sudbina intelektualca u revoluciji, od agitacije i aktivizma u *Optimistima* pa do prikaza „donkihotske naivnosti“ (*ibid.*: 21) i „dobrovoljne sljepoće“ (R: 89), kada bilježi svoju „suvišnu i bezizglednu egzistenciju“ (R: 17) spram ljevičarskog dogmatizma u Staljinovu duhu⁷ u srazu sa sovjetskim aparatčicima i prati „monstruoza intelektualna i ljudska izopačivanja“ (R: 89) toga sustava u *Romanu jednog romana*. On pritom nije metatekst, nego izvještaj o sudbini rukopisa, istodobno je to sudbina njegova autora koji nastoji zapisati „bespoštedno i potpuno doživljaj revolucije pun protivurječnosti“ (R: 11) te time tekst ovjerava proživljeno i pripada „k fantastičnom ali autentičnom romanu rukopisa ‘Optimisti’“ (R: 14).

Na temelju tih tekstova prikazat će se politički i ideološki razvoj revolucionarnoga intelektualca između dva rata povezan s dvije za to doba karakteristične i međusobno usko povezane pojave. Riječ je o podtekstu kritike ideologija u uvjetima diktature i prijetnje fašizma s jedne te boljševizaciji komunističkih partija diljem Europe i intelektualnim neslaganjima s njima s druge strane. Šinkovi tekstovi čitat će se kao dokumenti pokušaja revolucionarnoga preobražaja društva, no još više sukoba savjesti i lojalnosti koji je obilježio intelektualnu ljevicu (Papp 2014) u trenutku kada intelektualci otkrivaju da ne stoje u službi revolucije, nego njezine perverzije (staljinizma) (Magris 1979: 56). Dokumentiranje postimperijalne⁸ i postrevolucionarne biografije prati tada aktualne rasprave o društvenom ulogu književnosti koje su umnogome odredile 20. stoljeće i naposljetku upućuje na beznadnost revolucionarnih ideala te u oba teksta tematizira proces rezignacije i deziluzioniranja revolucionarnoga intelektualca, prvenstveno zbog odstupanja od humanističkih načela. To posebno dolazi do izražaja u razgovorima s Györgyem Lukácsom, tada jednim od predvodnika Mađarske revolucije, prikazanim u liku Vértesa.

⁷ Za analizu intelektualne fascinacije Oktobrom i putovanja u Moskvu europskih intelektualaca (Russell, Benjamin, Koestler, Gide, Feuchtwanger, Brecht) usp. Riklin 2010.

⁸ Pored temporalnog određenja postimperijalnosti, zbog opsega rada samo ću kratko uputiti na Badiouevo tumačenje 20. stoljeća u kojem potragu za realnim sažima temeljnim pojmovima o nasilju, funkciji umjetnosti, gladi za realnim, antagonizmu i bratstvu, kao stoljeća koje je „progonila ideja mijenjanja čovjeka, stvaranja novog čovjeka“ (Badiou 2008: 14): „Razlika o kojoj je ovdje riječ slični razlici koja odvaja golo i okrutno 20. stoljeće od onoga što unutar njega nastavlja 19. stoljeće, od onoga što nastavlja imperijalni san, čija je strava udaljena i diskretna, [...]“ (*ibid.*: 88).

On pri kraju *Optimista* tvrdi da su „*doduše* po službenoj dužnosti optimisti“ (O: 748; istaknula M. C.), čime priznaje kapitulaciju revolucije. Stoga će se – koliko to zadani opseg dopušta – izdvojiti književnopovijesno važne rasprave o određenjima socijalističke književnosti u sukobu progresivnoga i regresivnoga revolucionarnog angažmana.

Kako su Šinkovi tekstovi postavljeni kao svjedočanstvo aktivnog dionika zbivanja, otvara se pitanje o njihovome dokumentarnom učinku, tj. ulogu autentičnoga u tekstu. *Optimisti* su tumačeni kao „realistička kronika iz vremena Mađarske Sovjetske Republike i revolucije“ (Matković 1969: 21), sâm autor govori o odrazu svoje „monomanijakaln[e], grafomanijakaln[e] egzistencije“ (R: 11), tj. o potrazi za idealizmom nestalim u povijesnim virovima. Dijegetska razina teksta pritom je neodvojiva od ekstradijetske, forma korespondira sa sadržajem te su književno-estetske osobine teksta uvjetovane socijalno-povijesnim i ideološkim okolnostima njegova nastanka. Takva uska dijaloška relacija teksta i konteksta, književnosti i zbilje proizlazi iz neposrednoga, proživljenog iskustva revolucije; stoga je politički i ideološki fokus neodvojiv od pripovijedanoga, umnogome ga oblikuje i usmjerava te se isprepliću na više razina. Pored književne kategorije fikcionalnoga i težnje za dokumentiranjem, tj. autentičnim svjedočanstvom utemeljenim na proživljenom iskustvu, važnu ulogu imaju izvanknjiževni elementi, tj. ideološka pristranost, posebno u aspektu naknadnosti o kojem će još biti riječi. Naslanjanje na iskustvo temelj je autorova poetičkog programa:

Nikad nisam ništa pisao što bi bilo izmišljeno, jer smatram i oduvijek sam smatrao, kako zadatak fantazije i umjetničkog oblikovanja nije u tome da se nadmašuje, nego da se dosiže nepregledno bogatstvo stvarnosti. Ljepota, što sam je tražio i tražim, nije ništa drugo nego istina, koja treba da nađe svoj prodorni, čulni izraz. (Šinko 1950: 12)

Slično formulira u *Romanu jednoga romana*, tekstu započetome u Parizu, gdje je od 1927. s R. Rollandom, H. Barbusseom i A. Gideom tvorio uži krug oko njemačke Slobodarske biblioteke, vođen idejom o politici koja bi bila „put i borbeno sredstvo za ostvarenje humanizma“ (R: 44). Ondje utvrđuje zakone „koji usmjeruju i oblikuju razvoj stvari isto tako neumoljivo, kao i u samoj prirodi“ (R: 7). Iz toga proizlazi kako je dokumentarni učinak Šinkova romana utemeljen na snazi svjedočanstva autentičnoga iskustva i stoga se odriče potrebe za fikcionalizacijom zbilje sa svojim snažnim upućivanjem na budućnost istine, tj. revolucionarne ideje o prevrednovanju svijeta koju nastoji posredovati. Iz toga proizlazi fluidna membrana književnosti i zbilje u pokušaju da neposredno oblikuje političke i revolucionarne „namjene“⁹ književnosti. Pripovijedanje je obilježeno zadatkom da posreduje proživljenu istinu ne samo u modusu svjedočanstva, nego da izravno utječe na zbilju. Upravo zbog toga ne funkcionira kao njezin mimetički odraz,

⁹ „Namjena nije uvijek strateška ili svrhovita, manipulativna ili presezateljska; ne mora imati sklonost prema instrumentalnoj racionalnosti, ni biti namjerno slijepa za složenost forme.“ (Felski 2016: 17)

nego se proteže u budućnost, nošenu političkim nalogom. No postaviti će se pitanje u kojoj mjeri Šinkovi tekstovi ostvaruju namjeravani dokumentarni učinak, odnosno u kojoj mjeri odraz zbilje može biti autentičan¹⁰, a koliko je, upravo zbog izjednačavanja života i teksta, uvjetovan naknadnim, postrevolucionarnim iskustvima, posebno prilikama u Jugoslaviji nakon rezolucije Informbiroa iz 1948.

II.

Premda podnaslov romana *Optimisti* glasi *Roman jedne revolucije*, pored postimperijalne opisuje i postrevolucionarnu konstelaciju. Napisan je u emigraciji između 1932. i 1934. u „nekom švapskom selu u Jugoslaviji“ (O: 8), tj. Sv. Ivan Prigrrevici, u grinziškim barakama u Beču i dovršen u pariškom egzilu, dakle temporalno nakon revolucije. Roman je postrevolucionaran jer naknadno diskurzivira sjećanja protagonista revolucije, obilježena revoltom i rezignacijom. Također riječ je o romanu vremena (*Zeitroman*) te širokoj društvenoj panorami i romansiranom svjedočanstvu o pojavnim oblicima postimperijalnoga političkog nasilja u iznimno detaljnoj rekapitulaciji nada, strahova i razočaranja prvom srednjoeuropskom revolucijom u Budimpešti 1919. godine. Pripovijedanje se pritom oslanja na realističku tradiciju psihološkoga povijesnog romana. Brojni likovi donose presjek različitih društvenih slojeva i prikazuju mađarski, židovski i višejezični kontekst u prikazu revolucionarki kao Eržike Ciner (pseudonim njegove buduće žene) ili Jutke Flamm, potom revolucionara Šanija Sterna, Danija iz Lenjinovih sinova te lika konobara Dionisa Eisinger¹¹ ili čiče Janija, što je, uz minucioznost detalja u nizu prizora, karakteristično za konvencije realističkoga pisma. Ne ulazeći u detaljnu analizu likova, valja napomenuti kako dokumentarna utemeljenost (post)revolucionarnoga diskurzivnog romana realizam shvaća kao kalup u koji se ulijeva proživljena revolucionarna priča te su likovi u pravilu nositelji ideja; u prvom se dijelu primjerice izdvaja sukob socijaldemokratskih i komunističkih načela kada je „ulica postala poprištem politike“ (O: 545).

Roman *Optimisti* ideološki je angažiran, no nije obilježen utilitarizmom i ideološkom unitarnošću romana socijalističkog realizma, tj. u to doba formuliranoga doktrinarnog i dogmatskog sovjetskoga modela književnosti s njegovom izraženom socijalno-didaktičkom funkcionalizacijom. Primjer za klasični tip socijalističkog realizma, također na temu Mađarske revolucije, roman je Bele Illésa *Generalna proba*, napisan u bečkom egzilu i objavljen na njemačkome jeziku u komunističkoj Internacionalnoj radničkoj

¹⁰ O referencijalnoj i receptivnoj autentičnosti kao estetskom pojmu u modernoj književnosti usp. Knaller, Müller 2006.

¹¹ Zanimljivo bi bilo prikazati klasne i društvene odnose u revolucionarnoj Budimpešti na temelju konstelacije likova kao jedan od transnacionalnih istraživačkih deziderata.

nakladi, obilježenoj deklarativnim ciljem¹² promicanja proleterske književnosti. Illésov više nego jednostavno ispriopovijedani roman samim svojim naslovom iskazuje očekivanja skoroga ostvarenja internacionalne proleterske revolucije, u njemu prevladavaju mobilizacijski diskursi obilježeni dijaloškom strukturom, shematičnim i naivnim stilom, citiraju se govori Lenjina i Béle Kuna. Roman donosi proleterski životopis uobličen u legendu o glavnome liku, crvenom vojniku Peteru Kovacsu te u prvom redu ističe zadaće borbe protiv postrevolucionarne pasivnosti. Kovacs uvjereno govori o potrebi izgradnje novoga svijeta, odbacujući utopijsku dimenziju tvrdnjom da „[b]oljševizam nije religija“ (Illés 1929: 180), što je aluzija na rasprave o etici i moralu revolucije, odbačene kao metafizičke u trenutku akutne prijetnje fašizma, te završava rečenicom: „Smrt buržoaziji“. Svojim se obilježjima poklapa s partijskim programom te je odmah tiskan, za razliku od Šinkovih *Optimista*, koji su u SSSR-u stekli status „proturevolucionarnoga djela“ (R: 138) s obrazloženjem da se „pisac još uvijek nije nipošto i zauvijek riješio svojih dekonstruktivnih i malograđanskih sumnja“ (R: 257) te mu urednici prebacuju „anarho-individualističke mane i predrasude“ (R: 261). Citirani dokumentarni materijal iz stvarnih, iznimno opsežnih partijskih recenzija vodi u srž tada aktualne rasprave o zadaćama revolucionarne književnosti i ukazuje na prevagu dogmatske partijske linije u određenju socijalističkog realizma. Pojam postrevolucionarnog romana ovdje dobiva dodatnu razinu jer ga valja smjestiti u kontekst liberalizacijskih procesa u Jugoslaviji 1950-ih, dakle u naknadno doba kada je kritika revolucionarne prakse (dogmatskih određenja umjetnosti, revolucionarnog terora i sl.) bila provediva u javnosti.

U romanu *Optimisti* revolucionarni angažman neodvojiv je od pjesničkoga i „boemskoga“ načina života u kavanama u Kossuthovoj ulici u Szabadki, gdje su se „osim peštanskih novina“ čitale „još i ‘Neue Freie Presse’ i ‘Berliner Tagblatt’“ (O: 8), te u kavanu *Paris* u Budimpešti, doživljaja koji se umnogome podudaraju sa Šinkovom biografijom autora avangardističke zbirke pjesama i urednika mađarskih avangardističkih časopisa *Tett* (*Akcija*, 1915) i *Ma* (*Danas*, 1916). Spominje se kako Joži Bati nakon povratka s Istočne fronte u džepu nosi „sve dotad izišle brojeve novoga mađarskog futurističkog časopisa“ (O: 15). S „lijevim socijalistima“ sastaje se u Radničkom domu, potaknut „Károlijevom revolucijom“ (O: 15) nakon umorstva grofa Istvana Tisze, a potom u Domu sovjeta u Budimpešti, čime prati postimperijalnu povijest. Uz sve ozbiljniji politički rad u Komitetu za propagandu, bavi se djelom revolucionarnoga mađarskog pjesnika Endrea Adyja.

¹² Na koricama riječ je o revolucionarnim epohama, svjetskom proletarijatu i herojskim zbivanjima nužnim za ostvarivanje novog oblika proleterske svjetske književnosti usmjerene prema emancipaciji herojskog proletarijata: „Alle revolutionären Perioden, alle Forderungen, alle Sehnsüchte des Weltproletariats und der bäuerlichen Bezirke unserer Erde sind in dieser Buchreihe in guten, wirksamen Schilderungen festgehalten und geben zusammen einen getreuen, packenden Bilderbogen von erschütternden und heroischen Ereignissen, wie er bis heute in der Weltliteratur gefehlt hat“ / „Sva revolucionarna razdoblja, sva traženja i čežnje svjetskoga proletarijata i seljačkih dijelova naše Zemlje sadržani su u ovom izdavačkom nizu u dobrim i djelatnim opisima i u cjelini nude vjernu i uzbudljivu panoramu potresnih i herojskih zbivanja, kakva je do sada nedostajala u svjetskoj književnosti“ (Illés 1929: korice).

Lik tragičnoga pjesnika, o kojem je pisao i Lukács, odražava temeljne dihotomije shvaćanja zadaće intelektualca u revoluciji, na primjer u kritici njegova pokušaja „na početku dvadesetog stoljeća jurišati na svijet pjesmama“ (O: 323). Nošen revolucionarnim valom protagonist potom sudjeluje u 133 dana Sovjetske Republike Mađarske kao komesar u Kecskemétu, bilježeći svoje intelektualne dileme o društvu i neprovedivim reformama poljoprivrede, industrije i obrazovanja, a ponajviše svoje dileme oko lijevoga terora. Na posljetku uviđa „da se sve pretvorilo u prošlost, samo se budućnost još nikako ne nazire“ (O: 359). Na primjeru povijesne faze „revolucionarnog terora“ s njegovim glavnim predvodnikom, komesarom za vojne poslove Tiborom Szamuelyjem, prati nemogućnost provođenja revolucionarnih ideala u srazu s krvavom zbiljom. Povijesni lik Szamuelya prikazan je kao negacija čovječnosti koji je s Józsefom Csernyjem organizirao odred tzv. Lenjinovih sinova kao paravojnu skupinu za progon kontrarevolucionara. Proces deziluzioniranja kulminira kada vođa revolucije Béla Kun Batiju prijeti prijekim sudom i strijeljanjem zbog nepridržavanja „partijske discipline“ (O: 593). Sam prikaz revolucije obuhvaća posljednju trećinu teksta iz ograničene (i nepouzdana) perspektive glavnoga lika. Ta ograničena pripovjedna perspektiva posebno dolazi do izražaja na kraju, s izdajom humanističkih ideja, kada ga obuzima „neobjašnjiva tjeskoba, kao da mu prijeti neka nesreća“ (O: 584) te „vrtoglavi tempo“ (O: 553) revolucije ustupa mjesto izolaciji i usamljenosti razočaranoga, napuštenog pojedinca skrivenoga u „podzemnom logoru“ (O: 475), premda sve okolnosti sukoba nisu pojašnjene.

Kako u zadanom opsegu nije moguće ulaziti u povijesne i ideološke pojedinosti, prikaz revolucije mogao bi se sažeti u skup opreka¹³: internacionalizam – partikularizam, humanizam – partijnost, prošlost – budućnost, materijalno – idealističko, kolektivno – individualno, čovjek – revolucija, zajedništvo – izolacija, revolt – rezignacija, dokumentarizam – fikcija, pesimizam – optimizam, kao kategorije koje teže obuhvaćanju totaliteta zbivanja. Te opreke u tekstu funkcioniraju kao propusna membrana zbilje i teksta te svojom relacijskom dinamikom propituju i rekonfiguriraju sliku svijeta, nošene potrebom za svjedočenjem kao izrazom nade u budućnost, odnosno autolegitimizacijskom težnjom da „svojim književnim radom efikasnije negoli ikojom drugom djelatnošću učestvujem u toj borbi“ (R: 13). Totalitet zbivanja trebao bi proizaći iz dokumentarnog učinka oslonjenoga na kategoriju iskustvenosti u prikazu (proživljene) zbilje, no književna logika nadjačava težnju za ovjerenim i autentičnim, samim time istinitim, težnju karakterističnu za dokumentarni diskurs.

Pozivajući se na kategoriju iskustvenosti (*experientiality*) naratologinje Monike Fludernik, kojom pripovijedanje shvaća kao posredovanje iskustva upisanoga u tekst (Fludernik 1996), dolazi do rastezanja granica realizma u svjedočanstvo o proživljenoj zbilji s izraženom (auto)biografskom i historijskom referencijom, uz protezanje doku-

¹³ Zamislivo je pomno čitanje *Optimista* s razradom tih opreka, primjerice u topografiju urbane revolucije ili diskurzivnu analizu, što se nadaje kao istraživački deziderat.

mentarnoga učinka u (revolucionarnu, internacionalnu) budućnost. Takva istodobna okrenutost prošlosti – koju treba ostaviti iza sebe i nadići njezina klasna i društvena ograničenja – i otvorenoj, ali ideološki jasno određenoj budućnosti važno je obilježje *Optimista*. Paradoksalno, poništavanje projekcije u budućnost nakon propasti budimpeštanske revolucije ne gasi potrebu za svjedočenjem, no ona se pretvara u (trenutnu) istinu pojedinca koji „plače poput djeteta“¹⁴ nad porazom ideala.

Govoreći s teoretičarkom Barbarom Foley, dokumentarni roman smješta se „na granici između činjeničnog i proznog pripovijedanja, ali ne traži uklanjanje te granice“ te se shvaća kao žanr u kojem učinak „proizlazi iz potvrđivanja prava umjetnika na povlaštenu spoznaju“ (Foley 1999: 172). Kao takav obilježen je težnjom za istinom, odnosno za njezinom autentifikacijom na tekstualnoj razini, ostajući u „čvrstoj vezi s povijesnim svijetom“ (*ibid.*: 173). Foley se u svojem određenju fluidnih granica između pripovjednog i nepripovjednog oslanja na teoriju M. Bahtina te pripovijest promatra kao „pravi dio dvojake oprečnosti, tj. ono što jest na temelju onoga što nije“ (*ibid.*: 174). Dokumentarni učinak kao diskurzivno posredovana slika zbilje pokazuje se kao konstrukt ovisan o perspektivi i stavu dionika revolucije, odnosno obilježen visokim udjelom imaginarnoga. Nesklad između intencije svjedočenja o revoluciji i njezinoga izmicanja u tekstualnoj praksi iskazuje Bati kada se pita „ne osniva li se možda čitav njegov način života, njegov sadržaj i on sâm ipak samo na jednoj fikciji“ (R: 12), čime se otvara udio imaginarnog u trijadi realnoga, fiktivnog i imaginarnog¹⁵ (Iser 1987: 313). Ukoliko su Šinkovi tekstovi nošeni primarnim ciljem djelatnoga zahvaćanja u zbilju, s autentifikacijom i nepokolebljivošću revolucionarnog angažmana, pokazuju se kao produkt revolucije i istodobno njezina poraza jer njihov dokumentarni učinak ne polazi od potrebe za pukim ovjerovljenjem zbilje, nego mu je primarni cilj bio djelatno utjecati na nju, no nepovratno se zapliće u aporije posredovanja zbilje¹⁶ iz vlastitoga, subjektivnog očišta. Upravo ključni povijesni događaji izmiču iz suženoga, individualnog fokusa, primjerice kad glavni lik spominje „revoluciju koju nije primijetio“ (O: 64). Protagonist bilježi godinu dana u kojoj tvrdi da je „zatvorio poglavlje“, postao „novi čovjek“ (O: 596) te „više nije komunist“ (O: 725). Dokumentarni učinak oslanja se na konvencije realističkog pripovijedanja i propustan je prema povijesnoj zbilji, no zapravo dokumentira ono čega nema ili bi se tek trebalo ostvariti, dakle ideje, težnje i nastojanja povezane sa stvaranjem novoga društva.

¹⁴ „Kad bi se poslije Bati sjetio te večeri, uvijek je sa zavišću pomišljao na taj plač. Kad mu je tada – u plaču – glava klonula na stol, bio je još jednom, po posljednji put dijete. [...] Dok plače, zna da ima sretan, nepomućen odnos prema vlastitoj patnji.“ (O: 753)

¹⁵ „Čin fingiranja zadobiva svoju osebnost time što polučuje povratak realnosti svijeta života u tekst i upravo u takvu reproduciranju daje imaginarnome oblik; time se reproducirana realnost dokida u znaku, a *imaginarno u djelovanju onoga što je njime označeno*“ (Iser 1987: 313; istaknula M. C.).

¹⁶ Kao prijedlog proširenja te teze nude se teze Frederica Jamesona, ne samo o nužnosti „transhistorijskog“ imperativa dijalektičke misli (Jameson 1988: 7), nego prvenstveno s potragom za „iznevjerenom i zatrapanom povijesnom zbiljom“ (*ibid.*: 16).

Premda nastoji prebrisati granice umjetnosti i života, tj. provesti estetsko i socijalno prevrednovanje društva, bilježi tek zbilju kao ideju koja izmiče i time se pretvara u fikciju.

Nosive dihotomije romana zaoštavaju se u sraz ideja o politici i borbi, humanizmu i revoluciji sa zbiljom. Ključne su za prikaz toga dubokog konflikta rasprave vođene kod Vértesa, „među sagovima i mnoštvom knjiga, u tihoj sobi, kojoj su zidovi bili ukrašeni reprodukcijama blagih Giottovih slika i reprodukcijama jedne lijepo srne od Franza Marca“ (O: 464), kada je riječ o (neostvarenim) ciljevima revolucije i revolucionarnim praksama:

Razlika između građanskih političara i komunista, upravo je u tome, što naši ciljevi nisu samo politički, nego premašuju politiku. Zato se građanski teror, koji uvijek ima samo političku svrhu, ne može opravdati s moralnog gledišta. Međutim, obrnuto nego što je to slučaj kod građanskog terora, nije svrha diktature proletarijata da se uspostavi vladavina jedne klase nad drugom, nego da se ukinu klasne razlike, a time i sam teror i vladavina stvari nad čovjekom, koja skriva čovjeka od čovjeka i čini svakoga u očima drugih bezličnim. Ali još nije došlo vrijeme za posve ljudsko, danas još stojimo jedni prema drugima kao klase, kao partije, kao policajci i revolucionari, primajući rane i zadajući ih drugima. Ali od svega toga je važnija točna analiza date situacije. Bez ispravne analize nije moguća ispravna taktika, a bez ispravne taktike nema ispravne politike. (O: 465–466)

Njegove riječi sažimaju dileme revolucionarnih intelektualaca i markiraju poziciju „građanskog metafizičara“ (O: 210) G. Lukácsa, odnosno posthegelijanski intonirana moralna i etička pitanja o „borbi duha, koji je postao svjestan samoga sebe, protiv slijepih društvenih sila“ (O: 251) u raspravama o granici života i smrti, opravdanosti nasilja, diktaturi proletarijata, teroru i prijekom sudu. Vértés se pritom služi metafizičkom, tj. biblijskom metaforikom, „Bez getsemanske muke nema uzašašća“ (O: 639), govoreći o „spasenju ovozemaljskog svijeta“ (O: 738), tvrdeći također da je Mađarska revolucija došla „[p]rerano i odviše jeftino“ (O: 557) kada obrazlaže proglas revolucionarne vlade i svoj stav o potrebi politike malih koraka, spominjući „Leonidin zadatak“ (O: 560). Upravo različita tumačenja revolucije vode do raskola, a onda i njihova posljedičnog isključivanja iz njezina tijeka. Pored rasprava o opravdanosti revolucionarnoga nasilja, akcentuira se društvena uloga umjetnosti, posebno u „propagiranju komunističke etike“ (O: 737) kada Vértés govori o dijalektici masa, i zadaći da ne nalaze „novo carstvo, nego ga stvaraju“ (O: 387) u nastojanju da izađu „iz granica nužnog antagonizma u carstvo slobode“ (O: 561). Tu se kristalizira ideja o posebnoj namjeni umjetnosti u revoluciji i njezinoj funkcionalizaciji na temelju objektivnih datosti društvenih struktura¹⁷. Kod Lukácsa su u njegovome kasnijem članku *Franz Kafka ili Thomas Mann* estetske analize neodvojive od pitanja

¹⁷ „Trebalo bi odmah na današnjem sastanku govoriti o tome, da proletarijatu valja pružiti umjetnost, koja je revolucionarna i po formi.“, „Zamislite“, prigušenim glasom reče Geza Török, „čuo sam, da se ni Lenjin ništa ne razumije u umjetnost i da više voli Puškina, nego moderne proletere pjesnike.“ (O: 210)

„pogleda na svijet“: „Ne postavlja se, dakle, pitanje: je li to sva stvarnost? Ne pita se: da li sve to treba prikazivati? Pita se samo: da li na tome treba ostajati?“ (Lukács 1986: 253). Takve rasprave potom u *Romanu jednoga romana*, pisanoga u osvit fašističke prijetnje i početka Staljinova terora, postaju bespredmetne uslijed pritiska dogmatske partijske linije, posebno nakon formuliranja načela partijnosti prema kojem nije moguće provoditi svjetsku revoluciju i istodobno slijediti metafizičke ideje, što, među ostalim, vodi do „početka definitivne, fizičke likvidacije čitave nekadašnje opozicije protiv Staljina“ (R: 483).

III.

Roman jednog romana svjedoči o „Stvarnost[i], koja je nadrasla literaturu“ (R: 105) i opisuje atmosferu straha u „opsjednutoj tvrđavi“ (R: 124) te „sve ekscese samovolje i nečovječnosti u Sovjetskom Savezu“ (R: 522). Za razliku od ranijeg prikaza dinamike revolucionarnih zbivanja nošene nadom u budućnost, *Roman jednog romana* autobiografski prikazuje „kasnije očitu političku tragediju ruskih i evropskih komunista“, primjerice prijateljstva s Isacom Babelom i Mihailom Koljcovom – obojica su postali žrtvama staljinističkih čistki. Također prati sudbinu niza mađarskih emigranata koji već 1926. osnivaju vlastitu sekciju unutar RAPP-a (Ruska asocijacija proleterskih pisaca) u sovjetskoj Rusiji (Béla Illés, Antal Hidas, malo kasnije pjesnik i filmski teoretičar Béla Balasz, nakon toga od 1933. i György Lukács) (Flaker 1982: 180). Lukácsa spominje punim imenom i prezimenom, ne navodeći više svoje veze s njime, no prikazuje ga u žrvnju kao autora u nemilosti, „koji smije da radi samo kao kompilator u povijesti književnosti. On je duboko pao“ (R: 251). Autor se posebno u poglavlju pod naslovom *Dokument piščeve slijeposti* suočava sa stvarnošću koja izmiče iskustvu kada bilježi „izvanrednu neprozirnost društvenih odnosa koje je izazvala revolucija“ (Riklin 2010: 28), pokušavajući objasniti neobjašnjivo u susretu s nepojmljivim opsegom terora i osjeća se kao „Michael Kohlhaas i Don Quijote“ (R: 452) u istoj osobi:

Ali je činjenica, da u julu g. 1936., živeći u gradu Moskvi, nisam imao ni pojma o tome, što se oko mene zbiva. Nisam ni slutio, da hiljade i deseci hiljada ljudi nestaju kao na pozornici u bezvučne jame, i nisam vidio, kako svakoga zahvaća sve jače poput trajne groznice neke pandemije sve tjeskobnija slutnja ili svijest ugroženosti. (R: 426)

Riječ je o autorovim autentičnim dnevničkim bilješkama, prokrijumčarenima iz Moskve i zakopanim tijekom Drugoga svjetskog rata, to su „lični dokumenti i dokumenti vremena“ (R: 85), mješavina izvještaja i dnevnika iz Moskve, za koje Alfred Kantorowicz primjećuje da je pravo čudo što je preživio – „nema drugoga idiota među 200 milijuna stanovnika SSSR-a koji bi vodio dnevnik!“ (Kantorowicz 1977: 62), čime ukazu-

je na nepouzdanost autobiografskog pisma i implicitno akcentuira pitanje o naknadnoj¹⁸ preradi zapisa. Šinko u prvom licu izvještava o birokratskom čistilištu u kojem su ljudi „samo organi, nekakva vrsta produženja nekoga nevidljivog, vrlo kompliciranog čudovišta“ (R: 269) i suočavaju se s njim u „odnosu nekoga bezličnog, automatskog mehanizma“ (R: 183), zbog čega je „čitav javni život nekako nestvaran kao da je kakav fantom, i u odnosu prema samim ljudima, svojim akterima patetično lažan“. Lakunama u poimanju revolucionarne zbilje dokumentira teror i beznade staljinističke ere, kojem je u posljednji čas umaknuo kao jugoslavenski građanin i štićenik R. Rollanda.

Kao poticaj za daljnja čitanja, pored Riklinovih i sličnih prikaza putovanja lijevih intelektualaca u revolucionarnu Moskvu, nada se analiza građanske i proleterske javnosti sociologa Oskara Negta i autora Alexandera Klugea. Oni koriste pojam „mentalitet logora“ (Negt i Kluge 1972: 386) kako bi opisali procese koji su Komunističku partiju udaljili od baze i otuđili od stvarnih političkih prilika. Taj se „mentalitet logora“, odalečen od konkretne društvenopovijesne zbilje i uronjen u partijsko jednonumlje, u *Romanu jednoga romana* prikazuje kao sužavanje prostora slobode pod striktnim partijskim nadzorom te posljedično onemogućavanje bilo kakvog oblika kritike, odnosno opozicijskih i pluralnih oblika koje Negt i Kluge nazivaju pojmom protujavnosti (*Gegenöffentlichkeit*) (*ibid.*: 7). Gušenje protujavnosti poklapa se s opisima sovjetske zbilje sa zabranom pobačaja, dokidanjem emancipacije žena, ekspanzijom nacionalizma i rađanjem „neizmjerne[ga] kulta ličnosti“ (R: 131). Šinko posebno kritizira sovjetsku umjetnost kojom se stvara „operetska atmosfera nekoga proletariziranog rokokoa“ (R: 108) i nastaje nedostatak „subjektivnog elementa“ koji bi posredovao „ono uvjerljivo i autentično ljudsko“ (R: 148) u umjetnosti.

Egzemplarno o problemu određenja književnosti svjedoči jedan od likova u tekstu, pored ostarjeloga Romaina Rollanda i bolesnog B. Kuna – koji se u Moskvi, paradoksalno, zalaže za objavljivanje *Optimista*, no i sam nestaje u čistkama – pojavljuje se ozloglašeni Alfred Kurella, njemački komunist iz doba kratkotrajne Bavorske Republike. On je prethodno pod pseudonimom Bernhard Ziegler u njemačkom komunističkom listu *Das Wort* objavio članak o književnom nasljeđu (*Nun ist dies Erbe zuende*) i povukao jasnu paralelu između ekspresionizma i pojave fašizma s tezom kako ekspresionizam svojim uništavanjem književne forme, antirealističkim prikazima, ideološkom otvorenosti, tj. avangardističkim postupcima vodi izravno u fašizam, što je nazvao formalizmom (v. Lukács 1986: 207–249). Upravo je ta fatalna sintagma poslužila kao sredstvo denuncijacije i progona modernističkih autora i tekstova¹⁹ kao javnih oblika tzv. građanske

¹⁸ Pitanje naknadnosti u ovom okviru ostaje otvoreno, prvenstveno zbog komplicirane geneze teksta.

¹⁹ Povod je raspravi među ostalim dokumentarna književnost Weimarske Republike: „A pseudorealistička struja poslijeratnog imperijalizma, ‘nova stvarnost’ s njenim osiromašenim obnavljanjem dokumentarne književnosti stvara možda još opasnije nasleđe nego sam stari naturalizam. Jer u tim novim formalističkim i pseudorealističkim pravcima istaknuta je možda još oštrije, još bezdušnije, još nečovječnije u uobljavanju vlasti stvari nad ljudima“ (Lukács 1986: 242).

dekadencije i time nepoželjnih u revolucionarnom kontekstu (Gallas 1977). Kurella je preinačio i zaoštrio Lukácsseve teze iz njegova članka o ekspresionizmu iz časopisa *Internationale Literatur* (1934), na koji se Lukács nadovezuje 1938. u članku o realizmu (*Es geht um den Realismus*) (Fähnders i Rector 1974), gdje osuđuje tehniku montaže kao umjetničko sredstvo koje vodi u monotoniju, a kao uzore za istinsko realističko pismo navodi autore građanskoga realizma²⁰ poput R. Rollanda, braće Mann te klasike poput Goethea i Balzaca. Te rasprave tvore idejnu potku teorije socijalističkog realizma, ona je potom kao doktrina proklamirana 1934. godine na I. Sveopćem kongresu sovjetskih književnika. „Soveščanju o formalizmu i naturalizmu“ (R: 393) prisustvovao je i sam Šinko, no nije mu bilo dopušteno govoriti, spominje tek dojam konformizma i vladavinu „pseudoumjetnost[i], službenoga kiča“ (R: 222).

Protagonist svjedoči dalekosežnim raspravama o određenju realizma i istodobno bilježi svoju posvemašnju rezignaciju i odaljšavanje od sovjetske zbilje. Unatoč tome ne postaje renegat, nego ostaje vjeran socijalističkim idejama, prvenstveno „Lenjinovom Oktobru“ (R: 59), bilježeći ustrajno razvojni proces svijesti i vlastitih iskustava kao „tragedij[u] pokoljenja mađarskih revolucionarnih književnika, koji su emigrirali u Moskvu“ (R: 11). Pandan vidi u Hitlerovoj Njemačkoj i piše o „međusobnoj kontaminaciji“ (R: 214) dvaju sistema. Odnos intelektualaca i revolucije u *Optimistima* sažima u metafori sablasti²¹ samoga sebe pred zbiljom koja izmiče, dok ona u zapisima iz Moskve postaje izravna, premda nevidljiva prijetnja nakon što je čovjek „sveden na tip podanika nebeskog fantoma“ (R: 213), što vodi do Velikog terora iz 1937., čime potvrđuje Riklinove teze o neprozirnosti zbilje u realnom socijalizmu, kao i s njima povezan podbačaj dokumentarnoga učinka. U bilješci dodanoj na kraju *Romana jednog romana* ipak se javlja nada u novi početak. Ona u jednakoj mjeri proizlazi iz identifikacije s „antidogmatsk[im] elementima oktobarskog internacionalizma“ (Matković 1969: 13), kao i iz postinformbirovske potrebe za legitimacijom socijalističke jugoslavenske države nakon 1948. godine. Ti elementi vode do propitivanja autentičnosti zapisa, naime Šinko u to doba postaje legitimacijska figura potencijalnoga trećeg puta i fungira kao reprezentant otvorenosti jugoslavenskoga režima te zastupa njegove izrazito antistaljinističke stavove. Time potom prerasta u neku vrstu okamenjenog simbola koji svoj autoritet s jedne strane crpi iz prošlosti, a s druge iz svojega odnosa s lijevim intelektualcima, ponajprije s Miroslavom Krležom (Krleža 1977: 12, 27), primjerice na njegov zagovor 1951. postaje dopisni član JAZU-a. Kao aspekt naknadnosti²² pojavljuje se pitanje o preradama i eventualnom naknadnom upisivanju iskustva s temeljnim aporijama socijalističkog intelektualca. One do-

²⁰ O raspravi o realizmu i modernizmu, tj. transformativnom učinku realizma v. Robinson 2022: 451–471.

²¹ „Ali Fluck je govorio nekadašnjem Batiju i nije znao, da je on za Batija sablast, koja se pojavila po bijelome danu, u času užasa.“ (O: 750)

²² Pitanje kredibiliteta svjedočenja zaoštava se u modusu dokumentarnosti jer je u ovom slučaju potpuno lišeno ironijskoga odmaka, prije bi se moglo govoriti o njegovom egzistencijalnom utemeljenju prema kojemu je politički angažman neodvojiv od biografskog puta. Upravo to prisilno izjednačavanje biograf-

laze do izražaja u njegovome članku *Kulturna baština i socijalistički realizam*, objavljenom u biblioteci „Suvremenih pisaca Jugoslavije“. Ondje polazi od nužnosti socijalističkog realizma i poziva se na marksističke klasike, kao i na M. Gorkoga i G. W. F. Hegela. Prema potonjem građanska umjetnost (Šinko 1949: 7–121) treba biti „*aufgehoben*, to znači i ukinuta i sačuvana“ (*ibid.*: 55), čime tumači „borbu formalizma i realizma u umjetnosti“ (*ibid.*: 105) protiv modernizma, premda se kasnije sâm distancira od njega. Taj podatak pojačava dojam da se radi o oblicima naknadne ili dorađene kritičnosti s preradama koje su uslijedile nakon Staljinove smrti 1953. godine, što zbog kompliciranog nastanka teksta i niza prerada nije jednostavno provjeriti, no datumi objavljivanja svakako sugeriraju takvo tumačenje.

Dokumentarni učinak vodi od potrage za istinom o revoluciji u romanu *Optimisti* do nevjerojatnoga i neobjašnjivoga, odnosno dokumentiranja beznadnosti same revolucionarne zbilje u Sovjetskom Savezu. U oba teksta pojavljuje se mozaična dokumentarna strategija utemeljena na propusnoj membrani zbilje i teksta, njezin je zadatak ovjeriti revolucionarnu, dakle buduću zbilju. No dokumentarni efekt podliježe logici literarnosti koja se očituje u prodoru fikcionalnosti i propituje autentičnost svjedočanstva. Premda pripovijedanje prati konvencije realizma u bilježenju revolucionarnih gibanja, dojam takvoga pisma nije svjedočenje revolucionarne zbilje, nego njezine fikcije protegnute u budućnost, odnosno zbilje koja izmiče doseg, i to u dvostrukom smislu: s jedne strane izmiče pripovjednoj instanci, a s druge strane ukazuje na vlastite lakune. *Roman jednoga romana* prikazuje sudar sa sovjetskom socijalističkom zbiljom i dokumentira cirkularne strukture beznadnosti. Ako je Mađarska revolucija iz 1919. bila kolektivna fikcija određenoga povijesnog trenutka, neuhvatljiv „san, što je postao javom i vijori crvenim zastavama“ (O: 559), već je 1935. „godina beznadnosti, propadanja, godina pomračenja horizonta i, simultano, svih nada“ (R: 74), kada se u dvije godine provedene u Moskvi razotkriva „čitav mehanizam, koji su inače – a to je isto bio dio sistema – onda još najopreznije i sramežljivo tajili“ (R: 84). Dokumentarni učinak Šinkovih tekstova istodobno bilježi aporije revolucionarne književnosti, dokumentira beznadnost, kao i ustrajnost u „objektivno posve neosnovan[oj] fikcij[i], da ja svojim pisanjem utječem na ono, što jest, i na ono, što nastaje“ (R: 273). Dokumentarni učinak romana obuhvaća zbilju, no zbija ju u granice teksta te ne ostvaruje priželjkivani učinak projekcije u budućnost, nego se rastvara u aporije dokumentarnog svjedočenja i otvara pitanja o potpunijoj rekonstrukciji Šinkove (post)revolucionarne i intelektualne biografije, iziskujući u potencijalnom sljedećem koraku opširnije smještanje u internacionalni kontekst.

skoga i književnoga diskursa navodi na sumnju u naknadnost, dakle kasnije prerade materijala, pa stoga i njegovu upitnu validnost.

LITERATURA

- Badiou, Alain. 2008. *Stoljeće*. Prev. Ozren Pupovac. Zagreb: Antibarbarus.
- Eichenberg, Julia i John Paul Newman, ur. 2010. „Afterschock. Violence in Dissolving Empires after the First World War“. U: *Contemporary European History* 19, 3: 183–194.
- Fähnders, Walter i Martin Rector. 1974. *Linksradikalismus und Literatur. Untersuchungen zur Geschichte der sozialistischen Literatur in der Weimarer Republik*. sv. 2. Reinbek kod Hamburga: Rowohlt.
- Felski, Rita. 2016. *Namjene književnosti*. Zagreb: Apoteka.
- Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Foley, Barbara. 1999. „Dokumentarni roman i problem granica“. Prev. Marija Erl. U: *Književna revija* 39, 1–2: 172–182.
- Gallas, Helga. 1977. *Marksistička teorija književnosti*. Prev. Tamara Marčetić. Zagreb: Školska knjiga.
- Gerwarth, Robert. 2018. *Pobijedeni. Zašto nije završio Prvi svjetski rat 1917.-1923*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Vuković i Runjić.
- Illés, Bela. 1929. *Generalprobe. Der Roman der ungarischen Revolution*. Berlin/Wien/Zürich: Internationaler Arbeiter-Verlag.
- Iser, Wolfgang. 1987. „Činovi fingiranja ili što je fiktivno u fikcionalnom tekstu“. U: *Umjetnost riječi* 4: 311–366.
- Jameson, Frederic. 1988. *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek: Rowohlt.
- Kantorowicz, Alfred. 1977. *Die Geächteten der Republik. Alte und Neue Aufsätze*. Berlin: Verlag europäische Ideen.
- Knaller, Susanne i Harro Müller, ur. 2006. *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink.
- Krleža, Miroslav. 1977. *Dnevnik 1958–69*. Sarajevo: Oslobođenje.
- György, Lukács. 1986. *Roman i povijesna zbilja*. Zagreb: Globus.
- Magris, Claudio. 1979. „Ein Versuch aus dem Nirgends. Zu Manès Sperber und seinem Werk“. U: *Modern Austrian Literature* 12, 2: 41–66.
- Matković, Marijan. 1969. „Ervin Šinko“. U: *Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogledi. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ervin Šinko. Zagreb: Matica hrvatska/Zora: 5–29.
- Negt, Oskar i Alexander Kluge. 1972. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Papp, Kornélia. 2009. *Remigranten in der SBZ, DDR und in Ungarn nach 1945*. Göttingen: V&R Unipress.
- Papp, Kornelia. 2014. *In Zwängen verstrickt. Auswege kommunistischer Schriftsteller aus der Machtideologie in den 1950er und 1960er Jahren in Ungarn und in der DDR*. Herbolzheim: Centaurus.
- Riklin, Mihail. 2010. *Komunizam kao religija. Intelektualci i Oktobarska revolucija*. Zapešić: Fraktura.
- Robinson, Josh. 2022. „Realism and Modernism, Aesthetics and Politics: Lukács, Brecht, Adorno“. U: *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Ur. Michał Mrugalski, Schamma Schahadat i Irina Wutsdorff. Berlin/New York: De Gruyter: 451–471.
- Šinko, Ervin. 1969. „Budimpeštanski mozaik“. U: *Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogledi. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ervin Šinko. Zagreb: Matica hrvatska/Zora: 420–446.
- Šinko, Ervin. 1969. „Djelo Miroslava Krleže“. U: *Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogledi. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ervin Šinko. Zagreb: Matica hrvatska/Zora: 362–380.
- Šinko, Ervin. 1949. *Književne studije*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Šinko, Ervin. 1959. *Lik književnika danas*. Zagreb: Univerzum.
- Šinko, Ervin. 1954. *Optimisti. Roman jedne revolucije*. Zagreb: Zora.

Šinko, Ervin. 1950. „Pisac o sebi“⁶. U: *Pripovijetke*. Zagreb: Zora.

Šinko, Ervin. 1955. *Roman jednog romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine*. Zagreb: Zora.

POST-IMPERIAL AND POST-REVOLUTIONARY HOPELESSNESS: ON ERVIN ŠINKO'S NOVELS

Summary: Ervin Sinkó, Franz Spitzer, i.e. Ervin Šinko (1898, Apatin, Austro-Hungarian Monarchy – 1967, Zagreb), is the author of an exceptional biography and a witness of historical events that marked the 20th century. As a Yugoslav writer of Hungarian origin, he published an extensive novel *The Optimists. The Novel of One Revolution* (1953-54). Then in 1955, he published his autobiographical records entitled *The Novel of a Novel. Abridged Diary Entries from Moscow, 1935-1937* and records “relentlessly and completely the experience of the revolution which is full of contradictions” (Šinko 1955: 11). His texts are marked by the objective of transposing biographical and revolutionary experiences into the form of a novel. Based on his testimony, the post-imperial and (post-)revolutionary intellectual biography between the two world wars will be reconstructed and the documentary features of the testimony of an active participant in the revolution will be questioned as documents of hopelessness and at the same time perseverance in the utopia of opportunities to change the world.

Keywords: Ervin Sinkó, *The Optimists*, *The Novel of a Novel*, documentary effect, novel about revolution, intellectual biography

Željko Milanović

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

zeljko@ff.uns.ac.rs

SVEOBUH VATNA EMANCIPACIJA OD PRAKSE DO IRONIJE: *ISUŠENA KALJUŽA* JANKA POLIĆA KAMOVA

Sažetak: U radu se istražuje kretanje „volje da se bude protiv“ koja motiviše celokupno ponašanje Arsena Toplaka, glavnog junaka romana *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova. Toplakova „volja da se bude protiv“ analizirana je u kategorijama nomadstva, dezerterstva i egzodusa koje su kod Harta i Negrija shvaćene kao prakse pobune protiv postmoderne imperije. Ove prakse su naslednici istovetnih oblika emancipacije koje Kamovljev junak razvija u svom istinski revolucionarnom otporu imperijalističkoj disciplini u kojoj živi i stvara iako je on sam u rezultatima autostudija prepoznaje kao „evoluciju stoljeća“ koja se odigrava unutar njega. U zaključcima rada emancipatorske prakse prisutne u romanu posmatraju se u vezi sa mogućnošću da se *Isušena kaljuža* danas može čitati kao studija volje da se bude protiv čija je polazišna tačka ironija.

Cljučne reči: volja da se bude protiv, anarhija, revolucija, dezerterstvo, egzodus, nomadstvo, ironija

Danas mi trnuše nožni prsti. Novac je istekao. Ostah bez objeda. Srdim se i grdim. Nožni me je palac stao probadati. Počeo sam psovati. A ja se bojim patnje, oskudice i zime ko intimnosti. Bojim se strasti i – psovke. Samoga sebe. Ća sam strašivica.

(Polić Kamov 2003: 340)

Ovaj rad polazi od pitanja na koji način Kamovljevo protoavangardno (Gašparović 2005: 252), (rano)avangardno (Kokolari 2015: 339) ili delo koje je u određenoj meri pretekst nadrealizma (Milanja 1980: 666), ali i delo koje „svojom radikalnošću i inovativnošću izlazi izvan okvira poetičke klasifikacije“ (Molvarec 2012: 791) i koje sadrži brojne poetičke elemente koji se mogu smatrati revolucionarnim u istoriji književnosti, tematizuje revoluciju. Pitanje da li revolucionarni književni postupci podrazumevaju i revolucionarnu opredeljenost autora neizbežno je u avangardi kada se „avangardni projekat najčešće

shvata kao preplitanje dva stremljenja, gde je na jednoj strani zahtev za brisanjem granice između umetnosti i života, a na drugoj utopijski projekat izgradnje boljeg društva¹ (Čekić 2015: 13). U Kamovljevom romanu kao i njegovim novelama očigledna je fragmentarnost, svojevrsni nered pripovedanja, ali i brojni „autobiografski momenti“ (Šicel 1978: 354). Priroda glavnog junaka romana *Isušena kaljuža* je „u punome smislu autobiografska“ (Gašparović 2005: 22) i kao takva ona briše granice između života i umetnosti. Arsen Toplak, Kamovljev junak, napušta domovinu i vraća se u nju, obilazi italijanske gradove i Marselj istovremeno dok bolest, autoanaliza, lombrozijanska razmišljanja i razmišljanja o književnosti premrežuju njegov život. Arsenov put u velikoj meri odgovara kretanju samog Kamova.

Dok je poništavanje, ili bolje rečeno nepriznavanje granice između umetnosti i života na prvi pogled uočljivo, pitanje je da li Kamov skicira, nagoveštava, konkretizuje ili na neki drugi način anticipira utopijski projekat nekog budućeg sveta koji će biti bolji od onog u kome živi.

U pismu Vladimiru Poliću koje je napisao u Rimu 1907. godine, Kamov govori o svom putovanju koje za cilj ima „što više vidjeti, što više čuti, što više saznati“ (Polić Kamov 1958: 285). Posle putovanja koje bi obuhvatilo više evropskih zemalja, on namerava da se vrati u Hrvatsku i da tamo započne „jedan pokret intelektualaca“, čiji bi ideal bila istina, a znanost sredstvo. Njegov cilj je da stvori generaciju „*antimoralnu* (u starom shvaćanju morala), generaciju *antisentimentalnu*, generaciju *antipoetsku*, u starom shvaćanju poezije: generaciju jednom riječi *ateističku*, *anarhističku* i – *znanstvenu*“ (*ibid.*: 286). Kamov kaže i da bi istina morala da se iznese i onda kada je sramotna i gadna kao što je to u Arsenovom slučaju u prvom delu romana. Dakle, Arsen je Kamovljev junak koji sledi ideale ka kojima Kamov teži i u stvarnosti i, za našu temu još važnije, projekat o kome piše bratu podrazumeva stvaranje novih dominantnih ideologema, ideoloških formula koje su suprotstavljene do tada dominantnim stavovima: pored klerikalizma postoje ekonomska, seksualna i pitanja emigracije, a političari bi morali da daju prednost naučnicima. Kamovljev projekat postavlja nova pitanja koja ne ciljaju na promenu vlasti, već žele da vladajuće diskurzivne prakse zamene novim. Kamovljeva utopija ne uključuje nasilje koje je inherentno revolucijama (Arent 1991: 11), njen cilj je „ništa drugo do sama sloboda“¹ (*ibid.*: 5), podrazumeva da je „socijalno pitanje i pobuna siromašnih“ veoma bitna (*ibid.*: 17), odnosno odgovara shvatanju „da bi ljudsko djelovanje moglo da uvede jedan proces koji u krajnjoj liniji vodi kraju starog poretka i rađanju novog svijeta“ (*ibid.*). U citiranom odlomku iz pisma bratu Vladimiru, Kamov ne predviđa revoluciju koja bi imala elemente „insurekcije (pobune), otpora i konstitutivne moći“ (Raunig 2006: 19), odnosno, ako bismo se i složili da govori o revoluciji, on je ne svodi na zamisao da je neophodno sprovesti „proces grabljenja vlasti kao oružanog ustanka kojim monopol državne sile treba da

¹ Zasnivanje slobode je ranije prepoznato kao cilj i Kamovljeve poezije koja je viđena kao „krik čovjeka koji je tražio potpunu i neograničenu, ničim sputanu slobodu duha i ličnosti uopće“ (Šicel 1978: 351– 352).

prede u druge, 'bolje' ruke" (*ibid.*: 21). Da li onda možemo govoriti o tome da Kamov zagovara revoluciju? Ako se teži rušenju starog sveta i stvaranju novog, na koji način se to može postići ako ne revolucijom? Ili je revolucija o kojoj govori Kamov drugačije prirode od one koja bi podrazumevala pobunu, otpor i konstituisanje moći? Kod Kamova je moguće videti revoluciju „kao revoluciju nade na društvenom planu, kao revoluciju neposrednosti i pravičnosti na moralno-etičkom planu, kao seksualnu i erotsku revoluciju na spolnom planu, kao označiteljsku tekstualnu diskurzivnu revoluciju na planu književnosti“ (Milanja 1980: 663). Kamovljeva ideja revolucije istovetna je shvatanju da je revolucija moguća „samo kao takva djelatnost kojom čovjek istovremeno mijenja i društvo u kojem živi i sebe sama“ (Petrović 1986: 83), a junak *Isušene kaljuže* to će neprekidno i pokušavati da uradi.²

Napor da se prepozna revolucionarni interes Kamovljevog romana nastaje neposredno posle njegove smrti, u vreme prvog objavljivanja romana, ali i traje do danas. Recepcija *Isušene kaljuže* kao revolucionarnog dela može se pratiti kroz tri etape: neposredno posle autorove smrti, u postrevolucionarno doba nakon Drugog svetskog rata i u našoj savremenosti.

Neposredno posle Kamovljeve smrti, Vladimir Čerina piše monografiju (1913) o njemu u kojoj govori i o neobjavljenom romanu *Isušena kaljuža*³. Čerina ističe da Kamov nije imao književne očeve koji bi ga, da su postojali, imali prava zatvoriti „u se, ne dajući mu živiti, jer je suviše, jer je naime sasvim suviše živiti isti život dvared i uporedo“ (Čerina 1913: 197). Kamovljevu umetnost ocenjuje kao anormalnu, a „anormalan biti, to je razilaziti se od drugih, to je isticati se među drugima: ili biti bolji ili biti gori“ (*ibid.*: 168). Njegova umetnost je „revolucionarna, često i anarhična umjetnost“ (*ibid.*: 169). U njoj se jasno izdvaja činjenica da je ona „umjetnost nezadovoljnih sa postojećim poretkom u životu i u svijetu umjetnosti“ (*ibid.*). Čerina odlazi i korak dalje ili, videćemo dalje u radu, bliže nama danas, kada kaže da

U anormalnu umjetnost ne spada organizovana, sistematizovana i koordinovana revolucija, jer to se može učiniti i izvesti i sa nečim što nije od prirode anormalno t. j. revolucionarno ili anarhično. Anormalno u umjetnosti je prirodna pobuna, pobuna koja dolazi i koja živi za se i zbog sebe, kao gola pobuna i kao sama pobuna. To je nered. Prava anormalna umjetnost je red nereda u urednosti. (*ibid.*: 170)

² Sloboda o kojoj piše Hana Arent (Hannah Arendt) u Kamovljevom slučaju stvaralačke je prirode jer se revolucija može razumeti i kao „najrazvijeniji oblik stvaralaštva i najautentičniji oblik slobode, polje otvorenih mogućnosti i carstvo istinski novog“ (Petrović 1986: 76).

³ Iako je rečeno da *Isušena kaljuža* i najveći deo „Kamovljeva književnog djela, ostade neobjavljen i time mrtav za književni i kulturni kontekst kojemu je htio i morao pripadati tijekom dugih pola stoljeća poslije svog nastanka“ (Gašparović 2005: 251), smatramo da Čerinina knjiga, Matoševi tekstovi o Kamovu nastali posle smrti autora *Isušene kaljuže* kao i naponi između dva svetska rata da se štampa Kamovljevi roman svedoče o tome da nije reč o mrtvom delu do objavljivanja posle Drugog svetskog rata.

Revolucija, smatra Čerina, ne može da pronade svoje mesto u anormalnoj umetnosti Janka Polića Kamova iako je reč o umetnosti budućnosti. Na prvi pogled moglo bi se pomisliti da je Čerina nedosledan i da nije siguran da li Kamovljeva umetnost jeste revolucionarne prirode. Međutim, Čerina anormalnu umetnost ne povezuje sa revolucijom jer revoluciju smatra fenomenom reda dok je Kamovljeva umetnost zasnovana na prirodi, odnosno neredu. Iz Čerinine perspektive revolucija ne može da pronade svoje mesto kod Kamova jer je nešto više i drugačije od toga.

Kamov je pisanje romana *Isušena kaljuža* završio 1909. godine, a tek je 1957. on i objavljen. Ako se složimo da je avangardni projekat, za koji je karakterističan protest, „preokrenut u svoju suprotnost“ kada je otvorena mogućnost da se dela nastala u neo-avangardnim pokretima 50-ih i 60-ih godina 20. veka smeste u muzeje (Birger 1998: 51), onda se može pitati da li je *Isušena kaljuža* objavljivanjem postala delo dvostruke prirode u kome su prisutni anticipacija i apropijacija: u vreme svog nastanka anticipira avangardu, prisvajajući za sebe revolucionarno mesto njenog početka; u vreme svog objavljivanja, romanu se priznaje anticipatorska revolucionarna priroda i književno polje ga prisvaja kao svog legitimnog pretka.

U jednom od prvih prikaza *Isušene kaljuže* postavlja se pitanje zašto roman nije imao izdavača gotovo pola veka i na to pitanje daje se odgovor koji obuhvata spoljašnje i unutrašnje razloge. Spoljašnji razlozi tiču se „eksplozivnog“ karaktera romana jer je on

svim svojim smislom, sadržajem i ideologijom uperen protiv malograđanštine, protiv buržoaskog, vladajućeg birokratskog sloja, protiv svakog reda i poretka, protiv religije, crkve, popova i klerikalizma, protiv škole i protiv obitelji, protiv austro-madžarske, kuenovske i postkuenovske politike, protiv domaće tzv. patriotske mlakosti i nazdravičarstva, protiv... protiv svega, jer je sve to kaljuža. (Selaković 1957: 592)

Selaković ističe da je roman primer bunta i anarhoindividualističke manifestacije „uma i srca boema, sanjara, pjesnika“ koja i u vreme pisanja njegovog teksta ima ulogu „u oslobađanju od jarma lažnog tradicionalizma, iz klerikalnih mreža, malograđanske inertnosti, buržoaske beskrupoloznosti i ostalih predrasuda i gluposti“ (*ibid.*) i zaključuje da Kamovljeva pobuna „protiv svega“ nije mogla da bude objavljena ni u Austro-Ugarskoj ni u staroj Jugoslaviji jer to nije odgovaralo vladajućim režimima⁴. Prikazivač Kamovljevog romana tako u prvi plan stavlja savremeni društveni kontekst koji omogućava njegovo objavljivanje jer deli iste ideologeme kao i delo koje nije moglo da bude objavljeno u prethodnim državnim zajednicama. Zaista je teško zamisliti da Austro-Ugarska i Kraljevina Jugoslavija omoguće objavljivanje Kamovljevog dela, ali se može s pravom pitati

⁴ Unutrašnji razlozi su takođe, tvrdi Selaković, subverzivnog karaktera jer je Kamovljeva pobuna „uobičajena u bujicu ‘nebiranih’ najoštrijih riječi i izraza, sablažnjivih i svakako nepristojnih“ (Selaković 1957: 593). Selaković Kamova vidi kao glas hrvatskih intelektualaca koji su se oslobodili „okova i predrasuda svoje buržoaske sredine“ (Selaković 1957: 593).

šta se dešava sa njegovim objavljivanjem u socijalističkoj Jugoslaviji: da li delo koje sada može da bude objavljeno zadržava moć svoje subverzivne diskurzivne prakse i moć svoje specifične revolucionarnosti? Raunig ističe da aktivističku umetnost ne „proganjaju direktno samo represivni državni aparati, zato jer deluju u zonama u susedstvu umetnosti i revolucije, njih *ex post* marginalizuju strukturni konzervativizmi istor(iograf)ije i umetnički biznis“, odnosno da

njihov reduktivni parameter, kao rigidno kanonizovanje, fiksiranje na objekt i apsolutizovanje granica polja, uslovljava da aktivističke prakse čim nisu očišćene od svojih radikalnih aspekata, čim ne donose dohodak i kooptirane ne cirkulišu u mašinama spektakla, uopšte ne nalaze prijema u narativima i arhivima političke istorije i teorije umetnosti. (Raunig 2006: 14)

U naše vreme, kaže se da je Kamovljeva „aktivistička umetnost“ stvorila Arsenov lik čiji su postupci motivisani anarhizmom (Biti 2003: 51, 54, 57, 59, 61). Da bi objasnio razloge Arsenovog obrušavanja na predstavnike institucija (šef, činovnik, vlasnik borde-la, profesor, sveštenik, muž) koje u nepravednom društvu zlostavljaju pojedinca, Biti podseća na Bakunjinovu kritiku centralizacije moći u rukama predstavnika radnika jer „delegiranje moći s mase na izabrane političke zastupnike izlaže se istom riziku zloporabe koji je sadržan u svakoj vladavini manjine nad većinom“ (2003: 59) i kaže da zato pojedinac mora da upravlja svim ravnima svog života, što Arsen neprekidno i čini. Ako je revolucija uspostavljanje novog poretka, u njemu neće biti mesta za pojedinca koji se neprekidno protivi svakom obliku porobljavanja. Iz ovakve analize, očigledno je da Arsenova „revolucionarnost“ ne teži stvaranju trajnog poretka u kome bi bile dokinute tlačiteljske prakse, već poretka u kome se pojedinac neprekidno buni.⁵ Ako je Biti u pravu, onda se na pitanje da li je vreme posle Drugog svetskog rata, koje je sebe doživljavalo kao postrevolucionarno, a time i trajno usmereno na stvaranje novih institucija vlasti, moglo da izvrši aproprijaciju Kamovljevog romana – ne može odgovoriti potvrdno. Ako je ideologija socijalističke Jugoslavije podrazumevala svoju revolucionarnu prirodu, Kamovljev roman u njenoj kulturi nije mogao da računa na mesto u kanonu.

Roman *Isušena kaljuža* dočekan je kao delo čiji je ideološki sadržaj poželjan i time se, samo na prvi pogled, otvorio put njegove kanonizacije u kojoj ne učestvuju samo estetski, već i ideološki kriterijumi (Molvarec 2012: 790). Međutim, do kanonizacije *Isušene kaljuže* do danas nije došlo, ali je važno ovo delo istraživati jer najavljuje ideologiju kao ključnu temu 20. veka (*ibid.*) te problematizuje revolucionarni projekat moguć u globalizacijskom kontekstu. Molvarec ističe da je u prvom delu romana *Isušena kaljuža* po-

⁵ Biti s pravom u svojoj pažljivoj analizi dovodi Kamova u vezu sa anarhizmom, što potvrđuje i Raunig kada kaže: „pokreti i autori/ke koji se izjašnjavaju protiv jednodimenzionalnih predstava revolucije kao preuzimanja državnog aparata, razumevali su se počev od 19. veka mahom kao anarhistički ili su bili identifikovani/stigmatizovani kao anarhistički“ (2006: 33).

buna „ideološki i egzistencijalni odabir“ (*ibid.*: 794) glavnog junaka i da se ona razvija na javnim i privatnim planovima kulture kao i na ravni društvenih i ekonomskih odnosa. U drugom delu romana, pobuna se odbacuje kao načelo i „prevlast preuzima analiza funkcioniranja ideologije na primjeru osobne biografije“ (*ibid.*: 795), dok se u trećem dolazi do stava da je ideologija u stvari „strategija podjarmljivanja pojedinca preko društvenih institucija“, a njoj se jedino suprotstavlja umetnost (*ibid.*).

Čerina u vreme dok roman nije objavljen, Selaković neposredno posle objavljivanja i Biti i Molvarec u vremenu koje je blisko našem u romanu *Isušena kaljuža* prepoznaju pobunu čiji je cilj stvaranje boljeg sveta. Videli smo da je za Čerinu pobuna u stvari anormalna umetnost koja nije revolucionarna i koja pripada budućnosti, za Selakovića je to pobuna protiv svega, dok Biti više puta ističe anarhističke elemente u romanu, a Molvarec da se pobuna iz prvog dela romana preobražava u stav da je ideologija samo maska kojom institucije potčinjavaju pojedince. U različitim vremenima Kamovljevi se roman čitao na gotovo istovetan način, a u tim čitanjima ključna reč je pobuna (Čerina 1913: 170; Selaković 1957: 592; Biti 2003: 60; Molvarec 2012: 794).⁶

Pobuna je ključna reč i u teoriji koju su razvili Hart (Hardt) i Negri u svojoj poznatoj studiji *Imperij* (2003) zahvaljujući kojoj se Kamov i danas može čitati kao anticipator čije delo ne prihvata aproprijaciju koju bi izvršio bilo koji režim moći.

Hart i Negri kažu da njihova politička vizija, koja je „u skladu sa radikalnom republikanskom tradicijom moderne demokracije“ (2003: 179), odgovara na pitanje „što znači danas biti republikanac?“ (*ibid.*), odnosno na pitanje gde se nalazi stajalište sa koga kritika postojećeg stanja stvari može biti smisljena i produktivna. Oni svoj odgovor kreiraju na iskustvu globalne zajednice i kažu da „na najosnovnijoj i elementarnoj razini je [to] volja da budemo protiv“ (*ibid.*: 181) koja ne zahteva previše objašnjavanja jer „neposlušnost prema vlasti jedan je od najprirodnijih i najzdravijih činova“ i nama izgleda „potpuno očigledno da će se oni koji su eksploatirani opirati – i u odgovarajućim uvjetima – pobuniti“ (*ibid.*). Hart i Negri izdvajaju dezertstvo, egzodus i nomadstvo kao republikanska načela otpora protiv Imperije čije centre moći u postmodernosti nije moguće locirati. Dezertstvo podrazumeva „napuštanje mjesta moći“ (*ibid.*: 182). Egzodus je antropološke prirode i njegove su metode hibridizacija i mutacija – odnosno, „volja da budemo protiv doista treba tijelo koje je potpuno nesposobno da se podvrgne zapovijedanju“. Egzodus podrazumeva telo „koje je nesposobno prilagoditi se obiteljskom životu, tvorničkoj disciplini, uređenju tradicionalnoga spolnoga života i tako dalje“ (*ibid.*: 186). Kretanje proletera, tih nomada kapitalizma još od devetnaestog veka (*ibid.*), predstavljalo je „odbijanje i potragu za oslobođenjem: otpor užasnim uvjetima eksploatacije i potragu za slobodom i novim uvjetima života“ (*ibid.*: 183).

⁶ Cvjetko Milanja takođe ističe da je ključna Arsenova osobina „fundamentalni PRIJEPOR“ i „vazdašnji SUKOB“ (Milanja 1980: 658).

Dezerterstvo, egzodus i nomadstvo uzeti zajedno podrazumevaju slobodu i želju za boljim životom. Međutim, ostvarenje ovih želja nespojivo je u revolucionarnom iskustvu. To je naročito vidljivo u iskustvu Francuske revolucije, kada je sloboda žrtvovana nužnosti i zajedničko dobro je počelo da podrazumeva sve što je nužno u održanju života – tada je Robespjer (Robespierre) umesto ideje o slobodi u prvi plan stavio prava sankilota: odeću, hranu i reprodukciju vrste (Arent 1991: 50).

Projekat glavnog junaka *Isušene kaljuže* neprekidna je težnja ka slobodi, ali i težnja za boljim životom. Bolest, oskudica, ljutnja, brojni strahovi (strah od intimnosti kao mera sa kojom se poredi strah od patnje i oskudice; strahovi od strasti, psovke i samoga sebe) rezultati su njegovih autostudija. Bolest i oskudica prate Toplaka tokom čitavog njegovog putovanja (povremeno se oseća ugodno i pun je stvaralačkog elana i povremeno ima više novca koji neracionalno troši). Do zaključka da je „strašivica“ dolazi pred kraj svog putovanja, dok boravi u Torinu, a pre nego što će otići u Đenovu, Marselj i dalje prema Napulju. Može li „strašivica“ ostati stalno protiv svega i mora li pristati na kompromise kako bi promenio svoj nezahvalni položaj, ili je njegovo iskustvo, pod uslovom da je obeleženo dezerterstvom, egzodusom i nomadstvom, alternativni odgovor otpora, volje da se bude protiv koja ne može doživeti poraz jer razume logiku onoga protiv čega se buni?

Dezerterstvo kao odlazak sa mesta moći dominantna je Arsenova demonstracija volje da se bude protiv i to je najvidljivije u četvrtoj glavi drugog dela romana kada Arsen kroz šest poglavlja analizira put koji je prešao od pučke škole do perioda posle konvikta, odnosno perioda svog rata protiv svega kada se „stadoše dogme kuće, škole, crkve i javnosti hvatati jedne nevinosti, da najposlije naprave od nje po volji – prostitutku“ (Polić Kamov 2003: 224). Njegov život ispunjen je sukobima i on posle konvikta postaje sve suprotno od onoga što je bio i onoga što se očekivalo da će biti: „prestadoh biti vjernik, patriota i onanista: seksualac i postadoh pomalo ateista, literaran i lump“ (*ibid.*: 255).

Paradoksalno je da on na kraju romana dezertira i iz svoje pozicije dezertera da bi, opet na poziciji sa koje se izjednačava život sa pisanjem, utvrdio da će nova poetika omogućiti i novi život.⁷ Tako se jedna vrsta dezerterstva zamenjuje drugom, a život ostaje beskrajno demonstriranje volje da se bude protiv. Kada se autoanaliza okonča, onda prerasta u ironiju (*ibid.*: 341) i Arsen onda beleži stvaranje novog Ja kome su bliži mir, plavetnilo neba i *dolce far niente*⁸. Arsen na kraju sumira pređeni put i priznaje da je stekao slobodu jer „ne mora više da opeva psovku“ (*ibid.*: 317), a nova raspoloženja praćena su strahom da neće stići, on tada priznaje da se boji patnje, oskudice, zime, strasti, psovke i samog sebe, dakle svega onog što je činilo dotadašnji njegov život.⁹

⁷ Književnost i život za Arsena su jedno te isto: on piše onako kako i živi (Polić Kamov 2003: 248) i život koristi za literaturu (*ibid.*: 286).

⁸ Blažena bespolica; slatki nerad (ital.).

⁹ Za razliku od nas, Cvjetko Milanja smatra da Kamov „kako nije mogao uspostaviti svijet totalnom anarhijom“, na kraju „odbacuje i tzv. pročišćeni i ispunjeni identitet kao lažnu autentičnost, opterećenu istim onim nanosom tradicionalnogâ na svim razinama i svim poljima prakse protivu koje je kušao uspostaviti

Arsenovo telo nesposobno je da se prilagodi zapovedanju kao i nameri institucija od porodičnog života do tradicionalne spolnosti da ga zadrže u stanju društveno prihvatljivog. Roman i počinje od tela zahvaćenog katarom i tuberkulozom, želje da se bori sa bolešću (*ibid.*: 17), ali i od, kako sam kaže, ateističkog shvatanja da „prizna veliko ništa od svega svojega: krvi, misli i mesa“ (*ibid.*: 18). On ne samo da ne boluje od jedne bolesti već svoje bolesti uvek dovodi u vezu sa mislima: „nije od toga trpio samu bol, ali neki užas, što ne može da daje, a prima, stao mu se stvarati u glavi, a onda u mjhuru“ (*ibid.*: 116); kada mu otiču noge, njemu se čini „da je olovo mozga, jesenske atmosfere i stitikece¹⁰ propalo do tabana“ (*ibid.*). On ispituje „te izjave pobunjenih organa, i bez ikakve predodžbene zabune zagledavaše u tome utjelovljenu psihu, u koju bijaše zaronio jedamput iznizjev odanle svoje tijelo ko simbol, kip“ (*ibid.*: 117). Bolest mu omogućava da shvati da ne liči na druge ljude, a telo je uključeno u sve kulminacije njegovog života koji su prošle kroz „onaniju, religiju, đakovanje, patriotizam, bordele, ateizam, smijeh“ (*ibid.*: 245–246), a kasnije kroz periode obeležene „tuberkulozom, incestom, delikvensom, opijanjem, perverzitetom, ridanjem“ (*ibid.*: 246). Međutim, on odbacuje obe kulminacije jer ih prepoznaje kao dogme i sebe doživljava kao sadistu koji je silovao samog sebe.

Nomadstvo, tu treću poziciju alternativne politike otpora kako je definišu Hart i Negri, već prepoznaje Čerina kada kaže da je Kamov „proklet da bludi, tumara i luta kao nemirni i nespokojni Ahasver“ (Čerina 1913: 173). Arsenova putovanja odgovaraju piščevim (Gašparović 2005: 21) i ona su markirana naporom da se, kako Kamov kaže u pismu bratu, što više sazna i nauči, ali i činjenicom da tokom putovanja Arsen dolazi do situacije u kojoj oseća mogućnost ne samo da radi više već i da radi drugačije. On je nomad, lump koji na putu doživljava preobražaj i oseća novi život kada zamišlja „novele, drame, studije, putovanja, nove sižeje, gradove, zemlje, tehniku i stilistiku... Gledah jednog poetu, gdje umire od gladi i jednu poeziju, gdje umire od poroda... i novo jedno dijete, koje se oporavlja, jača i raste od sitosti, zdravlja i života“ (Polić Kamov 2003: 310). Arsenove revolucionarne želje da bude slobodan i da ne umre od gladi nije moguće spojiti – što je još bilo vidljivo i u iskustvu Francuske revolucije – i njemu preostaju dezerterstvo, egzodus i nomadstvo kao sastavni delovi projekta koji pokušava da sprovede u delo.

Arsen baca bombe u mislima, zanose ga misli o anarhiji, ali se i pita koja je on realnost (*ibid.*: 155). U svojoj neprekidnoj autoanalizi on zaključuje da detinjstvo i nedoraslost nisu važni, već jedini značaj za njega ima „evolucija stoljeća“ koja se u njemu odigrala za samo nekoliko godina (*ibid.*: 232). Evolucija se kretala isto kao i istorija Hrvatske: od

identitet kontestatorstva, tj. permanentnu i totalnu revoluciju“ (*ibid.*: 663). Milanja je kraj romana razumeo kao situaciju u kojoj se dostiže identitet, ali se on doživljava kao fikcija (*ibid.*), kao i da Kamova/Arsena u smrt vodi spoznaja da je tradicija koju odbacuje jalovost i tavorenje, a da „krajnji radikalni anarhistički koncept slobode koji je Arsen živio bilo je nemoguće trajno ostvariti u tadanjem vremenu i prostoru“ (*ibid.*: 664). Takođe, smatra da na kraju romana Arsen negira samog sebe, odnosno da se odigrava „negacija negiranja“ (*ibid.*: 666). Nama se čini da je negacija negacije samo još jedan od oblika ispoljavanja pobune koji nužno ne mora da bude čin posle koga se ništa više ne može desiti.

¹⁰ *Stitichezza* (ital.) – zatvor, konspicacija.

slavne prošlosti do ropske sadašnjosti, ili, u njegovom slučaju, to je put od kraljevske poze do poze „opozicije, potlačenosti i roblja“ (*ibid.*: 233). Lična evolucija koja se izjednačava sa evolucijom stoljeća moguća je jer se u njegovom životu neprekidno susreću dezerterstvo, egzodus i nomadstvo sa svojim bezbrojnim pitanjima. Taj susret pokreće volju da se bude protiv jer u imperijalnim okolnostima Kamov ne nalazi ništa što bi odgovaralo njegovom shvatanju slobode i boljeg života. Kada mu sestra piše da svi očekuju njegov povratak, da ga čeka posao te da se Liza, devojka koju je upoznao, nada pismu, on uzbuđeno misli o radu i neradu pa čak i o njihovoj ravnoteži. Oseća se kao begunac pred redarima i detektivima, zna da živi jer mu brat pomaže i grči se kad shvati da za njega nema rada i da je „pao ko aristokrata u vijek industrije, tvornica i strojeva s demokratskim kletvama, suzama i hlačama“ (*ibid.*: 167). Sebe vidi onako kako je gledao radnike za blagdane, onako kako se gleda iz zalagaonica i onako kako je gledao na „krstavog beskućnika“: „Nijesam dakle potreban vijeku rada, budući prosjak. Suvišan i toleriran! Traže se ruke, treznoća i razbor – a ja sam tjelesno melanholik, intelektualno lump i... psihološki spekulat“ (*ibid.*). Dok tako razmišlja, rebra počinju da ga bole jer ih stiska dok se realnost i nerealnost podižu na vagu na kojoj se mere dobro i zlo, ljubav i mržnja. Na taj način i pozicije dezerterstva, egzodusa i nomadstva postaju okovi kojih želi da se oslobodi jer se bežanju od pozicija moći ne može videti kraj, telo u svojim promenama postaje neizdrživ teret, a kretanje intelektualnog lumpa ne može da obezbedi ni minimum uslova za život.

Za Arsenov odnos prema revoluciji paradigmatična je epizoda u kojoj Arsen iz kafane posmatra protest radnika o čijim zahtevima za izborno pravo i slobodu štampe gosti podsmešljivo govore. Arsen im srdito kaže da „sankiloti traže tečevine kulture, dok prvi naši intelekti udaraju po njima stražarskim sabljama ili podrugivanjem znatiželjnih blesana“ (*ibid.*: 31). Arsen direktno govori o iskustvu Francuske revolucije tokom koje su siromašni radnici u naporima da ostvare osnovna prava podržavali teror jakobinaca koji su ih brzo izneverili gušenjem njihovih organizacija. Sankiloti, lumpi kojima i Arsen povremeno pripada, trpe fizičko i svako drugo nasilje. Arsenu niko ne odgovara, on izlazi iz kafane „s crnom ironijom u duši“ (*ibid.*). Tada Arsen kaže da shvata i živote sankilota i literata i učenih. Zahvaćen je pokretom ljudi koji se znoje i čiji rad nije plaćen kao i emancipacijom žena¹¹. Ipak, kaže da iako su mu bliži pogledi gospode iz kafane „u njega udarahu ljudi, udaraše krv i meso, udarahu životi miliona, udaraše cijelo čovječanstvo“ (*ibid.*: 32). Obuzet protivrečnim mislima, pomišlja da je to ludilo i smrt, odnosno „ono nešto, ono duboko, crno i abisno bijaše u njemu, u njegovom životu, organizmu i mozgu“ (*ibid.*). Ironija je stanje do koga će Arsen doći na kraju romana kada napušta psovku i kletvu kao pozicije otpora i podvrgava se neumoljivoj logici da ako je stil čovek, on ne može da bude čovek jer je izgubio stil. Tada se pojavljuje ironija koja mu omogućava da iznova u slabosti prepoznae svoju moć: „I to sam ja. Jer ja – nisam ja!“ (*ibid.*: 355).

¹¹ Više o emancipaciji žena vidi Biti 2003: 56.

Arsenov život potvrđuje tezu da je čovek „segmentirana životinja“: „obitavati, obilaziti, raditi, igrati se: život je prostorno i društveno segmentiran“ (Deleuze i Guattari 2013: 231) jer na kraju romana on razmišlja o tome kako je bio psovač dok je bio „ljubavnik, patriota, brat, sin i mislilac“ (Polić Kamov 2003: 355). Na kraju, kada kletvu više ne vidi kao suštinu svog „ja“, kada Ja više nije Ja, kada shvati da se nazori mogu sa lakoćom promeniti i da on, umesto da psuje počinje da ironizira jer to može samo onaj „koji je duhovit i hladan“ (*ibid.*). Za njega „ironija je hinjenje“ (*ibid.*) – jedno Ja je napušteno, ali se odmah otkriva novo. Pogrešno bi bilo zaključiti da novootkriveno Ja nije revolucionarno. Napuštanje brojnih segmentiranosti koje su polazile iz psovke ne znači da se neće otkriti nove iz pozicije ironije koje dalje mogu da razvijaju volju da se bude protiv, najbitniju karakteristiku Kamovljevog junaka.

Arsen, koji ne podnosi mogućnost „da se diže čovjek nad čovjekom i da budu ljudi sudije ljudima“ (*ibid.*: 47), posle iskustva volje da se bude protiv dolazi do stanja u kome može da kaže kako za njega nema više „ni događaja ni revolucije, ni autoanalize“ (*ibid.*: 341). Događaji kao putovanje, revolucija kao pobuna i autoanaliza kao napor da se prouči kaljuža sopstvenog identiteta iscrpljuju se i Arsen ih kao dosledni pobunjenik, odbacuje. Njegov život je revolucija koja se odigrava pred njim samim, ali je istovremeno i predmet njegove autostudije. On u tom revolucionarnom životu obeleženom dezerterstvom, egzodusom i nomadstvom dolazi do spoznaje da se ne mogu pomiriti sloboda i bolji uslovi života i dosledno svojoj spoznaji odbacuje i jedno i drugo. Zato je moguće na kraju romana videti da Arsen dolazi i do pozicije potrošača (Biti 2003: 63). Međutim, Arsenovo otkriće da Ja nisam Ja oblik je otpora koji je jedino smislen pred tlačiteljskim praksama modernosti i naše savremenosti u kojoj više nije moguće locirati izvore moći, dok je teško imati poverenje u prakse otpora koje su već oprobane, ali nisu dale uverljive rezultate.

Dvadeseti vek može se odrediti kao vek u kome se prepliću umetnosti i revolucije, od Pariske komune 1871. godine do antiglobalizacijskih protesta 2001. u Đenovi (Raunig 2006: 15) i kao vek u kome „revolucije spadaju, skoro da bi se moglo reći, u najčešće, najsvakidašnije događaje u političkom životu“ (Arent 1991: 170).¹² *Isušena kaljuža* je tokom 20. veka uključena u proces uvek odložene aproprijacije jer anticipira ono što tek danas postaje očigledno. Arsen ne čini samo ono što se očekuje od revolucije, zamišljene kao promena vlasti koja bi omogućila bolje uslove života, već se suprotstavlja uvek i na svakom mestu. Fragmentarna struktura romana odgovara shvatanju čoveka kao segmentirane životinje – u takvoj strukturi nereda, kako je još Čerina primetio, nalazi se junak koji neprekidno praktikuje nova iskustva otpora koja su nama danas u globalizacijskom

¹² „Dvadeseto stoljeće nije samo stoljeće velikog naučnog i tehničkog progressa koji dovodi čovječanstvo na prag konačne sreće (ili možda propasti), ono je također stoljeće velikih revolucija“ (Petrović 1986: 74).

okruženju bliža nego ikad ranije. Arsenova volja da se bude protiv odgovara strategiji otpora koja može da bude delotvorna danas jer „ako mehanizmi moći funkcionišu bez centra i bez centralnog upravljanja, onda postaje naprosto nužno da se on napada sa svakog mesta, iz svakog lokalnog konteksta“ (Raunig 2006: 41) – zašto ne i ironijom do koje se dolazi na kraju romana. Kamov odbacuje shvatanje revolucije kao nasilne promene vlasti, no *Isušena kaljuža* ostaje uverljivo svedočanstvo da je revolucija moguća jedino kao „sama ‘bit’ bivstvovanja, bivstvovanje u svojoj biti“ (Petrović 1986: 76).

LITERATURA

- Arent, Hana. 1991. *O revoluciji. Obrana javne slobode*. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Birger, Peter. 1998. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Biti, Vladimir. 2003. „Uzgoj eksplozije. Logika apsurdna u *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova“. U: *Književna republika* 1–2: 50–63.
- Čekić, Jovan. 2015. *Izmeštanje horizonta*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Čerina, Vladimir. 1913. *Janko Polić Kamov*. Rijeka: Knjižara Gjure Trbojevića.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. 2013. *Tisuću platoa. Kapitalizam i shizofrenija 2*. Zagreb: Sandorf&Mizantrop.
- Gašparović, Darko. 2005. *Kamov*. Rijeka: Adamić.
- Hardt, Michael i Antonio Negri. 2003. *Imperij*. Zagreb: Arkazin.
- Kokolari, Martina. 2015. „Polić Kamov, Janko“. U: *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Ur. I. Hofman i T. Šakić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 338–340.
- Lončar, Karla. 2015. „Anarhizam“. U: *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Ur. I. Hofman i T. Šakić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 3–6.
- Milanja, Cvjetko. 1980. „Uvod u *Isušenu kaljužu* Janka Polića Kamova“. U: *Republika* 7/8: 658–670.
- Molvarec, Lana. 2012. „Uloga ideologije u razbijanju kanona: od Kamova do Cesarca“. U: *Peti slavistički kongres. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa održanoga u Rijeci od 7. do 10. rujna 2010. Knjiga 2*. Ur. M. Turk i I. Srdoč-Konestra. Rijeka: Filozofski fakultet: 789–797.
- Petrović, Gajo. 1986. *Mišljenje revolucije*. Zagreb/Beograd: Naprijed/NOLIT.
- Polić Kamov, Janko. 1958. *Članci i feljtoni. Pisma*. Rijeka: „Otokar Keršovani“.
- Polić Kamov, Janko. 2003. *Isušena kaljuža*. Zagreb: Konzor.
- Raunig, Gerald. 2006. *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*. Novi Sad: Futura.
- Selaković, Milan. 1957. „Janko Polić Kamov: *Isušena kaljuža*: (izdanje Riječkog izdav. poduzeća „Otokar Keršovani“, 1957“. U: *Letopis Matice srpske* 133/6 (380): 592–595. [ćir.]
- Šicel, Miroslav. 1978. *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 5. Književnost moderne*. Zagreb: Liber/Mladost.

A COMPREHENSIVE EMANCIPATION FROM PRACTICE TO IRONY: THE NOVEL *ISUŠENA KALJUŽA* (*DRAINED QUAGMIRE*) BY JANKO POLIĆ KAMOV

Summary: The paper explores the development of the “will to be against” that motivates the overall behaviour of Arsen Toplak, the main protagonist of the novel *Isušena kaljuža* by Janko Polić Kamov. Toplak’s “will to be against” is analysed in terms of nomadism, desertion, and exodus, which were understood by Hardt and Negri as the practices of rebellion against the postmodern empire. These practices are successors of identical forms of emancipation that Kamov’s protagonist develops in his truly revolutionary resistance to the imperialist discipline in which he lives and creates, although he himself recognises it in the results of his self-studies as the “evolution of the century” taking place in his inner self. The conclusion of the paper views the emancipatory practices present in the novel in connection with the possibility that *Isušena kaljuža* can nowadays be read as a study of “the will to be against”, whose starting point is irony.

Keywords: the will to be against, anarchy, revolution, desertion, exodus, nomadism, irony

Avangarda kao revolucija

Predrag Brebanović

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu
brebanov@eunet.rs

MARKOVE SABLASTI

Sažetak: Nakon podsećanja na prećutanu 120-godišnjicu rođenja Marka Ristića (1902–1984), u tekstu se o osnovnoj težnji istorijskih avangardi – da se povežu umetnička i socijalna revolucija – govori iz perspektive jugoslovenskog iskustva, ali uz zahvatanje šireg konteksta i oslanjanje na filozofski, filološki i politički „povratak Marxu“, koji je u knjizi *Spectres de Marx* (1993) izveo Jacques Derrida (1930–2004). Polazeći od prostorno i vremenski revidiranog shvatanja tzv. sukoba na književnoj l(j)evici, analiziraju se potom estetička ideologija i kulturna politika beogradskog nadrealizma, kao i njegove specifičnosti unutar svetske avangardističke tradicije. Završna zapažanja tiču se današnjeg statusa tog nasleđa, značaja koje ono ima za savremenu umetnost i savremenu levicu, kao i budućih intelektualnih i političkih intervencija utemeljenih na njegovom baštinjenju.

Ključne reči: sablast (*Gespens*), avangarda, nadrealizam, revolucija, Jugoslavija

Nikad, nikad robom, a ne mogu biti grobom

Dok sablasti oštre nad našim tokom kruže,

Sablasti što iz ljudi izleću, moj družo,

I kruže nad našim drobom (...)

O. Davičo, „Sedamnaest pesama“,

Pečat, 1939.

„Volim što je sve naopako i što u Beogradu i Srbiji imam drugu polovicu svoje duhovne domaje“ – izgovorio je davnih dana u prepunoj Maloj dvorani Kolarčeve zadužbine Igor Mandić (1938–2022), na promociji vlastite knjige *Zbogom, dragi Krleža* (1988).¹ Ta nezaboravna rečenica, kojom je onovremeni novinar jednog *zagrebačkog* dnevnog lista

¹ Svedočanstvo o tome ostavio je u dnevniku vođenom za jedan *zagrebački* nedeljničnik (*Danas*), gde je, iznoseći impresije sa promocije od 2. novembra, pomenuo i onaj *beogradski* dvonedeljničnik (*Duga*) u kojem je njegov feljton o Krleži izlazio. Vidi Mandić 1988: 29.

(*Vjesnik*) prokomentarisao činjenicu da je njegove „polemike o mentalitetu post-krležijanske epohe“ izdalo jedno *beogradsko* izdavačko preduzeće („Književne novine“), izmamila je frenetični aplauz. Kao neko ko je ne samo prisustvovao dotičnom događaju (govornici su bili dvojica mojih profesora), nego i vlastoručnim pljeskom pozdravio tipičnu tiradu omiljenog kritičara, ne mogu se uzdržati od toga da variram citiranu misao, te nakon nebrojenih dolazaka u „susjednu avliju“ mandićevski razdragano priznam kako u *Zagrebu i Hrvatskoj* odavno imam drugu *polovinu* svoje duhovne domaje. Uostalom, nismo li od Marka Ristića naučili da takvi „субјективни податци“ mogu imati „објективни значај за анализу друштва“ (Ристић 1934)?

Ako je, dakle, svaki „искрени податак“ potencijalno važan za „материјалистичку историску и социјалну анализу“, onda ćemo spoznaji stvarnosti možda zbilja najviše doprineti „својим личним обележјем и субјективним стилем осећајног поступка“ – tako što ćemo se, recimo, podсетити onoga čemu smo težili kao „неспокојни младићи“ (*ibid.*). Ne potvrđuju li to najbolje upravo polifona, mestimice moralizatorskom nostalgijom osenčena Ristićeva esejistika, kao i njegova ogledanja u žanru ispovesti *deteta ovog veka* (koji je, kada se Marko rodio, imao svega dve igoovske godine)?

Uživajući što je još uvek bezmalo „sve naopako“,² pokušaću da predstojećim, zazivanjem duhova protkanim štivom – koje sam u prvobitnom obliku pročitao na manifestaciji među čijim su se organizatorima, učesnicima i pratiocima našli moji kako zagrebački, tako i beogradski studenti – odam počast nedavno preminulom, neumrlom potpisniku *Predsmrtnog dnevnika*.

Damnatio memoriae

Beogradska knjiga bila je Mandićev (kratkotrajni) oproštaj od „gromovnika s Gvozda“, kome je i u njoj i na njenom predavljanju prebacivano ono što se poslovično zameralo i zamera Ristiću: poniznost spram socijalističkih vlasti. U tom poprilično fingiranom obračunu s Krležom (i nefingiranom s krležijancima) nadrealista ipak nije uziman u razmatranje, jer je privremeni agramerski antikrležijanac spram njega očito bio ravnodušan. Ali, nije nimalo neočito šta je o poziciji nadrealizma u jugoslovenskim socijalnim procesima Mandić mogao misliti. Mislilo je ono što su i u Srbiji nepogrešivo pogrešno mislili manje-više svi, od Dobrice do Bore Ćosića: da se Ristić poradi komfora konformirao, predao i prodao doživotnom predsedniku Jugoslavije. Takvoj je proceni pogodovalo i to što je supotpisnik *Anti-zida* (1932), na sveopšte ogovaralačko zgražanje, fotografiju

² Pre tri godine, sudelovao sam na tribini sazvanoj u sklopu projekta „Književne revolucije“, a potom i u tzv. Bilateralu, koju je *beogradski* Institut za književnost i umetnost realizovao u saradnji sa *zagrebačkim* Filozofskim fakultetom. Ispada da umrežavanje dveju sredina, koje je i osamdesetih delovalo kao eksces, tek tri decenije od nestanka „bivše države“ postaje nešto uobičajenijom praksom. Kako bilo, ovaj svoj tekst vidim kao nastavak rasprave koja je 2020. začeta u zagrebačkoj *Umjetnosti riječi* i lični *appendix* zbornicima štampanim 2021. i 2022. u Beogradu (*Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu I-II*).

Josipa Broza držao tik uz legendarni Nadrealistički zid – preciznije, na sopstvenom klaviru.

„Субјективни податци“ o tome obelodanjeni su u drugom, manje glasovitom segmentu svojevrstnog diptiha kojim je zagrebački *Gordogan* Ristića ispratio u večna lovišta. Posredi je prilog čija kritičnost na momente ne zaostaje za tezom (iz priloga prvog) da je „stvaranje osovine Krleža–Ristić“ predstavljalo izdaju nadrealizma i „jednu od najvećih nesreća koje su zadesile intelektualni život na Balkanu“ (Ivšić 1985: 8). U njemu je ko-urednik časopisa Božo Kovačević izneo lirski nemilosrdne impresije o dva svoja susreta sa Ristićem, koga je u ulici Prote Mateje br. 47 posećivao 1978. i 1982. nošen uzaludnom nadom da će u teatarske svrhe izmoliti pisma jugoslovenskog „Viteza Revizije“ Zvonimira Richtmanna. U izveštaju o drugom druženju piše i kako je na Ristićevom *pianu* „u nekom laganom, vjerovatno plastičnom stalku“ stajao „foto-portret maršala Tita u plavoj boji, onakav kakav se u vrijeme praznika često susreće u izlozima“.³ To se naročito dojmilo Bore Ćosića, koji će u godini Mandićeve anti-krležijane, takođe u *Gordoganu*, posegnuti za Kovačevićevim tekstom i (psiho)analizirati Markovu fascinaciju šefom države, da bi nam na koncu, u „Jednoj neophodnoj završnoj napomeni“, poverio kako nadrealistu doživljava kao očinsku figuru.⁴ Ćosić, pri tom, nije odstupio od transgeneracijskih antikomunističkih invektiva, shodno kojima se ne može istovremeno biti pesnik i ambasador. Sâm Kovačević, inače kasniji ambasador Republike Hrvatske (!), od njih neće odstupiti ni kada u novom *Gordoganovom* serijalu, ponovo u sklopu nekrološkog diptiha, bude pisao svoj neuporedivo nežniji i diplomatskim sećanjima garnirani *in memoriam* Radovanu Ivšiću (1921–2009). Tada nije propustio da pripomene kako je Ristić bio „jednako kao i Krleža upokoren vlašću poslije 1945. godine“ (Kovačević 2011: 118).

Ako ništa drugo, aktuelna 120-godišnjica Ristićevog rođenja mogla nam je poslužiti kao povod ne samo za podrivanje komemorativne gordoganske logike, nego i za preispisivanje piščeve fortune, preispitivanje njegovog značaja i sklapanje, na tom tragu, nečega što je stalni *Gordoganov* saradnik Nenad Ivić jednom imenovao „savezom biblioteke i djelovanja“. Posve očekivano, u Srbiji je izostalo bilo šta slično. Izostao je, podjednako očekivano, i bilo kakav osvrt na to da nas okruglo jedno stoleće deli od istorijskog trenutka u kojem je, zajedno sa Milanom Dedincem i Dušanom Timotijevićem, mladi

³ Kovačević 1985: 32. Potresno finale tog nigde pretiskanog teksta zavređuje da ga se prenese integralno: „Zbilo se, eto, da je moj drugi susret s Markom Ristićem pao u vrijeme nakon svršetka njegove predstave. Kao glumac koji je nakon spuštanja zastora umjesto pljeska i poziva da ponovo izađe na pozornicu čuo samo prigodno i uzdržano lupkanje preklopnih stolica a zatim dugo čutio muk praznine, Ristić je pokušavao prisjetiti se replika, imena, likova, barem početnih riječi svojih velikih monologa. Toga poslijepodneva Marko Ristić nije odagnavao muhe s brižljivo čuvanog svoga autoportreta. On se očajnički upinjao pokušavajući sjetiti se kako taj autoportret zapravo izgleda“ (*ibid.*: 33). Obećani drugi deo istog priloga nikada nije izašao, ali se naredne godine pojavio izvrstan, za razumevanje Ristića fundamentalan Kovačevićev rad o „međuratnoj lijevoj inteligenciji“ – na koji ću se pozvati u trećem odeljku.

⁴ Uporedi Ćosić 1988: 96–97. Esej „Marko Ristić, jedna porodična drama“ biće uvršten u sarajevsko (1991), ali izostavljen iz zagrebačkog (2001) izdanja autorove knjige *Pogled maloumnog*. O tome Brebanović 2006: 413–433.

Ristić – neposredno pre no što „otišao je na led nadrealističkih nepodopština da se onde točila i naravno neminovno slomije šiju“ (Ćosić 1988: 90) – osnovao časopis *Putevi* (1922–1924). Tamo je u drugom broju objavio svoj prvi tekst, pod naslovom „Praštanje“, navodeći da se radi o odlomku iz *Prodavca Košnice*; ali je od okolnosti da se ta „sotija“ nikada neće pojaviti mnogo interesantnije što se jedan od njenih junaka (kako bi Krleža rekao, prekognicijski) zvao *Tito*. Još luđe: potkraj tog nad-realnog (unutar same publikacije između „Stražilova“ Crnjanskog i Ujevićevih „Visokih jablanova“ otisnutog) odlomka iz nepostojeće celine, na tekstualnoj se pozornici ukazuje i – Titov duh!

Жарислав се заплакао: сетио се да је истог вечера убио свог младог пријатеља и песника свог: једног бледог Тита. Продавац Кошница седе у једну наслоњачу дубоку, – нажалост као и увек, као и увек; зар и он? И он.

Продавац Кошница: „Романитични (*sic!* – Р. В.) Жариславе мој, ја знам да ви уопште осећате само кроз књиге, знам и да је Тито заиста унео собом мртве тишине, ипак сте погрешили...“

Ево духа Титовог, сав блед је, и крвавог чела, као у најбољим мелодрамама, Жарислав му тужно уступи своје место: фотелју до глобуса, учтиво и смирено; поглед му се чудно везивао за лепо везану кравату Титову; како му само онај прамен косе на рани не смета?!

Уздахнуо је Жарислав:

– Мислиш ли и ти, јадни мој Тито, да сам те из неких толико сентиментално церебралних разлога убио? (Дух ти има облик тела, али прозрачан, и плав.) Не. Била је то љубомора, моја љубомора! (Ристић 1922: 18)

Jedva dva desetleća posle ovog juvenilnog uratka, koji dan po oslobođenju Beograda, Ristić će u članku *Tito i Srbija* zabeležiti kako je jedan drug(i) Tito „устао из самог срца народа“ i да „сад ће тек Србија, читава Србија, моћи да чује куцање свог срца, и умети да препозна да и у њеним грудима Титово срце бије“ (Ристић 1944). Ето још једног „искреног податка“ који нам је аутор завештао i до којег је толико држао да га је последњи пут прештампао само пар година пре no што ће историјски именјак једне од његових фикција *отићи* „preko Романije“. Али, са таквим „податцима“ људи (више) не знају шта да чине.

Наћелно, обележаванје годишњице i заокупљеност најранијим i/или најпикантнијим моментима нећије би(бл)ографије, најобичније су (макар i „културно“) књијговодство. А опет, баš је Ristić био врло склон i необично веšt да разнородна факта, филолошки педантан каквим га је бог дао, искористи при траганјима за симптомима културно-политичке тектонике, онаквих због којих он сáм, насупрот свом дедa-Јовану – знаменитом Србину кome је у Крагујевцу подигнут споменик са цилиндром, штапом i бакенбардима – не

uživa status monumenta, nego ruševine.⁵ Dok se na dubrištu tragično precenjenog zenitizma rascvetava čitava jedna kvazi-učenjačka industrija, i dok istraživački projekt „Srpska književnost i kulturna samosvest“ uprizoruje skup „Vek *Crvenih magli*“ o Dragiši Vasiću, Ristića niko ne želi da se seća. Ukratko, u Srbiji je stanje redovno i Marko je usamljeniji no ikada. Na njega kao da je bačeno prokletstvo, nakon čega mu je nekakav bezimni starešina javne pravde razrezao dve najteže i međusobno isključive kazne: demonizaciju i brisanje iz pamćenja.

Demonizaciju, jer zastavom Ristićevog srama mašu svi oni (ime im je legija i obraćaju nam se odasvud, pa i kroz usta svojih romanesknih likova) koji se, kanda ubeđeni da su „saradnici okupatora“ i „domaći izdajnici“ fantazmagorija tog avatara „crvenog fašizma“, nude za ekspertske svedoke na kafkijanskom procesu pokrenutom protiv jednog *idiot de la famille* sartrovske sorte i od sve dece najgoreg, *strašnog deteta* krhkog srpskog građanstva. Takvi su vazda spremni da pred tribunalom književne i neknjiževne istorije aminuju kako je Marko „убица највећег југословенског лиричара и драмског писца“, i kako je njemu uprkos „Милош Црњански жив, жив и цив-цив“ (Давичо 1969: 211).

Svakako da iz toga ne sledi da je za nas „Marko Ristić nevin, nevin i *win-win*“. Zar morate biti Boris Groys ili Aleksandar Ilić (jedan od dvojice profesora iz uvoda) da biste uvideli kako avangarda nije politički neodgovorna za ono što (joj) se desilo? I zar Marko nije iritirao pleme ne samo svojim držanjem i ličnim idiosinkrazijama, nego i upornim guranjem prstiju u njegove rane? Nije li meditacijama o „neophodnoj paljevini“ presudio samom sebi čikajući matičnu sredinu da ga ostrakizuje? I nije li stepen uzajamne alergičnosti bio toliki da je realno pretpostaviti kako je i on, poput Meursaulta, priželjkivao da ga prate ovi povici mržnje? Problem je naprosto u tome što je malo ko, posle svega, kadar da se probije kroz tu dimnu zavesu falsifikata i *doxe*, gde vas na svakom koraku ubija neobrazloženo, ali pregrejano stanje kolektivnog moralnog gnušanja spram osobe koja je u čaršijskoj mitologiji – a od Lévi-Straussa i Girarda saznali smo da mitologija ne nastaje drugačije doli kruženjem više verzija iste priče i da mitotvorci nisu ništa doli progonitelji – pretvorena u čudovište i arhinegativca. Koga su, bukvalno, pregazila „borna kola nacionalne kulture“ (V. Ivančić).

Druga kazna, *brisanje iz pamćenja*, dovela je do toga da je umesto ovladavanja jednim nezaobilaznim opusom kroz (metaforički rečeno) prizmu empsonovskih „sedam tipova dvosmislenosti“, danas i ovde na delu praktikovanje konertonovskih „sedam tipova zaboravljanja“. Izgleda da se udarnički delalo paralelno na svih sedam, jer se Ristića zaboravilo i *represivno* i *preskriptivno*, pošto je zarad *formiranja novog identiteta* sprovedena *strukturnalna amnezija* kojom se nadrealistu *anuliralo* prepuštanjem *planiranom zastarevanju* i *pomištavajućoj tišini* (up. Connerton 2008: 59). On, koji se češće no iko pozivao na

⁵ Kad smo kod Jovana Ristića (1831–1899), ne smemo smetnuti s uma da je on 1852. u Berlinu – tada otprilike u onoj životnoj dobi u kojoj će njegov unuk pokrenuti časopis, a četvrt veka pre no što će, na kongresu održanom u istom gradu, zastupati Kneževinu Srbiju i (iz)boriti se za njenu nezavisnost – objavio *Die neue Literatur der Serben*. Vidi Ристић 1969.

Goetheovo geslo da pisac uvek piše svoja celokupna dela, nema ni sabrana dela, nekmoli njihovo kritičko izdanje. Čak su se i pregaoci poput Gojka Tešića ili Leona Kojena osmelili da ga samo taknu – što nije nužno loše, jer je tako jedna prebogata (na nesreću, rasparčana) zaostavština ostala skoro neoskvrnuta. Ristićev tematski park nije, kao Krležin, završio kod oportuniste, i zato se (na sreću) ne moramo iscrpljivati u ostavinskoj raspravi, nego mirne duše, na fonu formalističke teorije evolucije, možemo ponoviti: blago nekanonizovanima, njihovo je carstvo budućnosti. Ono će kad-tad pripasti Marku.

Međutim, dok shodno nauku avangardiste Branka Vučićevića „*tempus* neminovno *fugit*“, prinuđeni smo da se suočimo sa time da je Ristić i posle svoje smrti – izuzimajući *uvrede i podmetanja* u formi književnih i političkih intriga i prozivki – *ostao* „mrtav“. On *još nije živ* ne samo u ključu svoje fatalne metafore (neko ju je nazvao lirskom hiperbolom) *mrtvih pesnika*, koja mu je toliko nevolja natovarila na vrat i, vrativši mu se kao bumerang, koštala ga doslovce svega, nego i zato što ga, za razliku od onih čiju je smrt oglasio, ne čitaju i ne tumače. Ostavimo li po strani jednu jedinu doktorsku tezu (o kojoj ću više docnije), posthumna su promišljanja fenomena/efekta Ristić pretežno ostala vezana za Zagreb, gde su uoči rasapa Jugoslavije izašla i prva, a nakon hrvatskog osamostaljenja druga tri toma kakve-takve *Krležologije*.

U Zagrebu je Ristić oduvek bio svoj na svome. Tu je 1938. izdao zabranjenu *Turpitudu*; tu su, u *Pečatu* (1939–1940), osvanuli njegovi noćobdijski, najjeretičkiji antibarbarusi; tu su mu posle rata publikovane (u međuvremenu debelim slojem prašine prekrivene) knjige kakve su *Prostor-vreme* (1952), *Ljudi u nevremenu* (1956), *Politička književnost* (1958), ili *Na dnevnom redu* (1961). U Zagrebu su, ne zaboravimo, godine 1954. izašle kako njegova knjižica o Krleži, tako i famozna *Tri mrtva pesnika*, koji u prvotisku Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti, mada nisu pisana ijekavicom, nose naslov *Tri mrtva pjesnika* – što valjda niko (ne)živi ne zna, jer bi u protivnom autor i zbog toga zacelo nagrabusio. Da ne spominjemo samopregorno obdelavanje *Enciklopedije Jugoslavije* Leksikografskog zavoda u njenoj prvoj fazi, ili to što su u *Forumu* bili štampani *Peščani sat* (1969), a prethodno (od 1963. do 1966.) i odlomci iz *post mortem*, u Sarajevu objavljenog *12C* (1989).

Nipošto samo zato, u nečemu što zamišljamo kao *povratak Marka Ristića* Zagreb će neizostavno odigrati nemalu ulogu. Nismo li tokom minulog desetleća u Beogradu, počev od Festivala jednog pisca (2012), združeno istrajavali na onome što je figurom iz naziva zbornika Tomislava Brleka ovekovečeno kao *Povratak Miroslava Krleže* (2016)? Možda je zagrebačka konferencija „Književnost i revolucije“ najbolja prilika da *come back* beogradskog nadrealiste napokon započne – ali, glavno pitanje glasi: kako?

Odgovor se nameće sam po sebi. Tako što ćemo bez zadržke (pro)govoriti o uzrocima, toku i posledicama *nadrealističke* revolucije. Beogradske i srpske, ništa manje zagrebačke i hrvatske, nadasve jugoslovenske i evropske. Ali, već nam tu na vrata – odmah – kuca sablast.

Enter Ghost

Nije, naime, slučajno što je Maurice Blanchot još 1945. o nadrealizmu pisao kao o *aveti* i pokretu koji je i sâm uvelike *nadrealan*. Nažalost, redovno se citiraju samo te dve njegove formulacije, a previda da je u istim „*Quelques reflexions sur le surréalisme*“ nadrealizam bio okarakterisan kao „sjajna opsesija“, uz uvodnu napomenu da više „nema škole, ali izvesno stađe duha postoji“ (Blanchot 1960: 285) i završnu da nadrealizam „stalno pripada našem vremenu“ (*ibid.*: 301). Dijametralno suprotno stajalište elaborirao je nedugo potom Jean-Paul Sartre, koji će u *Šta je književnost?* (1947) docirati kako nadrealizam uveliko nema šta da ponudi. Argument je glasio: mada su u početku bili saborci komunista, Breton i drugovi su se, kao „raskalašni mladi buržuj“ (Sartre 1981: 115) i pripadnici „parazitske aristokratije čiste potrošnje“ (*ibid.*: 91), vezivanjem za trockizam navodno izmetnuli u društveni „ventil sigurnosti“ (*ibid.*: 99), dok je njihova orijentacija – „sa svojim dvosmislenim aspektom literarnog kružoka, spiritualnog kolegija, crkve i tajnog društva“ (*ibid.*: 122) – (p)ostala „nešto apsolutno, situirano izvan istorije, jedna pesnička fikcija“ (*ibid.*: 120).⁶

Nema sumnje da su u pravu oni koji su verovali i veruju da je nadrealizam, ako i nije opipljiv, permanentno i uznemirujuće prisutan. Avet iliti sablast (nem. *Gespens*) i jeste nešto što je – kako će Jacques Derrida pokazati u *Spectres de Marx* (1993) – neprekidno sa nama. Jednostavno, fantomi nikada ne umiru. Nije li i sâm Marx tvrdio da tradicija mrtvih generacija, poput mòre, pritiska mozak živih? I nije li Derrida, usredsređujući se na politiku sećanja, o „generacijama fantoma“ i celokupnom iskustvu prošlosti pisao kao o nečemu što *dolazi*?

Poštujući trud koji je dekonstrukcija uložila u filozofski, filološki i politički *revival* Marxa, sebi ćemo u zadatak dati dokazivanje da Marko ne pripada isključivo nadrealistima ili komunistima, nego našem „velikom“ književnom i kanonu kulture. Iako je taj kanton – svejedno hoćete li ga koncipirati kao srpski, jugoslovenski ili evropski – nezamisliv bez njega, Ristićeva skrajnutost ne treba da čudi. Ukoliko ga smestite u bilo kakav literarni herbarijum, među ine književnike i književne inteligente, steći ćete utisak da se on *desio* svojoj sredini, koja nikada nije pravo znala šta će s njim, pa ga je rutinski (ne samo kao pisca, i ne samo iz razloga političkih) prepuštala patološkoj recepciji. Od samoga je početka on prolazio poput *Pjesnika* iz Krležine AGM-tužaljke: kao *putnik*, *prolaznik* i *popljuvana skotina*. Ako ostatku Jugoslavije nije morao biti previše interesantan, u Srbiji su za bezbednost, sa podozrenjem i prezirom promatrali njegovu indiferentnost prema rodoslovlju, blagodareći kojoj je on, žigošući nasledno plemstvo kao najveću sramotu Evrope, vlastito delo, ali i vlastitu egzistenciju bio voljan da podredi onome što je Peter

⁶ U naknadno dopisanoj fusnoti – iako pita: „Da je još živ, zar bi nadrealizam pristao da začinjava frejodovskim biberom pomalo bljutavi racionalizam g. Alkijea?“ (*ibid.*: 125 n6) – Sartre se delimično koriguje, potvrđujući da je u pitanju definitivno „jedini pesnički pravac u prvoj polovini XX veka“, koji je aktuelnost izgubio „možda privremeno“ (*ibid.*: 124 n6). Uzalud: ovde ćemo u četvrtom odeljku videti da mu Ristić (ni) stav prema nadrealizmu nije oprostio.

Sloterdijk nazvao „antigenealoški eksperiment Moderne“. Čime se, bez ikakvog preterivanja, Marko Ristić svojevolumino i neumoljivo izmestio s onu stranu svega što se u istoriji jedne pismenosti zbililo na potezu od Rastka Nemanjića do Rastka Petrovića.⁷

Nije se dao impresionirati ni gravitacijom parohijalizma, ni erupcijama nacionalizma. Gramšijevski gledano, pripadao je tradicionalnim intelektualcima, ali se potrudio da postane klasni prebeg i ode među organske, koje su pežorativno krstili „poštenima“. Sledstveno tome:

Da bi bio, dakle da bi mislio, zapravo da bi misleći ne bio i kontra-bio, Marko morao je zaboraviti ono što kao građansko dete nikada zaboraviti nije smeo, te na očevini i dedovini jedne od najznatnijih familija serbskih, pojmiti da čovek je bez obitelji, dete bez roditelja, sin bez očinske zaštite i okrilja. (Ćosić 1988: 37)

I kako da onda Nacija – koja je, zbog navaljivanja da mu navuče svoju ludačku košulju, u njegovim argumentacijama zadobila otprilike ono mesto kakvo je kod Nietzschea dodeljeno hrišćanstvu – postupi sa nekim ko je, umesto da prigrli sopstveno poreklo i prepusti se blagodatima srpskog paleokonzervativizma, u čuvenoj anketi iz almanaha *Nemoguće* na pitanje o porodici odgovorio kako ona za njega nije ništa drugo no jedna „монструозна и револтантна“ ideja, da bi potom, pre no što će citirati De Sadea, priznao da se zbog nje guši „у малограђанском смраду конвенција и хипокризије, скатолошких вицева и бриге око прокреативних мастурбација којима се замењује љубав“ („Челуост диалектике“ 1930: 12–13)? Iz perspektive nacionalista koji u identitetском грчу besomučno koraju pradedovske kosti i krvlju predaka spiraju počinjene grehe, takav je neko „savršeno grešan“ i ne može se iskupiti ni remek-delom. Tu leži objašnjenje za nešto zbilja zapanjujuće: da Ristića nema ni u Nolitovoj ediciji pedeset najznačajnijih „srpskih“ romana.

Pa ipak, za njegovu preko potrebnu revalorizaciju dostatne nam neće biti „književne revolucije“, koliko god one radikalne bile. Ta se revalorizacija izvesti može samo jednim eminentno političkim gestom – tim pre što su, za razliku od Marxa, koga se Derrida latio tek kada su akcije marksizma na intelektualnoj berzi bile na istorijskom minimumu (da bi zatim počele da rastu), Markove deonice nastavile da padaju. A otkako je „markizam“ dospeo još dublje od tačke gde je marksizam bio 1993. – na dno dna – prirodno je zapitati se da li bi i na Ristića vredelo primeniti deridijansku „hauntologiju“. Čini se da ćemo jedino tako uspeti da dovabimo onaj neponovljivi duh i onu neponovlji-

⁷ U tom pogledu, njegov je najizrazitiji antipod Crnjanski, čiji „životni put podsjeća na onu otužnu sudbinu našeg intelektualca u prvom koljenu, intelektualca koji je u mladosti pun neoformljenih ideala i pobuna bez jasnog cilja, a s prvim ozbiljnim otporom u svakodnevici nezrele sredine, razočaran, okreće leđa idealima, svoj nekadašnji bunt drži, možda, simpatičnom ali prolaznom boljeticom svake pa i vlastite mladosti. Od takve inteligencije ne ostaje ništa drugo nego duhovni korelat upravo te konformirane sredine“ (Mirić 1976: 27). Tridesetih se Ristić odrekao Crnjanskog i okrenuo Krleži: savremenoj, nacionalno kodiranoj kulturi uskraćena je mogućnost takvog izbora.

vu duhovitost njegove kritike, čiji bi se zahvati mogli opisati kao teorijski i praktično dekonstruktivni, jer se u pravilu svode na vivisekciju svesti sa kojom se polemise i na prokazivanje skrivene metafizike (ne isključujući ni partijsko-komunističku).

Hauntologija ili utvarologija je pojam nastao spajanjem reči *utvara* (engl. *haunt*) sa rečju *ontologija*. Njime se sugerije da nas prošlost neprekidno pohodi, da Marx i iz groba progoni zapadnu civilizaciju, da on – zajedno sa svojom Idejom – nastavlja da kruži Evropom. I opet se zapaža analogija s Markom. *Nota bene*: ono što je tvorcu dekonstrukcije pri bavljenju Marxom bila Fukuyamina tlapnja o kraju istorije – koje se među prvima gnušao, prepoznajući u njoj razjareni antikomunizam i epohalni konsenzus kojim „novi svjetski nered pokušava uspostaviti svoj neokapitalizam i neoliberalizam“ (Derrida 2002: 53) – za nas je, pri bavljenju Markom, politički realitet kraja Jugoslavije. Sa tim krajem se teško mirimo, jer je doveo do kolapsa najboljeg od svih socijalizama, posle čega smo osuđeni da životarimo, da čkomimo u pretećoj „simetričnoj perversiji“ (*ibid.*: 135 n8). Malo je autora čiji se značaj za projektivnu, suvinovski pojmljenu „poetiku antikapitalističke alternative“ može meriti sa onim što ga imaju pripadnici dveju prošlovekovnih generacija: Ristić kao duh (Jugoslavije), Derrida kao dozivač (Marxovog) duha.

Tako zalazimo i u filozofiju istorije, gde se dekonstrukcijska kvaka ogleda u tome što pojavljivanje duha prošlosti u sadašnjosti predstavlja negaciju konvencionalne temporalnosti. U igri nije povratak neke istorijske ličnosti, nego njeno ovaploćenje u sablasti, koju Derrida, ističući kako ona nestrpljivo iščekuje sopstveno spasenje, dočarava kao telesnu formu duha – ili, retorikom filozofije sporta Leva Krefta kazano, njegovu vidljivu i vodljivu manifestaciju u fizičkom materijalu. U stvari, utvare i prividenja su nešto što se javlja u obličju duha-povratnika koji nas opseđa, a čega je konsekvenca i to da vreme postaje *out of joint*.⁸

Fantomi su u isti mah i nešto čega nema i nešto što stalno pristiže: njihova čar i vrednost, kao što je u ponajboljoj knjizi o dekonstrukciji na našem jeziku lepo primećeno, zasniva se na „ontološki labilnom statusu“ (Romčević 2018: 171). Da oni pre-bivaju onkraj suprotnosti između prisutnosti i ne-prisutnosti, efektivnosti i ne-efektivnosti, života i ne-života... verovao je i sâm Ristić, kome je u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* (1935) bilo stalo pokazati da fantomi nikad nisu ni „кипови јаве“, ni „фетиши сна“ (Ристић 1953: 9). Zato nije neočekivano da je, rogo boreći protiv *Dijalektičkog antibarbarusa*, jedan *ex-nadrealista* – koji je pred smrt, za razliku od Krleže ili Marka, bio dovoljno naivan da poveruje kako će nas parlamentarizam spasiti od nacionalizma – kidisao na Ristićevu „fantomatiku“. Smatrajući da ona služi za „plašenje dece, koje [...] sigurno se popelo na vrh glave i samim fantomima“ (Popović 1940: 209), Koča je tada, ocenivši da je nerazlikovanje subjektivnog i objektivnog njegovog kuma (sa kime će se posle ratnog

⁸ Ili, u prevodima Derridinih orgijanjanja sinonimima: vreme „dezartikulirano, iščašeno, izbijeno, dislocirano“; vreme „poremećeno, praćeno i poremećeno, sumanuto, istodobno razulareno i ludo“; vreme „razglobljeno [...] deportirano, izvan sebe sama, raštivano“ (*ibid.*: 31). I Marko je voleo da upozori na nemogućnost književne rekreacije vremena, na neminovnost „interferencije vremena“ (Ristić 1977: 48).

trijumfa izmiriti u titoizmu) odvelo u besprincipijelnost, zaključio da pečatovskom „trećem ugursuzu“ (*ibid.*: 206) nedostaje „smisao za samosputavanje“ (*ibid.*: 207).

Usuprot tome, za nas je Marko ono što je Hamletu (koga Derrida, pišući o Marxu, ingeniozno glumi) bio očev duh na elsinorskim zidinama: neka vrsta pretka ili kralja, a ne nešto mrtvo, čemu bismo forenzički mogli da pristupimo kao Yorricku, tako što ćemo mu ući u raku i osmotriti lobanju. Pitajući se o Marku, pitamo se, kao potomstvo, o svojoj dedovini – s tim da nasleđivanje, kako nas opominju i dekonstrukcija i životni žrvanj, uvek predstavlja težak i od žalovanja neodvojiv proces. Povrh svega, jedna od lepših i (ubi)tačnijih Shakespeareovih i Derridinih poenti tiče se nepoverenja, ali i nemoći učenjaka (jer i kod Barda stoji: *scholar*) spram utvare.⁹ Za razliku od jalovih štrebera, danski je kraljević znao da duha treba „slušati ozbiljno“, a znao je to i francuski filozof, po kome sablasti, koliko god bile neprimerene, „ne smijemo proganjati, već razvrstavati, kritizirati, čuvati pored sebe i pustiti da se vraćaju“ (Derrida 2002: 113). „[T]o će bdijenje proizvesti nove fantome“ (*ibid.*), veli boa-dekonstruktor koji svoje spekulacije temelji na odgovornosti prema baštini, na pokušaju da se savlada slabost i sledi sablast.

U skladu s tim, o sablastima i povodom Marka, kao i povodom Marxa, možemo govoriti u dvostrukom registru. Sablasti su najpre *oni sami*, ono u šta su se pretvorili – pardon, u šta su *ih* pretvorili. Marx bi rekao da *jedan bauk kruži vaskolikim srpstvom, bauk Marka Ristića* i da su se zato sve sile udružile u egzorcizmu, u *svetom dvorskom lovu* na nekoga prema kome osećaju neopisivo neprijateljstvo i protiv koga su se urotili u orkestriranoj zaveri inspirisanoj strahom od zagonetnog udarca što ga sobom nosi njegovo *unheimlich*-ime bez sinonima. Muklo je to ime, jer je postalo predmetom „tihog saznanja“ (M. Polanyi) i označiteljem ličnosti čija je osnovna funkcija da u srpskoj književnosti i društvu koje ju je upokorilo i upokojilo bude strašilo, te da kao najveći tabu – a po potrebi, da bi se onemogućilo racionalno odnošenje zajednice prema socijalističkoj prošlosti, i sinegdoha za čitavu epohu jugoslovenskog modernizma – izaziva posvemašnji zazor. Ima li ičeg jezivijeg od sudbine žrtvenog jarca kojeg jedna kultura (ista ona što su je Marko i Koča prozvali polu-kulturom) odbija da totemizuje?

Ali, sablasti su jednako, u Marxovom slučaju optimalno-projektivni *komunizam*, a u Markovom revolucionarni *nadrealizam*. Godine 1929., Breton je naziv svog časopisa *Nadrealistička revolucija* – u čijem se prvom broju 1924. pojavila beleška u kojoj se francusku publiku poziva na čitanje Ristićevih tekstova objavljenih u Beogradu (gde su novopokrenuta *Svedočanstva* ekspresno izvestila o *Manifestu nadrealizma*), ali i Zagrebu (gde u Šimićevom *Književniku* Ristić štampa tekst o dadaizmu) – promenio u *Nadrealizam u službi revolucije*, čiji će pak prvi broj doneti belešku o *Nemogućem* i prevod odlom-

⁹ Po formalnim odlikama, ristićevska je diskurzivnost umnogome akademska – čime uopšte ne želim reći da je učmala ili da je on svoje tekstove ispisao okrećući akademski *vergl*, već da i za njega važi ono što je jedan istinski znalac (koji od nas traži da se prema istini odnosimo kao prema radu, a ne kao prema slobodi izražavanja) konstatovao o Foucaultu: „Učenjak u pravom smislu te reči, prepun humora, skroman ali i sposoban, kada je to potrebno, za ogromno racionalno nasilje“ (Badiju 2019: 113).

ka iz programske izjave trinaestorice srpskih nadrealista.¹⁰ Na identičan su način Marko i prijatelji, prošavši kroz „socijalno uozbiljenje“ (Ćosić 1988: 82), počeli da ispovedaju veru u to da „революционарна милост“ može biti „постигнута песничством“ (Бланшо 1960: 294). Kao avangardna i egzistencijalna praksa, nadrealizam je nesporno kolektivno iskustvo – o kojem, kao o emancipatorskom, u svojoj novoj knjizi, *The Community in Avant-Garde Literature and Politics*, piše Zrinka Božić. Ono što nam nedostaje, to je uporedna analiza beogradskog nadrealizma unutar jugoslovenskog horizonta, koja bi s novim žarom osvetlila dinamiku preplitanja umetničke i političke levice. Preplitanja povodom kojeg je i u *Predsmrtnom dnevniku* bila citirana misao Györgyja Konrada da se pobornici tzv. *antipolitike* nikada „ne mogu homogenizovati u avangardu“ (Mandić 2018: 86).

Jasno je da su zbog nastojanja da se prevaziđe istorijska situacija u kojoj *community* počiva na *conformity*, svi nadrealizmi sadržavali poetičku i političku komponentu. Oslanjajući se na jednog američkog proučavaoca, prvu od njih bih označio kao *estetičku ideologiju*, a drugu kao *kulturnu politiku* (up. Denning 1997: xix–xx). Ima, doduše, neke ironije već i u samom upućivanju pogleda ka zemlji u kojoj je, uprkos postojanju relativno duge tradicije povezivanja marksizma i modernizma, nadrealistički pokret, „autentičan (ali veoma samozatajan)“ (Kise 2015: 34), oformljen tek 1965. u Čikagu. Kako god, unutar Ristićevog *oeuvre*a ocrta se kretanje od prvog pola ka drugom: od nadrealističke revolucije ka nadrealizmu u službi revolucije. Od estetike i ideologije ka kulturi i politici.

Estetička ideologija

Maločas zapažena ironija pojačava se time što pojam estetičke ideologije poseduje i značenje koje mu je pridavao Paul de Man, u čijoj je posmrtnoj knjizi figurirao kao šifra za „monumentalizaciju“ književnosti unutar granica hegelovskog logocentrizma. Ali, ako bismo krenuli nadrealistovom trasom – od zbirke pesama *Od sreće i od sna* (1925), romana *Bez mere* (1928) i koautorske rasprave *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931), preko seminalna *Tri mrtva pjesnika* (tog, barem za mene, eseja veka) i ostalih zagrebačkih esejističkih tiskovina, ka poznim, hibridnim ostvarenjima kao što su *Hacer tempo* (1964), *Svedok ili saučesnik* (1970), *Za svest* (1977) ili *Svedočanstva pod zvezdama* (1981) – brzo bismo uvideli da estetičku ideologiju doista možemo izjednačiti s *politikom forme*: stilova, žanrova, konvencija. S obzirom na to da se s predumišljajem ignoriše činjenica da je Ristić bio *stvaralac* (pesnik, prozaista, kolažer), jedan od prioriteta trebalo bi da nam bude pokretanje interpretacijskih energija i sačinjavanje bilansa njegovih kreativnih napora.

¹⁰ Evo prve od tih notica: „Lire *Témoignages* et les divers articles de Marco Ristitch dans les revues de Belgrade et Zagreb.“ („*Marco Ristitch*“ 1924). A evo i druge: „Sous ce titre vient de paraître, à Belgrade, et serbe et français, une publication à laquelle ont collaboré: Aragon, Breton, Char, Eluard, Péret, Thirion, et qui traduisant l'activité surréaliste telle qu'elle se définit en Serbe à l'heure actuelle, nécessiterait un examen détaillé. Bornons nous aujourd'hui à reproduire la déclaration par laquelle elle s'ouvre: [...]“ („L'IMPOSSIBLE“ 1930).

Za nova čitanja Markove poezije, koja je bila bekstvo od „literature“ u ljubav i san, moraćemo pročešljati njegove (anti)poetičke tekstove. Iako u njima zatičemo brojne nadrealističke topose – od morala želje i nadstvarnosti, preko slobodnih asocijacija i istraživanja snova, do objektivnog slučaja i paranojakritičke metode – on se ne zaustavlja na tome, nego zalazi još dublje u teoriju saznanja i lingvistiku, čija mu je vrata otvorila premisa da „oseћање може бити одмах говор“ (Бланшо 1960: 287). Hineći bezazlenost, vajkao se kako ne zna šta je estetika (besmrtna su diverzija njegova podsmevanja g. Bog-Danu Pop-Oviću i inim antologičarima koje je nadahnula ista „mistična Muza baštovanluka“, njihova „Tetka Lepota“), ali dvojbe nema da je to činio zato što je bio opsednut idejom revolucije ili prevrata u poeziji i poetskom ukusu. Njega ne zanima ni puko eksperimentisanje formom, ni puka ideološka sadržina: on polazi i ne odstupa od njihovog kompleksnog prožimanja.¹¹

Premda mu je Tito, koji će u njegove vizije ubrzo umarširati kao spasilac, u najkritičnijem trenu nalepio etiketu „intimusa pariškog trockiste i buržoaskog degenerika Breton-a“ (T. T. 1939: 5) – markirajući Marka kao onoga „koji je htio da obogati i nadopuni marksizam nadrealizmom i koji danas potajno kleveće SSSR i njegovu narodnu kulturu, koji javno piše da se španjolski narod borio za san, za izivljavanje podsvijesti, da su se Majakovski i Jesenjin ubili, jer su se otudjili ruskoj stvarnosti (razočarali) itd“ (*ibid.*) – on je bio sve samo ne dekadentni izdanak buržoaske kulture, *armchair revolutionary*, „prvi socijalni metafizičar“ (St. Dimitrijević) ili „dešperater i demobilizator“ (M. Đilas). Naprotiv, Ristićeva „post-građanska osobnost“ (P. Sloterdijk) ostaje najoštrijim kritičarem građanskog mentaliteta, kojeg demaskira kao trulu koaliciju zdravog razuma (tj. racionalističke redukcije) i javnog mnjenja (tj. društvenog konformizma). Antigrađanski je, u krajnjoj liniji, i njegov odnos ne samo prema poreklu, nego i prema smrti. Ta zar u uvodnim akordima *Tri mrtva pjesnika* i Crnjanski, i Rastko, i Éluard, ne promiču pokraj nas kao „seni, uzbudljivi fantomi, tako dobro znani i odjednom živi i prisutni“ (Ristić 1954: 246)?

Poetički je još relevantnije to da se preovlađujućem (malo)građansko-moralističkom svetonazoru već u frojdomarksističkom *Nacrtu* protivstavlja *ultra-svest*, koja ne isključuje gramatičnost i logičnost (čitaj: poverenje u razum), i na kojoj se gradi i novo shvaćanje književnosti, posve različito od, na primer, onog – na kritici građanskog modernizma jednako zasnovanog – Lukácsevog. Iz lukačevske vizure, ristićevska esteti-

¹¹ Zbog toga se i „iskazao kao najposobniji teoretičar socijalne literature na polju jugoslavenske lijeve knjige“: a kako su ga „širina njegove kulture, broj referencija i razgranate asocijacije, do perfekcije dotjeran stil, britkost misli i neobično bogat vokabular jasno [...] dijelili od autora kojima je i ovladavanje oskudnim žargonom teorije socijalne literature bilo nepremostiv problem“, Ristić u polemikama na levcima – koje će prestati tek s prestankom Jugoslavije – „nije samo pobijao protivnikove argumente, već je nadmoćno tumačio bit protivnikova stajališta i izvodio dalekosežne posljedice, on je, jednom riječju, svoje protivnike podučavao njihovoj ideologiji“ (Kovačević 1986: 40).

ka inovacije (sazdana na antimodernističkom jednačenju modernizma s realizmom),¹² nije ništa drugo nego bedni izraz građanskog individualizma i idealističkog „modernističkog romantizma“ (V. Žmegač); dok su iz vizure boraćosićevske, i György i Marko zaslužili da se, kao bendijanski intelektualci-izdajnici, pripadnici iste familije-stranke i osobe sličnog psiho-političkog, romantično-boljševičkog profila, nađu unutar zajedničkog (prvim izdanjem *Pogleda maloumnog* uspostavljenog) esejističkog okvira.

Žalosno je što posle Radomira Konstantinovića i Milice Nikolić ozbiljnih čitalaca svojih stihova, uz svega jedan skorašnji izuzetak (up. Букумира 2021), Ristić praktično nije imao; ali, sa prozom stvari već sada stoje drugačije, prevashodno zahvaljujući spominjanom doktoratu. Iz tog istraživanja Biljane Andonovske vidi se koliko je pogubno svođenje nadrealizma na jednu od istorijskih avangardi, koje su „umrle mlade“. Nadrealizam nije tek beletrističko-istorijski kompleks, umetnički pokret ili moda: on je emocionalno magnetno polje i intelektualno stecište, specifična „teorija iskustva i kritička – zapravo, politička – epistemologija, čiji je najveći cilj bio da razvije radikalno novi način doživljavanja sveta i razumevanje same strukture mišljenja“ (Khatib 2006: 620). Bilo je to otvaranje puta ka novom tipu umetnosti (zasnovanom na automatizmu), ali i ka novom tipu politike (zasnovanom na jednakosti). Dodajmo i da su birgerovske teorije o neobnovljivosti avangarde doprinele da u poststrukturalističkoj *avangardi* (a prethodno u egzistencijalizmu, delimično i u situacionizmu) budu odbačene ne samo tzv. neoavangarde, nego i nadrealizam *in toto*. Što će, uz ostalo, rezultirati time da će u akademskoj obradi u odnosu na Bretona favorizovan biti Georges Bataille, čiji je antikomunistički potencijal – u fusnoti koju sam citirao – proročki apostrofirao Sartre.

Kako je bazično interesuju teorija romana i nadrealistička afirmacija romanse (engl. *romance*), tačnije onog romanesknog nasleđa koje je potisnuto nadiranjem engleskog *novel* (čija je osnovna stilsko-tipološka karakteristika realizam),¹³ Andonovska se u razrađenoj analizi Markovog Antiromana usredsređuje i na dug nadrealizma prema tradiciji gotskog romana, koji je upadljiv u *Bez mere*. Odatle se može izvesti i zaključak da je Ristić naš najveći *gotski marksista*.¹⁴

Tu se treba pozvati na Waltera Benjamina. U svom eseju iz 1929., on je u nadrealističkom marksizmu prepoznao „profano ozarenje materijalističkog, antropološkog nadahnuća, za šta hašiš, opijum i tako dalje mogu predstavljati uvod“ (Benjamin 1974: 260). Nadrealizam je za njega moderni materijalizam, koji nikada nije u punoj saglasnosti s

¹² Ovdajšnja kritika nikada nije razumela da „ne postoji moderno bez antimodernog“, kao ni „da je ono antimoderno u modernom inzistiranje na slobodi“ (Compagnon 2020: 11). Bilo bi zanimljivo Ristića – kao antimodernistu *par excellence* – situirati unutar one francuske tradicije čiji nam je iscrpan prikaz (od De Mestrea do Barthesa) pružen u Compagnonovoj knjizi.

¹³ U pamćenje mi dolazi to da je u tv-emisiji emitovanoj o Ristićevom 80. rođendanu (u kojoj on nije učestvovao) Oskar Davičo ispričao kako su tokom (savezničkog?) bombardovanja u slavjenikovoj biblioteci postradala Balzacova dela – uz podsmešljiv komentar da su time uništena „dela jednog realiste“.

¹⁴ Za relacije nadrealizma prema gotskom romanu, vidi Andonovski 2017: 82–III; za gotski marksizam, Cohen 1995: 1–15.

pragmatičnim, još manje s vulgarnim marksizmom. Iz tog ugla posmatrano, Ristić je obitavao negde na sredokraći između Bretonove i Benjaminove gotike – što nam može potvrditi i Krleža, koji je u svojoj prepoznatljivo dadaističkoj maniri ćutio da je „markizam“ gotski, jer je svog beogradskog prijatelja u pismima oslovljavao sa „Markeže“ i „blijedi prinče“. K tome je, našavši se u *Dijalektičkom antibarbarusu* „usred sablasne kada-verizacije svega što se zove moral i istina“ (Krleža 1939: 73; istaknuo P. B.), pokazao i spremnost da se iz solidarnosti s avangardom frontalno sukobi sa Partijom i svrsta se uz „NADREALIZAM POD MARKOM MARKOVOG A NE MARXOVOG MARKSIZMA“ (*ibid.*: 167). Dakako da njemu nije promaklo ni to kako je, koliko god su mejnstrim-marksisti tradicionalno davali prednost prosvetiteljskim metanaracijama i retorikama, već i sama Prosvetćenost bila zaposednuta duhovima i spiritizmom. *Svaki* marksizam – pa i onaj krležijansko-barokni, koji je u jugoslovenskom miljeu ostvario učinak *pharmakosa*, a u sadejstvu s ristićevsko-nadrealističkim i, da rečemo tako, *phaMARKOsa* – u izvesnoj meri odiše gotskim *Stimmungom*.

Prema Benjaminu se, da ponovim, suština nadrealizma sastoji u stremljenju da se ono što on zove „snagama opijenosti“ iskoristi za revolucionarne ciljeve. Samim tim, ni pijanstvo se ne sme uzimati nedijalektički: naglašavati isključivo anarhizam ili okultizam „značilo bi potpuno potisnuti u pozadinu metodično i disciplinovano pripremanje revolucije u korist takve prakse koja se koleba između vežbe i preranog slavlja“ (Benjamin 1974: 270). Utoliko nadrealistička (anti)estetika predstavlja „dijalektičko ukrštanje“. Njoj se ne možemo približiti ukoliko zapostavimo surovu kapitalističku svakodnevicu i „pate tično ili fanatično podvlačimo zagonetnu stranu zagonetnog“ (*ibid.*). Za razliku od svih ostalih, uključujući i same nadrealiste, Benjamin je bio ubeden da je za nadrealizam presudna antiromantična dimenzija.

Kulturna politika

Predočena dijalektička čegrst vodi nas ka drugom Markovom bauku: jednom osobenom teorijskom viđenju, kao i ništa manje originalnom praktikovanju kulturne politike. Sagleđana u celini, ta se politika ne tiče samo Ristićevih odanosti i pripadnosti, njegovih partnerstava i naklonosti, nego i relacija spram institucija kulture i altiserovski shvaćenog kulturnog aparata. Šta je njen stvarni sadržaj?

Pre svega, ona je mnogo više od poratnog prevođenja predratnih kulturnih vrednosti u politiku. U njenom korenu do samoga kraja jeste bio nadrealizam, ali tako što je Ristić njemu ostao privržen u onom najdubljem, badjuovskom smislu, u kojem je istinska vernost ujedno i prelom. Podsetimo da je i Blanchot – koji je, poput mnogih, krenuo od toga da je nadrealizam sloboda (ekstaza), a komunizam disciplina (autoritet) – naposletku, suprotno od Sartrea (ali i, recimo, od onog pesnika i kritičara koji se u imenu i prezimenu od Markovog dede razlikovao samo za jedno inicijalno X/H viška) našao da nadrealizam „ostaje vrlo značajan primer dubokih obaveza koje književnost mora da

прими чим постане свесна своје највеће слободе“ (Бланшо 1960: 294). Те је обавезе наш nadrealista obrazlagao u tekstovima poput „Moralnog i socijalnog smisla poezije“ (1934), koji je bio konvergentan „Predgovoru *Podravske motivima* Krste Hegedušića“ (1933) i, dobrim delom, Krležinoj koncepciji angažmana uopšte. Nije Ristić neosnovano Kovačeviću onoliko nervozno ponavljao kako je Stanko Lasić pogrešno istorizovao sukob na levisi – jer je svima sve bilo belodano već u vreme beogradskog *Danasa* (1934).

Posle rata se i kod Krleže i kod Ristića dodatno učvršćuje vera u to da je socijalizam jedina, za jugoslovenske narode spasonosna opcija; da nas on ne oslobađa samo od ekonomske eksploatacije, nego i od kulturne anarhije; te da zato u 20. veku isključivo takav društveni poredak može biti pouzdani zaštitnik umetnosti i nauke. Bizarno je da 1964. godine – kada je osnovan *Praxis*, gde je u drugom broju priređen temat „Smisao i perspektive socijalizma“ – njih dvojicu (bez kojih tih „perspektiva“ garantovano ne bi bilo) nisu dozvali da daju doprinos debati. Usput, iste se godine Ristić uhvatio u koštac istovremeno i sa Momčilom Nastasijevićem, i sa Dobricom Ćosićem, i sa Nikolom Miloševićem (drugim od dvojice u uvodu spomenutih sveučilišnih radnika): bila je to evidentno potrebna, ali za njega kao pojedinca (koga je Konstantinović već 1952. u drugim *Svedočanstvima* morao braniti od Mihiza), usled urušenog *imagea*, nemoguća misija suprotstavljanja nadolazećem pandemijumu.

Kao što je poznato, nije samo period najvećeg nadrealističkog aktivizma, od 1925. do 1935., proticao u znaku intenzivnog dodira s revolucionarnim strujanjima. Katkada skladan, katkada tragikomičan ples sa politikom na istorijskoj pozornici ličio je na balet po minskom polju. U Jugoslaviji se ta relacija ispostavila napetijom, pa potom dugovečnijom, ali i harmoničnijom nego bilo gde drugde – što će u krajnjoj liniji, unutar Ristićevog životnog prostora, rezultirati tročlanom instalacijom koju su sačinjavali Titova slika, kućni klavir i Nadrealistički zid. Jugoslovenskog je nadrealistu, jednostavno, morala suštići „dobra kob“ i ono nad čime je Krleža jadikovao kao nad „prokletstvom ostvarenih ideala“. I tako se Ristić, usled jedinstvenog karaktera ovdašnje revolucije – koja je manje jela, a više uhlebljivala svoju decu – zatekao u naizgled nezahvalnoj roli pesnika-ambasadora.

Rastko mu je pisao: „*Grdno me je raznežila vest da ćeš biti ambasador u Parizu*“ (Ristić 1954: 306). Ali, valjda je ključno ustanoviti: ambasador – čega? Ako se misli na tvorevinu čiji je akronim FNRJ, tu zajednicu (samo dopola šaljivo) možemo tretirati i kao Federativnu *Nadrealističku* Republiku Jugoslaviju. Besmisleno je jugoslovenskom ambasadoru u Francuskoj naturati na nos pismo koje su Breton, Aragon i ekipa 1925. uputili „Paulu Claudelu, ambasadoru Francuske u Japanu“, gde su zaključili da se, zato što je to u neskladu sa bilo kakvim moralom, „ne može istovremeno biti *francuski* ambasador i pesnik“ (cit. prema Ristić 1954: 283; istaknuo P. B.). Za Marka vam je uvek neophodna dijalektičko-ironična optika, koja u konkretnoj situaciji nalaže da ono što važi za jednu veliku, ali „običnu“ kapitalističku državu, nije primenljivo i na našu ondašnju, unikatnu. Kao gorljivi pristalica zemlje koju je zvao *ovom Jugoslavijom* – zemlje koja je preorala

svoje srednjovekovlje, da bi po njenoj disoluciji države-sljednice prvo potonule u njegovu krvavu, a onda, zajedno sa većinom čovečanstva, i digitalnu stvarnosnu inscenaciju – Ristić u njoj definitivno nije mogao biti ni Jacques Vaché, ni Sartre. Možemo samo da mu čestitamo što nije postao ni samoubica, ni opozicionar.

Ambadorska aktivnost tog *Брасаповоз дунло name* (kako mu se poslednjih godina izruguju) bila je u potpunom neskladu sa stereotipima o Agitpropu.¹⁵ Uprkos bliskosti vlastima, Marka se nikako ne može svrstati među one pripadnike inteligencije koji su, zahvaćeni „strašću za realnim“ – a u njoj Badiou, kao jedan od retkih živućih animatora Marxovih sablasti, vidi glavnog pokretača čitavog prošlog stoleća – bili hipnotisani policijom i tajnim službama, *ergo* onima koje su nadrealisti zvali žacama. Davičo mu se obraćao sa „uzoriti izdajniče“, jer je znao da Ristić nije mogao biti „režimlja“ ni onda kada jeste bio režim. No najvažnije od svega je to da je njegov srealistički komunizam ostao postojanom branom – branom možda nedovoljno jakom, ali najupornijom – svakoj staljinizaciji. Nadrealizam je bio nasušna potreba jugo-komunista, pogotovo posle 1948; ali nam je jednako potreban i u ovom veku, jer je *mentalni* staljinizam, kakav primerice kod Latinke Perović detektuje Mira Bogdanović, i dalje jedno od rodniha obeležja ovdašnjih intelektualnih klasa.

Contra staljinizma je Marko istupao i profesionalno, demonstrirajući *in actu* da je u Srbiji 20. veka nadrealizam bio jed(i)no autentično prosvetiteljstvo. Nakon ambadorskog, dobio je mesto predsednika saveznog Komiteta za kulturne veze s inostranstvom, a posle i predsednika Jugoslovenske nacionalne komisije za UNESCO. Bio je lucidan poput Benjamina, koji je uočio kako je za levu inteligenciju karakteristično da oseća veću obavezu prema nasleđenoj kulturi nego prema revoluciji. Spram revolucije se čak i ta inteligencija neretko odnosila građansko-moralizatorski, što je Ristića, koji je takvo ponašanje smatrao diletantizmom, posebno živciralo. Otud je hrabro zaigrao drugačije.

U tom kontekstu, nije beznačajno da se poslednji segment *Političke književnosti* zove „Kulturna politika“. Uz esej „Kultura i koegzistencija“, tu su pod naslovom „Susret Istok – Zapad u Veneciji“ objavljeni transkripti razgovora koji su na poziv Evropskog društva za kulturu 1956. vođeni, kako je pompezno najavljivano, u cilju prevazilaženja podela u svetu (up. Ristić 1958: 302–326). Sa istočne su strane učesnici bili akademik M. V. Alpatov i pisac K. A. Fedin, dok su od zapadnjaka došli M. Merleau-Ponty, I. Silone, S. Spender... i (ko drugi, nego) Sartre – sa kime se Marko od Jugoslavije, kao celoživotni specijalista za raskidanje savezništava, otvoreno sukobio. Povod je bio indikativan: Ristić se nije saglasio sa stavom da je kultura isto što i ideologija, usled čega nije prihvatio ni

¹⁵ O tome je, tu nedavno, govorio i pisao Lujo Parežanin, koji nam je (nadovezujući se na saznanja Ane Ofak) otkrio da je Ristić tokom trgovačkog sajma održanog 1949. u Parizu – gde je Jugoslavija, u jeku sukoba s IB-om, imala zaseban paviljon – samoinicijativno obustavio deljenje letaka sa Titovim govorima. Nakon što je u Beograd poslao dopis u kojem se požalio na to što se tako važni sadržaji „distribuiraju kao brošure za pastu za zube“, usledio je odgovor druga Edvarda Kardelja u vidu pohvale zbog uklanjanja „jeftine propagande“, nedostojne reputacije Jugoslavije. Vidi Parežanin 2022: 112.

Sartreovu tezu da se u Evropi toga doba razaznaju dve suprotstavljene *kulture*. Drugim rečima, on je i usred Hladnog rata zastupao ideju da evropska kultura predstavlja jedinstvo. Takvom se stajalištu štošta može prigovoriti, ali se mora istaći kako ono implicira da Ristić ne prihvata ni klasno, kao što nije prihvatao ni određenje kulture koje bi bilo nacionalno-organicističko.

Najzad, iz drugih spisa tog „deplasiranog Evropejca“ razvidno je da nije bio ni evrocentrik, odnosno zastupnik organicizma civilizacijskog. Dovoljno je setiti se afričke maske koja je sastavni deo (sada muzejskog) Nadrealističkog zida; ili korica za *Hacer tempo*, na kojima je fotografija havajske drvene skulpture boga rata Kukailimokua.¹⁶ Još je indikativnije da je gotovo dve decenije nakon nesretnog venecijanskog samita, u anketi Josipa Vidmara, Ristić pokazao da razume koliko je područje kulturne politike prožeto ambivalencijama koje se vremenom umnožavaju. Tada se založio za jedno na prvi pogled minimalističko gledište, po kojem je kulturna politika svodiva na odbranu kulture: ali, faktički je i u tom iskazu do izražaja došla ristićevska etika maksimuma. Kultura je po Marku „neprestana revolucija, a metoda i oruđa te odbrane ne smeju da ne budu adekvatni onome što brane“ (Ristić 1977: 114). U tom kolopletu prevaga politike ne može biti ukinuta sve dok bude bilo

ove neljudske podele ljudskog roda na rase, na nacije, na države i na blokove, na klase, na veroispovesti, na društvene sisteme, na političke partije, na ideologije... Sve dok se bude kovitlalo to pakleno vrzino kolo nasilja i naoružanja, imperijalizma i segregacije, tehnokratije i militarizma, totalitarizma i zabrane mišljenja. Dok bude bilo *granica*. (*ibid.*: 113–114)

To je već bio Ristićev završni iskorak, kojim je pored ostalog potvrdio i da avangarde bez izuzetka kreću iz estetike, kako bi preko politike stigle do filozofije – a on i do fizike, astronomije i *kosmičkog* nadrealizma. Zato ne iznenađuje da njegovoj dijagnostici i prognostici toliko nalikuje ono što kod Derride susrećemo pod imenom Nove internacionale, čija nam je agenda dočarana kao

nepravodobna veza, bez statusa, bez naslova i bez imena, jedva javna iako ne i ilegalna, bez ugovora, „*out of joint*“, bez koordinacije, bez stranke, bez domovine, bez nacionalne zajednice (Internacionala prije, kroz i s onu stranu svake nacionalne determinacije), bez ko-državljanstva, bez zajedničke pripadnosti klasi. (Derrida 2002: 111)

Preostaje da se pred takvom projekcijom upitamo: nije li se *nadrealistička* Internacionala tom cilju najviše približila? I nije li ona bila i ostala Markova najuzvišenija i po sve dosadašnje poretke najopasnija sablast, koja i nas pohodi, koja se nama obraća i kojoj se

¹⁶ Dalo bi se dokazivati da nadrealizam, kao što je mislio jedan od njegovih najvećih neprijatelja (ali i, paradoksalno, jedan od najvećih prijatelja Trećeg sveta), svoj konačni smisao zadobija u „crnaštvu“ (Sartre 1981: 273).

mi obraćamo? Možda se baš sa svešću o njoj treba što pre vratiti Ristiću, jer se bez te sablasti neće moći izvesti ni *повратак Марка Ристића*.

Na kraju, za one strastveno uronjene u Marka – što se ravnaju prema njemu i trude se da ga (kako kazao bi Brecht) „proučavaju neustrašivo“, ali i da ništa manje neustrašivo uče od njega – nije *subjektivno* nevažno ni to da ispod njegovih reči koje sam ovde preneo iz knjige *Za svest* (i kojima Derridina dijatriba o sablastima Marxa dode maltene kao razrada), stoje *objektivni* „податци“ o vremenu i mestu gde su one izvorno objavljene. U pitanju su Zagreb i praznični broj *Večernjeg lista*, koji je pre ravno četrdeset i osam godina izašao za Dan Republike (v. Ristić 1974).

LITERATURA

- Andonovski, Biljana. 2017. „Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu: doktorska disertacija“. <https://phaidrdbg.bg.ac.rs/open/o:16299>. 29. novembra 2022.
- Badiju, Alen. 2019. *Mali džepni panteon*. Prev. Svetlana Vasilčić. Loznica: Karpos.
- Benjamin, Valter. 1974. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit.
- Бланшо, Морис. 1960. *Eseji*. Прев. Велимир Н. Димић и Живојин Ристић. Београд: Нолит.
- Brebanović, Predrag. 2006. *Podrumi Marcipana: Čitanje Bore Ćosića*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Букумира, Јован. 2021. „Турпитуда или делиријум једног пса“. У: *Модернизам и авангарда у југословенском контексту I*. Прир. Биљана Андоновска, Адријана Видић и Томислав Брлек. Београд: Институт за књижевност и уметност: 105–123.
- Cohen, Margaret. 1995. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley etc: University of California Press.
- Compagnon, Antoine. 2020. *Antimodernisti: Od Josepha de Maistrea do Rolanda Barthesa*. Prev. Marko Gregorić. Zagreb. Matica hrvatska.
- Connerton, Paul. 2008. „Seven Types of Forgetting“. *Memory Studies* 1, 1: 59–71.
- „Челуост диалектике“. 1930. *Немогуће*. Београд: Надреалистичка издања: 2–46.
- Ćosić, Bora. 1988. „Marko Ristić, jedna porodična drama“. *Gordogan* 10, 28: 35–97.
- Давичо, Оскар. 1969. *Пристојности: Есеји и чланци*. Прир. Роксанда Његуш. Београд: Просвета и Свјетлост.
- Denning, Michael. 1997. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London/New York: Verso.
- Derrida, Jacques. 2002. *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*. Prev. Srđan Rahelić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- „L'IMPOSSIBLE“. 1930. *Le Surréalisme au service de la révolution* 1, juillet: 11–12.
- Ivšić, Radovan. 1985. „Kad nema vjetra, pauci...“. *Gordogan* 7, 17–18: 3–18.
- Khatib, Kate. 2006. „Automatic Theologies: Surrealism and the Politics of Equality“. U: *Political Theologies: Public Religions In A Post-Secular World*. Ur. Hent de Vries & Lawrence E. Sullivan. New York: Fordham University Press: 617–632.
- Kise, Fransoa. 2015. *French Theory: Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*. Prev. Olja Petronić. Loznica: Karpos.
- Kovačević, Božo. 1985. „Marko Ristić, ideolog poezije i ambasador (I)“. *Gordogan* 7, 17–18: 19–33.

- Kovačević, Božo. 1986. „Marginalije o međuratnoj lijevoj inteligenciji“. U: *Inteligencija i moderno društvo: zbornik radova*. Ur. Rade Kalanj i Željka Šporer. Zagreb: Sociološko društvo Hrvatske: 29–49.
- Kovačević, Božo. 2011. „O Radovanu Ivšiću“. *Gordogan* 9, 23–26: 109–126.
- Krleža, Miroslav. 1939. „Dijalektički antibarbarus“. *Pečat* 1, 8–9: 73–232.
- Mandić, Igor. 1988. „Zaobiđena generacija“. *Danas* 7, 8. studeni: 28–29.
- Mandić, Igor. 2017. *Predsmrtni dnevnik*. Zagreb: VBZ.
- „Marco Ristitch“. 1924. *La Révolution surrealiste* 1, 1er Décembre: 31.
- Mirić, Milan. 1976. *Pisma iz rezervata*. Beograd: Milan Mirić i Slobodan Mašić.
- Parežanin, Lujo. 2022. „Dokidanje umjetnosti u praksi života: agitprop, modernizam i avangarda“. U: *Модернизам и авангарда у југословенском контексту II*. Прир. Биљана Андоновска, Адријана Видић и Томислав Брлек. Београд: Институт за књижевност и уметност: 105–115.
- Popović, Koča. 1940. „Ratni ciljevi *Dijalektičkog antibarbarusa*“. *Književne sveske* 1, 1: 197–214.
- Ristić, Јован. 1969. „Новија књижевност у Срба“. Прев. Зора Мијатовић. *Књижевна историја* 1, 4: 951–963.
- Ristić, Марко. 1922. „Праштање“. *Путеви* 1, 2: 14–18.
- Ristić, Марко. 1934. „Субјективни податци и њихов објективни значај за анализу друштва“. *Политика* 31, 6–9. јануар: 20.
- Ristić, Марко. 1944. „Тито и Србија“. *Глас Јединственог народно-ослободилачког фронта Србије* 3, 26. новембар: 1.
- Ristić, Марко. 1953. *Предговор за неколико ненаписаних романа и дневник тог предговора*. Београд: Просвета.
- Ristić, Marko. 1954. *Tri mrtva pjesnika*. Zagreb: Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 301: 245–316.
- Ristić, Marko. 1958. *Politička književnost (Za ovu Jugoslaviju): 1944–1958*. Zagreb: Naprijed.
- Ristić, Marko. 1974. „Kulturna politika kao odbrana kulture“. *Večernji list* 18, 28. studeni – 1. prosinac: 6.
- Ristić, Marko. 1977. *Za svest: 1971 – 1977*. Beograd: Nolit.
- Romčević, Branko. 2018. *Preokret i premeštanje: Jedno moguće putovanje kroz dekonstrukciju*. Novi Sad: Mediterranean Publishing.
- Sartr, Žan-Pol. 1981. *Šta je književnost*. Prir. Miloš Stambolić. Prev. Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd: Nolit.
- T. T. 1939. „Trockizam i njegovi pomagači“. *Proleter* 15, 1: 5–6.

MARKO'S SPECTRES

Summary: After reminding of the 120th anniversary of Marko Ristić's birth (1902–1984), which was ignored, the paper discusses the principal aspiration of the historical avant-garde – to fuse the artistic and social revolutions – from the perspective of Yugoslav experience, yet taking into account the broader context and drawing upon philosophical, philological and political “return to Marx” as performed by Jacques Derrida (1930–2004) in his 1993 book *Spectres de Marx*. The aesthetic ideology and cultural policies of Belgrade surrealism, and its peculiarities with respect to global avant-garde traditions are analysed starting from a revised understanding of the so-called conflict on the literary Left. Closing remarks deal with the current status of this heritage, its meaning for contemporary art and the contemporary Left, as well as future intellectual and political interventions that are based on this heritage.

Keywords: spectre (*Gespenst*), avant-garde, surrealism, revolution, Yugoslavia

Christine Magerski

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

cmagerski@ffzg.unizg.hr

Aida Alagić Bandov

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

aalagic@ffzg.unizg.hr

AVANGARDA KAO SOCIOESTETSKI POJAM

Sažetak: Avangarda je složen, interdisciplinarni fenomen koji kao takav privlači interese različitih znanstvenih disciplina. To se posebno odnosi na književnu i društvenu teoriju nakon 1968., a time i na razdoblje takozvane neoavangarde. Ponavljanje umjetničke revolucije od strane neoavangarde odgovara formalizaciji unutar književnosti i umjetnosti koja je taj fenomen učinila dostupnim za teoretiziranje. Rezultat su razne teorije avangarde koje odražavaju naizgled suprotstavljene momente te zasljepljujuće teme: revolucionarni impuls prenošenja književnosti i umjetnosti u život s jedne strane i institucionalnu postojanost književnosti i umjetnosti s druge strane. Rad prikazuje i sistematizira te teorije na primjerima iz same književnosti te iz društvenih i političkih studija (osobito Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann).

Ključne riječi: avangarda, revolucija, institucije, socijalna teorija, Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann

I. Uvod: o trijadi književnost – revolucija – avangarda

Odnos između književnosti i revolucije predstavlja široko i uzbudljivo polje obilježeno euforijom i s njom povezanim razočaranjima. Napetost tog polja – uključujući i euforiju i razočaranja – proizlazi iz kombinacije dvaju pojmova, koji naizgled pripadaju različitim sferama: s jedne strane tu je pojam književnosti, dakle pismeno fiksiranih jezičnih zapisa. S druge strane stoji pojam revolucije. On označava fundamentalnu i trajnu strukturalnu promjenu. Pokuša li se ta dva pojma spojiti, pojavljuju se najmanje dvije mogućnosti. Prva nam se čini očiglednom: književnost može biti svjedokom diskurzivnog polemiziranja s pojmom revolucije. To se može odviti u obliku manifesta, opisa ili čak rasprava o mogućnostima, odnosno o povijesti revolucija. U ovom bi slučaju književnost revoluciju poticala, dokumentirala ili reflektirala. No uvijek bi revolucija bila referentna točka ili motiv književnosti. Kod druge mogućnosti, sasvim obrnuto, književnost može postati referentna točka i motiv revolucije. U ovom slučaju riječ je o fundamentalnoj i trajnoj *književnoj*

strukturnoj promjeni koja može varirati od strukture književnih uvjeta produkcije, distribucije i recepcije, pa sve do formalne strukture književnih tekstova. Kao primjer toga može se navesti eksplozivna lirika.

Kako bi se ta dva odnosa razlikovala, može se s jedne strane govoriti o revolucionarnoj književnosti, odnosno književnosti o revoluciji (uključujući pritom i književnost o književnim revolucijama) te o književnim revolucijama s druge strane. Jasno je da ti pojmovi, neovisno o njihovoj kombinaciji, uvijek ostaju na simboličkoj razini. Bez obzira na njen učinak i na performativnost njena djelovanja, i revolucionarna književnost je „samo“ književnost, dakle mač koji ne siječe. Kao prikladan primjer može poslužiti marksistička teorija revolucije; spis koji je propagirao svjetsku proletersku revoluciju na temelju ekonomskih uzroka – a koji u stvarnosti nije uspio. S druge se strane čak i najagresivnije borbe unutar književne sfere odvijaju uglavnom verbalno ili putem ocjenjivanja ili sankcioniranja te rijetko kada dostižu materijalnu ili čak društvenu razinu. Čini se da pojam revolucije u kombinaciji s pojmom književnosti tendira relativnoj beznačajnosti. Upravo to je izvor već spomenutih razočaranja. Deziluzioniranost bi se stoga mogla svesti na povezivanje pojma revolucije s književnošću koja je unaprijed mogla stvoriti utopije, projekcije i iluzije.

Povijesni avangardni pokreti 20. stoljeća mogu se smatrati lakmus-testom za svezu književnosti i revolucije. Avangarda je kao cilj imala rušenje književno-umjetničkih odnosa, a zatim je pokušala prenijeti nove avangardističke prakse umjetnosti u život. „Prenošenje umjetnosti u život“ glasilo je odgovarajući i po uzoru na romantizam stvoreni moto, pod kojim se taj pokušaj širio diljem Europe, pa i izvan njenih granica. O uspjehu ovog pokušaja, o razmjerima povezivanja književnosti i revolucije, znanost raspravlja do današnjih dana. Usredotočimo se stoga na teorijska tumačenja pojma avangarde.

II. Pregled istraživanja avangarde na Filozofskom fakultetu u Zagrebu

U svrhu kontekstualizacije vlastitog referentnog okvira, valjalo bi započeti s bilancom istraživanja pojma avangarde koja su se provodila na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Ključan je medij koji je u tom kontekstu svojedobno odigrao važnu ulogu časopis *Umjetnost riječi*, pokrenut 1957. godine u okviru nekadašnje Zagrebačke stilističke škole koju Oraić Tolić (2009: 189) naziva vrhuncem, a istovremeno i krajem paradigme imanentizma u modernoj znanosti o književnosti. Časopis koji se bavio raznim temama iz književnoznanstvenog polja 1981. godine dotaknuo se i teme o svezi književnosti, avangarde i revolucije u istoimenom svesku koji se bavio uglavnom ruskom književnom avangardom 20. stoljeća. Dotično dvojezično, uglavnom rusko-hrvatsko izdanje zapravo predstavlja zbornik znanstvenih radova s međunarodne konferencije, odnosno takozvanog Savjetovanja koje se održalo 1977. godine, a na kojem su sudjelovali znanstvenici zagrebačkog Sveučilišta, ali i znanstvenici iz Njemačke, Poljske, Mađarske, Švedske i drugih europskih zemalja u organizaciji *Zavoda za znanost o književnosti* Filozofskog fakulteta u Za-

grebu, oko kojeg su se svojedobno okupljali najpoznatiji književni teoretičari ove institucije, poput Stanka Lasića, Miroslava Bekera ili Viktora Žmegača (Flaker i Ugrešić 1981: 5).

U okviru projekta *Ruska avangarda* pokušalo se tada sagledati stilističke, poetološke, ali i sociološke, političke i društvene aspekte književnog stvaralaštva ruske avangarde i pritom jasnije definirati njezin pojmovni okvir, odnosno utvrditi bit avangarde uopće kao stilske formacije (Flaker 1981a: 487). Činjenica da ova istraživanja predstavljaju svojevrsni temelj aktualnog projekta *Književne revolucije* dokazuje postojanje kontinuiteta u istraživanju fenomena avangarde i njenih revolucionarnih temelja na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Aleksandar Flaker, nezaobilazno ime dotične skupine, zajedno s Dubravkom Oraić Tolić i Dubravkom Ugrešić, skicirao je pritom granice istraživanja i usmjerio ih uglavnom u književno-imanentnom smjeru, ne zanemarujući ipak pritom i pojedine izvanknjiževne društvene utjecaje na samu književnu formu ili književno polje, odnosno „sociološke odrednice književnopovijesnog procesa koje su [...] uvjetovale kakvoću postavljenih normativnih zahtjeva“ (Flaker 1981b: 493). Ova socioestetska perspektiva, odnosno društveno-umjetnička svijest, može se pronaći i kod Dubravke Oraić Tolić i Dubravke Ugrešić (usp. Oraić 1981 i Ugrešić 1981), a ostaje donekle prisutna i u devetosveščanom *Pojmovniku ruske avangarde*, kojega je 2021. godine Danijela Lugarić Vukas, današnja predstojnica *Zavoda za znanost o književnosti*, zaokružila izdavanjem desetoga sveska (usp. Vojvodić 2022). I sama Lugarić Vukas u svom uvodnom prilogu desetoga sveska ističe kontinuitet bavljenja ruskom avangardom kao decidiranu prednost zagrebačke znanstvene perspektive te aktivno doprinosi tom nastojanju i kroz vlastitu znanstvenu produkciju (*ibid.*: 131). Ipak, kako i sama primjećuje (Lugarić Vukas 2019: 134), taj isprva pozitivno konotirani kontinuitet otvara prostor i za određene mijene u njegovoj percepciji koje se prelamaju upravo u trenutku u kojem se avangarda dotiče pojma revolucije:

Nesumnjivo je da su pojmovničari tijekom deset godina susreta kanonizirali avangardu kao predmet proučavanja i prikazali je u različitosti i intrigantnosti koje ona i u književnopovijesnom i u teorijskom smislu može nuditi. Međutim, iščitavanje iz perspektive njegova početka i kraja (10. pojmovnika) omogućuje čini mi se ipak značajan uvid: proces kanoniziranja avangarde postupno je poništavao začudni efekt njezinih novotarija. [...] Ako je u „nultom“ broju avangarda promatrana kao umjetnički pokret čija je snaga bila upravo u tome da upozori na anomalije u okruženju i estetskim ih sredstvima učini vidljivima, u 10. je avangarda kao predmet istraživanja sama postala anomalijom.

Da pokušaji održavanja tog kontinuiteta neovisno o njegovim konotacijama još uvijek postoje, može se utvrditi ukoliko se baci pogled na aktualna istraživanja avangarde na Filozofskom fakultetu. Kao što projekt *Književne revolucije* zorno prikazuje na temelju trenutne, ali i prijašnjih konferencija i tribina, još uvijek postoji živi interes za avangardističke teme koji se ne zadržava samo u okviru slavenskih, odnosno točnije rečeno slavističkih granica. Ipak, kroatisti, južni i istočni slavisti te komparatisti još uvijek prednjače u polju znanstvene produkcije na temu avangarde i pritom se njihovi znanstveni

doprinosi, baš kao i u slučaju Flakera i oko njega okupljenih znanstvenika, usretodočuju uglavnom na regionalne odjeke tog fenomena, što potvrđuje i kratak pogled u knjižicu sažetaka najrecentnijeg znanstvenog skupa projekta *Književne revolucije* (usp. Protrka Štimec i dr. 2022).

Projekt *Književne revolucije* svojim opsegom i širinom znanstvenih perspektiva na taj način potvrđuje pretpostavku o već tradicijski razgranatoj mreži proučavanja fenomena avangarde na zagrebačkom Filozofskom fakultetu koji se doduše sve više otklanja od književno-imanentne ideje „pojmovničara“, a uslijed diferencijacije samog znanstvenog polja književnosti sve se više otvara k raznim interdisciplinarnim perspektivama i književnoteorijskim diskursima. Unatoč tim varijacijama, kontinuitet tih znanstvenih proučavanja u kontekstu avangarde, književnosti i revolucionarnih gibanja neosporan je i postojan te kao i nekoć predstavlja dinamično znanstveno polje koje upravo u svojoj nestalnosti i promjenjivosti nudi brojne nove perspektive za buduće znanstvene pothvate.

III. Filološko teoretiziranje avangarde u proširenom kontekstu

Proširimo sada okvir diskusije o avangardi: 1962. godine Renato Poggioli, talijanski slavist koji je podučavao u SAD-u, objavio je svoje djelo *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Poggioli u svom istraživanju avangarde navodi vrlo značajne momente kasnijeg razvoja teorije avangarde: na prvom mjestu tu je povijesna skica podjele umjetnosti u divergentne koncepcije koje se petrificiraju sve do ideologija, a koja počinje u razdoblju romantizma i dolazi do punog izražaja u Parizu kasnog 19. stoljeća. Na drugom mjestu Poggioli potom naglašava značaj boema za pojavu avangarde. Pomoću pojma boema na uvjerljiv način objašnjava zašto se kod grupnog karaktera avangarde ne radi o školama, već o dinamično-romantičarskim pokretima. Treće, njegova teorija ukazuje na vezu između povijesne i socijalne svijesti koja je važna za razumijevanje avangarde (Poggioli 1968). Sve nama znane teorije temelje se na ovim točkama. No čak i ako se Poggiolija rijetko kada eksplicitno spominje, to ne znači da ga se namjerno prešućuje kao prethodnika. Dapače, kritički interes za avangardu budio se istovremeno na različitim mjestima, što se u suštini može objasniti međunarodnom pojavom neoavangarde. U svakom slučaju, nezainteresiranost za fenomen avangarde, na koju se Poggioli još 1962. godine žalio, brzo je nestala u godinama koje su uslijedile.

U Njemačkoj je Hans Magnus Enzensberger objavio djelo *Die Aporien der Avantgarde* koje je kritički usmjereno protiv neoavangarde. Enzensberger je naime neoavangardi pored komercijalizacije zamjerao što se putem državnih poticaja organizirala kao svojevrsno „društvo s ograničenom odgovornošću“ u kulturnom sektoru (Enzensberger 1964: 79f.). Na taj način je prema Enzensbergeru izdala ne samo povijesne avangarde već u konačnici i samu sebe. Paradigma je avangarde za Enzensbergera nadrealizam, savršeni model s kojim su se iskušale mogućnosti i granice svih avangardnih pokreta i uz koji su se razvile njihove aporije. Jedna aporija pritom zauzima središnje mjesto: „razvoj pov-

ijesne svijesti“ (*ibid.*: 59). Prema Enzensbergeru, on vodi k aporiji u pravom smislu te riječi, odnosno k bezizlaznosti umjetnosti.

Uz avangardnu umjetnost postojala je i nada u budućnost, a s time i u posthumnu slavu. No time što je i sama djelovala u modusu temporalnosti, avangarda je značajno pridonijela uvidu u logiku privremenog. Ipak, upravo je taj uvid, odnosno povijesna svijest postala kobna za samu avangardu. Nada u budućnost vlastitog novog nije završila njegovom realizacijom – već muzealizacijom ili uključanjem u kulturni kompleks. Na kraju se avangarda na taj način kultivira putem svrstavanja u istovremenost neistovremenoga. „Zakon rastuće refleksije“, smatra Enzensberger, „neumoljiv je“: povijesni se pokret avangarde „promatra, razumije i odbacuje kao konjunkturni trend“ (*ibid.*: 79, 60). A Enzensberger je znao o čemu govori. Teoretičar avangarde samog sebe smatrao je avangardistom.

Iz perspektive promatrača i sudionika Enzensberger je vidio ono što su sljedeće teorije pokušale produbiti i sistematizirati: dok se avangardna umjetnost u muzeju nalazi u harmoničnom odnosu s bilo kojim drugim umjetničkim djelom, na tržištu se taj odnos pretvara u konkurentski. Avangardna orijentacija na budućnost ovdje se svodi na nagađanje; i to nagađanje u kojem sudjeluje i neoavangarda zajedno s publikom koja neprestance zahtijeva novo. Samo su tako imena neoavangarde, prema Enzensbergeru – od tažizma preko neformalne umjetnosti, monokromnog slikarstva, serijske i elektronske glazbe, pa sve do konkretne poezije i *beat*-generacije – u kratkom vremenu mogla postati krilatice, pa čak i „zaštitni znakovi“. Od početka smatrani općepoznatima, oni otkrivaju ekonomske posljedice jedne aporije koja je već sama dana s idejom avangarde samih umjetnosti (*ibid.*: 68). Enzensbergerov obračun s avangardom prvenstveno treba promatrati kao kritiku neoavangardnih zahtjeva koje on smatra ništavnima. „Svaka je današnja avangarda ponavljanje, prevara ili samoobmana“. Kako bi potkrijepio tu tvrdnju, on ne samo da analizira pojam avangarde već podsjeća i na njene preduvjete i stavove.

Istovremeno je promatranje i razumijevanje avangarde unutar znanosti zaista uzelo maha. Dvije godine nakon Enzensbergera i deset godina prije *Teorije avangarde* Petera Bürgera, Helmut Kreuzer definirao je pojam boemstva u *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Njemački tromjesečnik za znanost o književnosti i humanističku povijest). S njim je avangarda dobila svoje društveno-povijesno utemeljenje. Boemstvo se definira kao „ukupnost intelektualnih skupina (književnih ili umjetničkih aktivnosti ili ambicija) koje u tom smislu postoje na namjerno negrađanski ili antigrađanski način“ (Kreuzer 1964: 202). Predstavnici boeme nalaze se obično u formi otvorenih kružoka uglavnom u kafićima, okupljajući se često oko pojedinih ličnosti s osobitim prestižem te opstaju primarno putem osobnih veza. Karakteristično je pritom praktično suprotstavljanje novčanoj ekonomiji, smanjena ekonomija vremena, naglašen individualizam koji se ne boji emancipirati od (promjenjivih) konvencija moralne, estetske i političke prirode te nekonvencionalan način života kao vrijednost od iznimne važnosti. Predstavnici koji uglavnom dolaze iz niže srednje klase, ali i iz viših klasa,

žive u velikim gradovima i preferiraju jeftinija stambena naselja. Kreuzer govori o doslovnoj koncentraciji umjetničkog života na velike gradove koja je uzrokovala priljev intelektualaca u metropole – u svrhu izobrazbe ili zbog početka karijere – gdje su ovisili o izgradnji zajednica. Većina njih bili su siromašni mladi umjetnici i pisci, pri čemu Kreuzer razlikuje boeme različitih vrsta i ukazuje na fluidne granice među njima. Jedan je od preduvjeta boemske kulture stalno i brzo rastuće tržište umjetničkih i književnih proizvoda u 18. i u prvoj polovici 19. stoljeća. Na kraju razdoblja restauracije Pariz se neupitno mogao proglasiti glavnim gradom samosvjesne boeme (*ibid.*: 202–205). Negrađanski način postojanja grupama daje revolucionarni zamah. No ipak je boem, kao što Kreuzer izričito naglašava, unatoč svom agresivno-antigrađanskom habitusu, uglavnom građanska društvena figura. Napad na građanski element stoga ostaje jednako ambivalentan kao i umjetnička revolucija avangarde.

Time dolazimo do Petera Bürgera. On preuzima kritički impuls od Enzensbergera, ali i društveno-povijesnu perspektivu od Kreuzera. Njegova argumentacija, doduše, ide u drugom smjeru. Njegova *Teorija avangarde* opisuje pobjedu u propasti. On tvrdi da napad povijesnih avangardnih pokreta na instituciju umjetnosti nije uspio, ali da je upravo taj neuspjeh učinio umjetnost kao instituciju vidljivom. Avangarda se usudila otvoreno napasti i stilske i institucionalne forme umjetnosti. Te su se forme međutim pokazale toliko otpornima, da se čak i sam napad mogao uključiti u njih kao takav. Upravo na tom mjestu Bürgerova teorijska konceptualizacija umjetnosti *kao institucije* nalazi svoje uporište. Autor *Teorije avangarde* (1974) imao je 38 godina u vrijeme njezina objavljivanja u uglednoj izdavačkoj kući Suhrkamp – kao mladi romanist koji je u trideset četvrtoj godini habilitirao na Sveučilištu Erlangen-Nürnberg i godinu dana kasnije započeo profesuru književnih znanosti na novoosnovanom Reformskom sveučilištu u Bremenu. Bürger je ondje već objavio relevantne radove o povijesnim avangardnim pokretima i književnoj teoriji. Posebno se studija *Francuski nadrealizam*, objavljena 1971. godine, eksplicitno bavila problemom avangardne književnosti. Francuskom nadrealizmu bio je posvećen i projekt *Avangarda i građansko društvo*, koji je Bürger vodio od 1973. do 1974. na interdisciplinarno orijentiranom bremenskom Sveučilištu. Iz tog projekta proizašla je *Teorija avangarde* koju Bürger izričito shvaća kao doprinos kritičkoj znanosti, tj. znanosti koja „reflektira društveni značaj vlastitih postupaka“ i time samu sebe smatra „dijelom društvene prakse“ (Bürger 1974: 8). Na taj se način razlikuje od tradicionalne znanosti i, rečeno mimo Bürgera, sama postaje avangardistički nacrt unutar razvoja teorije u polju znanosti za koje je specifično da opravdava odabir vlastitog predmeta promatranja i problematizacije te sebe eksplicitno shvaća kao „interesno vođeno“ (*ibid.*).

Sukladno tome, sam Bürger pokušao je retrospektivno kritički klasificirati svoju teoriju: u izmišljenom razgovoru između trojice studenata, 2000. godine konzervativni Georg tvrdi da je već *Teorija avangarde* „melankolična knjiga“ u kojoj autor tuguje za nadom za koju već zna da je izgubljena. „Ali on tuguje“, odgovara na to lijevo orijentirani Fritz, „i čineći to povezuje svoje vrijeme s povijesnim avangardnim pokretima; teorija

avangarde živi od korespondencije između nadrealizma i svibnja '68⁴ (Bürger 2000: 34f.). Zapravo je to zaista bilo nadrealno vrijeme u kojem se Bürger počeo baviti povijesnim avangardama i iz kojega su ove crpile svoju legitimaciju. O aktualnosti svog predmeta istraživanja Bürger (1971: 7f.) je 1971. godine komentirao sljedeće:

Najkasnije od svibnja 1968. očita je aktualnost nadrealizma. Ne zato što su zahtjevi nadrealista tijekom ovog vremena stajali na zidovima javnih zgrada, već zato što su se težnje koje je nadrealizam od 1920-ih proklamirao počele masovno izražavati: revolt protiv društvenog uređenja koji se doživljavao kao prisila, želja za potpunom transformacijom međuljudskih odnosa i težnja k ujedinjenju umjetnosti i života. Bez da se upadne u pogrešku pretpostavljanja uzročne veze između majskog pokreta i nadrealizma, moglo bi se reći da se oba događaja međusobno pojašnjavaju. S jedne strane majski događaji bacaju novo svjetlo na nadrealizam, čije su političke implikacije tek sada postale potpuno vidljive, a s druge bi strane proučavanje nadrealizma trebalo doprinijeti boljem razumijevanju aspiracija i aporija majskog pokreta kao dijela nerazriješene sadašnjosti.¹

U vezi s time treba nadodati da su se težnje nadrealista, kao i drugih avangardnih pokreta, u to doba izražavale ne samo na ulici, već i na papiru. U Njemačkoj je 1960-ih godina došlo do prave poplave avangardnih tiskovina: autoportreti i memoari, nova izdanja manifesta i dokumenata s reprodukcijama djela, ali i prvi sustavni i povijesni prikazi doprinijeli su aktualizaciji avangardističkih programa te su vjerojatno potakli daljnje akademsko istraživanje problema avangardne književnosti.² Također se u feljtonu sedamdesetih godina kroz neoavangardu tematizirala veza između onoga što danas shvaćamo kao povijesnu avangardnu umjetnost, tako da je monografija posvećena Schwittersu nedugo nakon njene objave u *Süddeutsche Zeitung* proglašena „važnom i sveobuhvatnom knjigom o velikom zvučnom pjesniku i dadaistu, praocu kolaža, pop-arta i njemačke nonsens poezije“.³ Bürger je dakle mogao pretpostaviti da će šira javnost biti zainteresirana za avangardu.

¹ O kritičkoj energiji *Teorije avangarde* iz perspektive neuspjeha šezdesetosmaških revolta u Parizu i o slomu studentskog pokreta u Njemačkoj početkom sedamdesetih godina vidi također Roberts 1987: 170.

² Već je izdavačka kuća Arche iz Züricha od 1950-ih objavljivala memoare i svjedočanstva dadaista poput Hansa Arpa, Waltera Mehringa ili Hansa Richtera, pa se tako i izdavačka kuća DuMont iz Kölna 1960-ih otvorila za avangardističke teme. U kratkom razdoblju osvanuli su svesci poput *Dada – Kunst und Antikunst* (1964), *Der Surrealismus* (1965), *Piet Mondrian und De Stijl* (1967), *Der Merzkünstler Kurt Schwitters* (1971) ili *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918* (1972).

³ Ovdje citirano prema reklamnim stranicama izdavačke kuće DuMont, kao prilog knjizi *Begegnungen von Dada bis heute* (Richter 1973: 222). Vidi ovdje također i napomene o Enzensbergerovim *Aporijama avangarde* u prvom dijelu ovog rada.

IV. Kulturnosociološko teoretiziranje avangarde kao historizacija i relativizacija

U našem je kontekstu pritom zanimljiva jedna slučajnost: u godini objavljivanja *Teorije avangarde* objavljen je jedan tekst Helmuta Nobisa. Nobis navodi da je „objašnjavajućem prikazu književnih procesa potrebna teorija i *književne i društvene evolucije*“ (Nobis 1974: 104). Koncept revolucije tako se ovdje napušta u korist pojma evolucije, i to uz pozivanje na pojam funkcije. Pritom je Nobis jasno vidio da se znanosti o književnosti kroz ovaj pomak osporava „njezin istinski objekt – književnost – a s njom i teorija evolucije o srodnim znanostima – primjerice o filozofskoj estetici, sociologiji ili etnologiji“ (*ibid.*: 54). Kako bi spriječio razmirice oko kompetencije, Nobis je preporučio „dosljednu razradu sveobuhvatne teorije književne evolucije primjerene kompleksnosti problema“ (*ibid.*: 109). Bürgerova *Teorija avangarde* može se shvatiti kao pokušaj razvoja teorije književne evolucije. Suprotno samopojmanju revolucionarne avangarde, Bürger revoluciju spaja s trenutkom u kojem se pokret ponovno povlači u svoj unutarumjetnički, institucionalni okvir te upisuje avangardu u evolucijsku povijest. Nobis se pribijavao da bi znanost o književnosti mogla empirijski zasićenu teoriju o revoluciji u umjetnosti predstaviti kao teoriju evolucije; ali treba priznati da to nije učinila znanost o književnosti, već sociologija. Devedesetih godina dvadesetog stoljeća Pierre Bourdieu i Niklas Luhmann objavili su svoje dalekosežne i sveobuhvatne teorije umjetničko-književnog polja, odnosno sistema. Na temelju novih društvenih teorija, Bourdieu i Luhmann ponovno preispituju probleme koje je formulirao Bürger i dolaze pritom do novih odgovora – počevši od pravila institucije, preko određenosti forme umjetničkog djela, pa sve do diferencijalno i formalno-teorijskog prisvajanja granične igre avangarde. Povijesne su avangarde pritom promatrane kao završna točka dinamike porasta koja je započela oko 1800. godine. Avangarda ovdje funkcionira kao završna faza autonomizacije i institucionalizacije književnosti u modernom, funkcionalno diferenciranom građanskom društvu. Nakon nje svi se prevrati, deklarirani kao revolucije, odvijaju samo unutar polja umjetnosti i pod vodstvom tržišta. To ne znači da estetsko-književne inovacije više nisu moguće, već samo da nestaje izvorna namjera avangarde da prenese umjetnost u život. Ono što ostaje jest bura u čaši vode, odnosno oštrije rečeno, simulacija revolucije u financijski subvencioniranom i zaštićenom okrilju institucije umjetnosti i književnosti.

Točnije: Bourdieu se ne posvećuje povijesnim avangardnim pokretima kao primjerice nadrealizmu. Ako se njegova *Pravila umjetnosti* ovdje ipak mogu čitati kao teorija avangarde, to je zato što se Bourdieu bavi problemom autonomne umjetnosti na način koji se u više aspekata može promatrati kao nastavak teorijskog rada na složenom fenomenu avangardizma koji je započeo u reformnoj fazi šezdesetih i sedamdesetih godina. Prvo, *Pravila umjetnosti* dijele kritički i osobito protiv hermeneutike usmjereni impuls *Teorije avangarde* i iz njega proizašao zahtjev da se utemelji nova „znanost o kulturnim proizvodima“. Drugo, Bourdieu je, kao što i sam naslov kaže, na gotovo programatski

način posvećen rješavanju problema koji je Bürger postavio, a tiče se pravila autonomnog društvenog potpodručja umjetnosti, i to pomoću sociopovijesnog pojašnjenja njene geneze, koju je Bürger doduše tražio, no nije ju do kraja dokučio. Treće, sustavnim prikazom geneze autonomnog polja i struktura koje unutar njega djeluju, Bourdieu jasno pokazuje kako se time bavila avangarda koja je pokušala poljuljati upravo autonomiju umjetnosti.

Luhmann umjetnički sustav smatra simbolički generaliziranim komunikacijskim sustavom – prostorom igre u kojem se povlačenjem granica tematiziraju i iskušavaju granice i njihove mogućnosti. U tom kontekstu riječ je o „liberalizaciji prosudbe uz fiksiranu referencu na stvar“ (*ibid.*: 124). Umjetnost omogućuje „razigran odnos prema pitanjima razumnog konsenzusa ili neslaganja“ (*ibid.*: 126). U određenoj mjeri, ovakav trenutak olakšanja ono je što umjetnost čini tako privlačnom. Ono što je ovdje odlučujuće jest da primat forme, koji ističe Bürger, a samo usputno spominje Bourdieu, kod Luhmanna postaje ključ za književnost i umjetnost. Umjetnička djela, prema njegovoj ključnoj tezi, nastaju isključivo kao sredstvo komunikacije (usp. Luhmann 1996: 41). Umjetnost traga za iritirajućim odnosom između percepcije i komunikacije i omogućuje „kompaktnu komunikaciju“ tako što putem forme omogućuje percepciju komunikacije (*ibid.*: 63). U određenoj mjeri, ona ne čini ništa drugo doli oslobađanja komunikacije putem demonstracije razlika. U kontekstu ovog rada i izvan okvira Luhmannova djela mora se reći da to vrijedi i za komunikaciju o revoluciji. Avangardna književna revolucija stimulira revolucionarnu književnost koja je u stanju nadići granice književnog i umjetničkog sistema samo putem međuovisnosti njenog djelovanja s drugim društvenim sistemima, poput onog masovne komunikacije, obrazovanja ili gospodarstva.

V. Zaključak i perspektiva

Pitanje o odnosu umjetnosti i revolucije stoga nas s područja teorije vraća na područje umjetnosti. *Unutar* područja umjetnosti vlada logika permanentne revolucije i anomalije (*anything goes*). Međutim, granice simboličkog još od razdoblja nadrealizma nisu preokračene. Ili možda jesu? Ne odnosi li se to i na kulturno-sociološke teorije 1990-ih, kako je to zgodno formulirao Niklas Luhmann riječima: „S vremena na vrijeme stoga treba provjeriti na kojim su se pretpostavkama temeljili sadašnji teoretski pristupi i jesu li se promijenili konteksti zbog kojih su ove pretpostavke bile evidentne ili plauzibilne?“ (Luhmann 1996: 163). I ne ide li i najnovija avangarda unutar znanosti u drugom smjeru?⁴

Dakako, nadrealizam se ne može ponoviti, a da se ne podlegne epigonstvu. Arthur C. Danto pritom je vjerojatno u pravu: preživljavanje umjetnosti i književnosti nakon kraja moderne vodi u postmoderni, posthistorijski i pluralistički svijet umjetnosti i književnosti. U njemu se umjetnici i književnici umjetnošću služe tek kao osloncem pri

⁴ Za sažetak pokušaja teoretiziranja o avangardi u drugoj polovici dvadesetog stoljeća vidi Magerski 2011.

ostvarivanju vrlo specifičnih osobnih i političkih ciljeva (Danto 2000: 37).⁵ Manifesti ili književnopovijesno shvaćen stil jedva se mogu pronaći – osim ako se ne uzme u obzir kontrarevolucionarni „midcult“ (Umberto Eco). No oni možda danas više nisu niti potrebni. Ako je istina ono što suvremene društvene dijagnoze tvrde, onda danas živimo u estetskom kapitalizmu (Boltanski i Chiapello 2007), odnosno u estetiziranom društvu (Reckwitz 2012). Normativna je klasa ovog društva kreativna klasa kao komercijalni nasljednik povijesnih boema (Florida 2004). Književnici i umjetnici postoje u njemu samo još jedni među ostalima. Čini se da Daniel Bell nije bez razloga samo dvije godine nakon Bürgerove *Teorije avangarde* govorio o trenutku u kojem je umjetnička moderna iscrpila samu sebe, a kulturalna moderna trijumfirala (Bell 1976). To se onda može shvatiti ili kao neuspjeh avangarde ili kao paradoksalno ostvarenje avangardnog projekta. No o tome može li se umjetnost i književnost u estetskom kapitalizmu shvatiti kao revoluciju, u smislu definiranom na početku, ili kao evoluciju, trebalo bi još raspraviti. Odlučimo li se za evolucijsko tumačenje, ostajemo pošteđeni barem jednog razočaranja.

LITERATURA:

- Bell, Daniel. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Boltanski, Luc i Eve Chiapello. 2007. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bürger, Peter. 1971. *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter. 2000. „Das Denken der Unmittelbarkeit und die Krise der Moderne. Zum Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne“. U: *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Ur. Wolfgang Asholt i Walter Fähnders. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi: 31–50.
- Danto, Arthur C. 2000. *Das Fortleben der Kunst*. München: Fink.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1964. *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Flaker, Aleksandar. 1981a. „Tri napomene uz pojam avangarde“. U: *Umjetnost riječi* XXV: 487–491.
- Flaker, Aleksandar. 1981b. „Poslije avangarde“. U: *Umjetnost riječi* XXI: 493–496.
- Flaker, Aleksandar i Dubravka Ugrešić, ur. 1981. „Uvodna riječ“. U: *Umjetnost riječi* XXV: 5.
- Florida, Richard. 2004. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Kreuzer, Helmut. 1964. „Zum Begriff der Bohème“. U: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38/1: 170–207.
- Lugarić Vukas, Danijela. 2019. „Kako se kalio Pojmovnik ruske avangarde? Avangarda o anomalijama / avangarda kao anomalija: o umjetnosti u revoluciji i revoluciji u umjetnosti“. U: *Književna smotra* 51, 4: 127–135.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁵ Pritom je kod Dantoa vidljivo, kao i kod postmoderne umjetnosti koju je smatrao svjedokom vlastite teorije, da je, kao što je Viktor Žmegač prikladno formulirao, „estetika postmodernizma ne samo odluka u korist opstanka književnosti, donesena s ironičnom suzdržanošću“ (usp. Žmegač 1991: 21).

- Luhmann, Niklas. 1999. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Sv. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Magerski, Christine. 2011. *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Luhmann – Bourdieu*. Wiesbaden: Springer VS.
- Nobis, Helmut. 1974. „Literarische Evolution, Historizität und Geschichte. Wissenschafts- und erkenntnistheoretische Aspekte zur ‚strukturalistischen Tätigkeit‘“. U: *LiLi* 14/1974: 91–110.
- Oraić, Dubravka. 1981. „Utopijski projekti Velimira Hljebnikova“. U: *Umjetnost riječi* XXV: 193–206.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2009. „Viktor Žmegač i Zagrebačka škola. Od imanentizma do kulturologije“. U: *Umjetnost riječi* LIII, 3–4: 185–206.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Protrka Štimatec, Marina i dr., ur. 2022. *Književnost i revolucije. Programska knjižica*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. https://lire.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2022/11/lire-Knjizica_sazetaka_WEB.pdf. 8. veljače 2023.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Richter, Hans. 1973. *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*. Köln: DuMont.
- Roberts, David. 1987. „Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde“. U: *Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Ur. Christa Bürger i Peter Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 170–195.
- Ugrešić, Dubravka. 1981. „Metatekstne razine u romanima Konstantina Vaginova“. U: *Umjetnost riječi* XXV: 299–307.
- Vojvodić, Jasmina. 2022. „Pojmovnik ruske avangarde 10 – zatvorena zagrada jednog razdoblja (Pojmovnik ruske avangarde 10. Priredila Danijela Lugić Vukas. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, Sandorf, 2021, str. 439)“. U: *Književna smotra* 54, 204 (2): 109–112. <https://hrcak.srce.hr/286031>. 8. veljače 2023.
- Žmegač, Viktor. 1991. „Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne“. U: *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Ur. Erika Fischer-Lichte i Klaus Schwind. Tübingen: Stauffenburg: 17–27.

THE AVANT-GARDE AS A SOCIO-AESTHETIC CONCEPT

Summary: The avant-garde is a complex, interdisciplinary phenomenon, which as such attracts the interests of different scientific disciplines. This particularly refers to literary and social theory after 1968 and thus to the period of the so-called neo-avant-garde. The repetition of the artistic revolution by the neo-avant-garde corresponds to formalisation within literature and art that opened up this phenomenon to theorising. The result of this is a variety of theories of the avant-garde reflecting the apparently opposing moments and blinding topics: the revolutionary impulse of transferring literature and art to life on the one hand and the institutional persistence of literature and art on the other. The paper presents and systematises these theories using examples from literary, social and political studies (esp. Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann).

Keywords: avant-garde, revolution, institutions, social theory, Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann

Bojana Stojanović Pantović
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
bspantovic@ff.uns.ac.rs

EKSPRESIONIZAM, AVANGARDA I PITANJE POETIČKOG KONTINUITETA

Sažetak: Da bismo uopšte otpočeli razmatranje pojma avangarda, moramo ponuditi neke od njenih prihvaćenih definicija, iako se među pojedinim istraživačima one razlikuju. Termin „istorijska avangarda“ koristi se pre svega za umetničke pokrete u striktno organizovanom grupisanju (npr. futurizam, dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam, poslednjih godina i ekspresionizam), ili se određuje kao „izraz jedne neformalne zajedničke pripadnosti i jedne specifične umetničke težnje“ (Fähnders 1998: 199–200). S obzirom na brojnost tzv. „izama“, o čemu su još 1925. godine pisali El Lissitzky i Hans Arp u tekstu *Zusammenschau der Ismen in der europäischen Avantgarde des Jahrhunderts von 1914-1924*, može se postaviti i pitanje jedinstva istorijske avangarde, s obzirom da je reč o nacionalnim pokretima prevashodno evropskih književnosti, u koje naravno ubrajamo i srpsku. One bez sumnje imaju svoje poetičko-estetičke specifičnosti, s obzirom na različite književne i kulturne tradicije iz kojih potiču, kao i vidove odnosa prema tradiciji. Takođe, može se govoriti o kontinuitetu nasleđa istorijske avangarde (ekspresionizma) u neoavangardi i postmodernizmu.

Ključne reči: istorijska avangarda, pokreti, „izmi“, ekspresionizam, neoavangarda, postmodernizam

Prema Peteru Bürgeru (Bürger 1974: 15–18) opšta konstanta svih pokreta koji tvore istorijsku avangardu jeste napad na status umetnosti u buržoaskom društvu kakav nam je poznat iz epohe moderne/modernizma, zavisno od pojedinih varijanata upotrebe ovog pojma, a pre svega simbolizma i svih oblika mimetičnosti. Pritom se ne negiraju toliko odlike umetničkog stila prethodne epohe koliko sama Institucija umetnosti/književnosti koju je konstituisao modernizam, te položaj i status umetnika u društvu. Odnosno, kako je Ezra Pound govorio, „umetnik mora biti antena rase“, dakle ima dužnost da bude predvodnik u jednom vremenu kroz konstantan proces inovacije i eksperimentisanja formama i temama književnog teksta, ujedno u stalnoj pobuni protiv tradicionalnih i kanonizovanih normi i prethodnika i savremenika (Baldick 2001: 22–23). Institucija umetnosti kao jedan od oblika životne, ali i društvene prakse prema Andréu Bretonu znači „praktikovati poeziju“. Drugim rečima, to znači da se na osnovu estetskog prevred-

novanja omogućujući socijalno i političko prevrednovanje ključnih vrednosti građanskog društva, što je takođe jedna od konstanti istorijskih avangardi, koja se međutim uskoro, već oko 1916. godine pokazala utopijskom i u dadaizmu izvrgla nonsensu i apsurdnu. Principi antielitizma i antigradanskog koje su proklamovali praktično svi pokreti istorijske avangarde kao specifične tipološko-estetičke formacije, ostali su trajnim nasleđem i potonjeg ultramodernizma ili neoavangarde između pedesetih i sedamdesetih godina prošloga veka, nastavljajući svoj preobražaj i u postmodernizmu kroz svesno ukidanje granica između tzv. elitne, masovne pa i kič kulture, umetnosti i književnosti.

Po nekim istraživačima, međutim, kakav je npr. Walter Fähnders, načelo destrukcije umetnosti i pojma *Gesamteskunstwerk* je metodološki nezadovoljavajuće, jer isključuje ekspresionizam iz avangarde, kako su to već učinili Peter Bürger (1974) ili Manfred Hardt (1983). Kako smo ranije pomenuli, ekspresionizam je ubrajan među evropske avangardne pokrete još tokom dvadesetih godina, insistirajući na novom egzistencijalnom položaju pojedinca/umetnika koji napada sve istaknute institucije društva i države: pravne institucije, bolnice, ludnice, zatvor, javne kuće, građanski brak itsl. (Stojanović Pantović 2003: 36–38). U novijim studijama o ekspresionizmu pak, upravo se insistira na socijalno-ideološkom, revolucionarnom, političkom i kulturološkom kapitalu koji je nemački avangardni pokret ostavio u nasleđe neoavangardi i postmodernoj, o čemu će nešto kasnije biti više reči.

Takođe, jedna od konstanti istorijske avangarde jeste svest njenih članova o fenomenu *prethodništva*, kako je to već naglašeno povodom Pounda. Istovremeno, ona se uvek samodefiniše kao umetnost ili književnost *manjine* (Marino 1998: 24–26), one grupacije umetnika koja u tom trenutku nema adekvatnu recepciju u društvu i kritici. Tu je upravo i paradoks njene pragmatičke funkcije, odnosno prijema avangardne umetnosti i književnosti. Iako su avangardisti, osobito ekspresionisti, po svaku cenu nastupali protiv elitizma, formalizma i esteticizma okoštalih književnoumetničkih formi moderne/modernizma i zahtevali povratak subjektu koji je na prvom mestu etički i sazajno osvešćen i teži ličnom preobražaju kao osnovi humanističke, opšteljudske promene ne samo društva, već čitave (zapadne) civilizacije, kako je o tome 1925. godine pisao Oswald Spengler, njihova dela imala su potpuno drugačiju sudbinu. Osim kritičke osude usled nerazumevanja novih formalno-jezičkih i žanrovskih konvencija na kojima njihova dela počivaju, avangardisti su se, izuzev svojih kolega pisaca istomišljenika i sledbenika, uglavnom susreli sa suštinskim odbijanjem od strane čitalačke publike. Tako se desilo da su njihova dela ostala na margini književnog sistema pojedinih nacionalnih književnosti, ali i tržišta, u nekoj vrsti egzotičnog rezervata, pogotovo u ranoj fazi avangardnih pokreta.

Čak štaviše, mnogi od njih bili su izvrgnuti svojevrsnoj poruzi, kako od strane kritike, tako i od strane većinskog dela auditorijuma koji očito nije imao pragmatičke i estetske kompetencije da uoči koeficijent *inovacije*, koja je ključna za avangardni koncept umetnosti (Georg Habermas). To je bio slučaj sa „Neopatetičnim kabareom“ iz Berlina

koji su pokrenuli Georg Heim i Jakob van Hoddis, upravo kao jednu vrstu nove, intermedijalne, sinkretičke i performativne prakse, sa estradnim, javnim čitanjima futurističkih poema Vladimira Mayakovskog, ili odbacivanjem zbirke *Lirika Itake* i *Otkrovenje* Miloša Crnjanskog i Rastka Petrovića u srpskoj književnosti. Tome u prilog govori činjenica da je čuvena avangardna edicija „Albatros“ iz 1921. godine, u kojoj su objavljena neka od najznačajnijih pesničkih, proznih i dramskih dela srpske avangarde, netom ugašena, i da njeni urednici Todor Manojlović i Stanislav Vinaver nisu sledeće godine mogli da objave planirane knjige (između ostalih Stanislava Krakova i samog Manojlovića), jer se izdavaču Cvijanoviću nije finansijski isplatilo da štampa dela koje niko ne kupuje i retko ko čita. Tako je tzv. „optimalna projekcija budućnosti“ (Flaker: 1976) avangardnih tekstova ostala sačuvana kao nasleđe za neko drugo vreme i društveno-politički i filozofsko-kulturološki kontekst, poput svojevrstnih dragocenih antikviteta na koje će se osloniti i posleratna neoavangarda, ali u mnogo čemu i postmoderna, pa i savremena mlada produkcija.

Upotreba pojmova modernizam i avangarda varira od slučaja do slučaja, čak i kod jednog istog autora, pa nije sasvim jasno da li se termini koriste sinonimno, ili u nekom drugom smislu. Ove pojmove je moguće primenjivati tipološki, dakle aistorijski, kao skup određenih dinamičkih odlika koje se mogu prepoznati u umetnosti i književnosti nezavisno od istorijsko-socijalnog konteksta. Druga mogućnost primene je istorijska (P. Bürger, Renato Poggioli, Aleksandar Flaker, Janez Vrečko, Gojko Tešić za avangardu, odnosno Malcolm Bradbery, Richard Brinkmann, Ralph Friedman, Walter H. Sokel, Viktor Žmegeč, Janko Kos, Boris Paternu, Predrag Palavestra, Lado Kralj za modernizam). Ovde autori imaju na umu specifično književnoistorijsko razdoblje, u kojem avangarda/modernizam funkcionišu kao neponovljivi oblici pre svega književno-estetske prakse.

Pojam modernizma je prema nekim istraživačima (Kos 1984: 236) imanentno estetske prirode i odnosi se na pitanja književne strukture, odnosno spoljašnje i unutrašnje forme književnog dela. U istorijskom i kulturnom smislu, modernizam može da znači filozofsko-estetičku epohu, koja počinje konstituisanjem nemačkog klasičnog idealizma i romantičarskog subjektiviteta, koji je preduslov za estetsku autonomiju književnosti (Bürger 1988: 15–56). Isto tako, kao početak modernizma određuje se i kraj 19. veka, odnosno pojava naturalizma i moderne u zapadnoevropskim literaturama, ili se ova pojava eksplicitno vezuje za nemački ekspresionizam (Andreotti 1990: 16). Pojedini autori (Kralj, Palavestra 1986), međutim, ekspresionizmu daju preširoko značenje, izjednačavajući ga načelno s modernizmom, što ima svojih prednosti kada se razmišlja o njegovim formalno-jezičkim dimenzijama, ali je manje produktivno ukoliko želimo da rasvetlimo njegov ideološki ili filozofski potencijal. Modernistički pisci raskidaju s metafizičkim uslovljenim položajem subjekta, dok avangardni autori nastoje da realizuju romantičarsku želju za apsolutizacijom subjektivnosti i projekciju svoje moći na oblike socijalne i životne prakse (Kos 1984: 235–236). Drugim rečima, za razliku od modernista, avangardisti

ujedinjuju u svojoj ideologiji imanenciju i transcendenciju, inače dva potpuno suprotna načela.

S druge strane, autori koji predlažu skupni pojam avangarda, analogno pojavama između 1910. i 1925. godine u ruskoj književnosti (Aleksandar Flaker, Peter Drews, Endre Bojtar, Zoran Konstantinović), mahom ne pominju ekspresionizam kao avangardni pokret. Aleksandar Flaker, koji se najdoslednije založio za uvođenje ovog pojma u književnost, insistira na izvornosti avangarde u ruskoj literaturi, ne vodeći dovoljno računa o njenoj bliskosti s ekspresionizmom. U tekstu *Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur* (Flaker 1978: 101–108), Flaker konstatuje da se „ruski futurizam“ bitno razlikuje od italijanskog, najpre s obzirom na jezički eksperiment koji je bliži dadi i nadrealizmu. Razlike su i ideološke prirode, jer ruski autori prikazuju tragiku pojedinca u urbanom svetu i njegovo bekstvo u vremenski i kulturno udaljene epohe, te napad na tradicionalne strukture carskog društva. Po ovome bi „ruski futurizam“ bio bliži nemačkom ekspresionizmu, nego italijanskom avangardnom pokretu. Da bi izbegao terminološke nejasnoće, Flaker predlaže pojam avangarda, kao zajednički nadnacionalni pojam za brojne *izme* dvadesetih godina 20. veka.

Ono što ekspresionizam povezuje s avangardom jeste njegov antiestetički i antigrađanski karakter (Žmegač 1986: 101–108). Zajednička je i opozicija prema stvaranju bilo kakvih zatvorenih sistema u budućnosti, kao i otvorenost ka prevrednovanju etičkih socijalnih i političkih sistema na svim nivoima. Ekspresionisti, međutim, nedvosmisleno ističu da je način realizacije ovih ciljeva okrenut pojedincu, te da zavisi od njegovog ličnog preobražaja (*Wandlung*), od katarzičkog očišćenja koje se javlja posle procesa samospoznaje. U tom smislu, ekspresionistički pokret mogao bi da se uključi u zajednički pojam avangarde, jer ima karakteristike koje bitno određuju njegovu strukturu.

Međutim, u Flakerovoj definiciji sporno je nešto drugo, što takođe pogađa samu srž ekspresionističke poetike. To je autorovo radikalno suprotstavljanje pojmova avangarde i modernizma, pri čemu se pod modernizmom uglavnom prevashodno podrazumeva simbolizam. Nije izvesno da su ekspresionisti u toj meri odbacivali simboličku poetiku ili neke njene aspekte, koliko tradicionalni, realističko-mimetički pristup stvarnosti i psihološko-senzualistički doživljaj sveta osoben za dekadenciju i impresionizam. Kada govori o „kiču privatne intime“, Carl Einstein (Einstein 1982: 67–72) nema na umu Reinera Mariu Rilkea, Huga von Hofmannsthala, Charlesa Baudelairea ili Arthura Rimbauda, već minorne pisce austrijsko–nemačke moderne, čije pisanje u vreme nastupa ekspresionističke generacije već predstavlja manirizam i epigonstvo. Najznačajniji nemački ekspresionisti poput Georga Trakla, Georga Heima, Gotfrieda Bennu ili Franza Kafke, ni u kojem slučaju ne prekidaju veze sa simbolizmom, ili bar ne u početku svog književnog rada.

Isključivo ili pretežno svođenje modernizma na simbolizam dvostruko je pogrešno. Najpre zbog toga što se na taj način previđa stilsko-poetički pluralizam ostalih struja, tokova ili pokreta unutar ovog opštijeg istorijsko-tipološkog pojma. Time se, naime, favo-

rizuje samo jedan tok modernizma, koji je, doduše, veoma značajan, ali je u mnogim literaturama isprepleten sa elementima drugačijih tendencija. Dalje, isticanjem radikalne antiteze između simbolizma i avangarde unekoliko se implicira i određeni vrednosni stav. On s jedne strane može biti negativan, što bi značilo da avangarda predstavlja potpunu promenu književne strukture, ili pak, pozitivan, pri čemu se upravo simbolizmu pripisuje onaj presudan značaj u inoviranju literarne teorije i prakse 20. veka, čak i u slučajevima kada ovaj pravac samo inicira izvesne procese književnoistorijskog razvoja.

Odnos između simbolizma i ekspresionizma, kao i veza između dekadencije i ekspresionizma predstavlja veoma značajno pitanje, koje do sada u nauci o književnosti još nije dovoljno istraženo. S jedne strane, poetičko nasleđe dekadencije i simbolizma pružilo je onaj vitalni impuls za razmah ekspresionizma, pogotovo u zemljama srednje Evrope, u Nemačkoj i Austriji, u kojima se krajem 20. veka artikuliše moderna kao specifično razdoblje stilski heterogenih tokova. Dekadencija i simbolizam odvijaju se u ovim zemljama paralelno, uz još uvek prisutni i razvijeni naturalizam, pri čemu dolazi do dezintegracije pozitivističko-naturalističke estetike i do jačanja subjektivnog, idealističkog načina mišljenja i umetnosti. Međutim, s druge strane, mladi nemački stvaraoci oko 1910. godine, počinju da izražavaju protest senzualističkog, moralno indiferentnog i konvencionalnog pesništva modernista, tražeći u svojim zahtevima obnovu stvaralačkog subjekta i volje, obogaćivanje književne tematike, formalne inovacije i novi opšteljudski angažman.

Činjenica je da su već dekadenti, a posebno simbolisti, insistirali na posebnoj vrsti subjektivnosti, koja počiva na pojmu *duše*. Teoriju o duši kao obliku „kosmičkog duha“ osobito su razvijali simbolisti, najviše Stephan Mallarmé, Maurice Maeterlinck i Ralph Emerson, za koje duša podrazumeva nešto nadindividualno, nezavisno od ljudske psihe, tela i razuma. Ona predstavlja onaj metafizički entitet koji pojedinačni subjekat povezuje s bogom, odnosno sa vrhovnom idejom ili sa „Oversoul“, kako je Emerson nazivao ovaj princip.

Dekadenti imaju sasvim drugačiju koncepciju duše: za njih je ovaj pojam izrazito senzualističke prirode i odnosi se na ono što pripada području podsvesnih osećanja, nagona i iracionalnih stanja. U tom smislu, pod uticajem Nietzscheove filozofije, kod dekadentata duša može imati i izuzetno aktivan karakter što se smatra nezamislivim za simboliste, koji u njoj vide mistični medijum sveprožimanja ljudskog i božanskog načela. (Pirjevec 1964: 203–226). Ali već je Rimbaud bitno proširio granice u sebe zatvorenog simbolističkog subjekta i upravio ga ka revolucionarnom delovanju.

Mada u početku imaju zajedničko poetičko ishodište, koje se ogleda u otporu protiv pozitivističko-materijalističke filozofije naturalizma, kao i u naglašavanju subjektivnog doživljaja života i pesništva, dekadencija i simbolizam su u suštini dva različita, u mnogo čemu čak i suprotna modernistička pokreta. Dok dekadenti slave erotiku i telesnost, simbolisti je preziru, smatrajući da je samo spiritualna, duševna ljubav ono što daje vrednost ljudskom postojanju. Dok dekadenti (posebno nemački, kao Richard Deml), ističu ulogu ljudske volje i slobodne ličnosti pojedinca, simbolisti odlučno odbacuju volju,

razum i ostale psihološke kategorije čoveka, kao nešto nižerazredno, prolazno i suštinski nevažno.

Dekadenti takođe imaju profilisan stav prema društvenoj zajednici, oštro se suprotstavljajući njenim normama, zakonima i ustrojstvu. Kod mnogih se javlja ideja o socijalističkom društvenom sistemu, u kojem će umetnost imati drugačiju funkciju nego u postojećem građanskom društvu. Štaviše, kako je isticao Oscar Wilde, društveno i političko uređenje treba da bude zasnovano na estetskim principima (Žmegač 1986: 35–46). Nasuprot ovakvim shvatanjima, simbolisti potpuno negiraju bilo kakvu vezu između pesnika i društva, svesno izgrađujući nedodirljiv, zatvoren krug svojih istomišljenika i sledbenika u kojem mogu da žive svoju poeziju, koja je u empirijskom i jezičkom smislu reči iznad svake realnosti.

Međutim, dva aspekta povezuju dekadenciju i simbolizam, i upravo je to postalo meta najžešćeg napada ekspresionističke generacije. To je najpre pitanje lepote, a zatim i poimanje morala. I za dekadente i za simboliste lepota predstavlja najvišu vrednost pesništva, samo što se kod dekadencija ona doseže čulnim putem, a kod simbolista intuitivnim naslućivanjem duše. Za oba pokreta lepota ima karakter nepromenljive, apsolutne i večne kategorije. Ekspresionisti neguju izraziti antiesteticizam, uvodeći umesto lepote pojmove kao što su dinamika, promena, intenzitet i istina, vrednujući ih kao dominantne kategorije teksta. U pogledu morala, dekadenti zagovaraju amoralizam, naglašavajući relativnost moralne i estetske istine. Oni, kao i simbolisti, pitanja estetike uzdižu nad pitanjem morala i egzistencijalnom problematikom čoveka, pa poeziji pridaju povlašćen status, smatrajući je vrednijom i od života. Simbolistička duša ima svoje vlastite zakone koji korespondiraju sa zakonima večnog duha, i zato su prema moralu empirijske stvarnosti potpuno indiferentni. Kada je npr. reč o njihovoj vezi sa nadrealizmom, tu se mogu uspostaviti bliže relacije s obzirom da se francuski nadrealizam upravo pozivao na nacionalnu romantiku i simbolizam.

Ekspresionisti, naprotiv, imaju aktivan odnos prema etičkim pitanjima literature, zastupajući stav da ona već po svojoj prirodi mora biti etična, jer posreduje najviše humane ciljeve ekspresionističkog umetnika. Poezija sublimira piščev egzistencijalni doživljaj života, koji se ne svodi samo na lične, intimne probleme pojedinca, već i na pitanja njegovog društvenog, kolektivnog i kulturnog poslanstva. Etička dimenzija poezije ogleda se, prema ekspresionistima, u proročkoj, vizionarskoj objavi istine svetu u kojem umetnik živi.

Na formalnom planu, ekspresionistički pisci usvajaju neke bitne strukturne elemente dekadencije i simbolizma kao što su lirizacija atmosfere, pojedine motive, stileme i metafore, izvestan stepen psihologizacije, senzualnost, sinesteziju, težnju ka mističnom, fragmentarnost, asocijativnost i poigravanje formom. Ipak su ovi elementi uključeni u drugačiji književni diskurs nego što je simbolički, čak i kada je jasno uočljiva veza sa prethodnim. Ekspresionistički diskurs počiva, pre svega, na drugačijem shvatanju subjekta, jer je uslovljen njegovom potpunom dezintegracijom, disocijacijom i čežnjom za

izgubljenom transcendencijom. Zbog toga se metafizički princip (Bog) može dosegnuti samo spekulativnim putem, kroz objektivizaciju unutarnje emocionalne i refleksivne spoznaje. Paralelno s ovim, dolazi i do promene tematskog registra, prelaz od deskripcije stanja unutarnje duševnosti ka njenoj dramatizaciji, interpolaciji, dihotomiji i konfliktu. Lirsko, prozno ili dramsko „ja“ raspršuje se u niz figuracija ili maski, koje alegorizuju ili simbolizuju autorovo personalno iskustvo. Otud izbegavanje ispovednog govora i težnja ka apstrakciji, kreacija vizije unutarnjeg ozarenja, što se ispoljava u formi sna, ili kao *image essentielle* (Sokel 1970: 67–72) nasuprot simboličkoj *parole essentielle*, za kojom je čeznuo Mallarmé.

Osim veze sa poetikama dekadencije i simbolizma, ekspresionizam usvaja izvesne postupke, naročito u prozi i drami, i od pravca koji mu izgleda dijametralno suprotan, a to je naturalizam. Jezičko-formalni postupak naturalista, bez materijalističko-pozitivističke pozadine, otvorio je put ekspresionističkom simultanzizmu, dokumentarnosti i objektivnom, bezličnom pripovedanju.

Alfred Döblin u svojim programskim tekstovima *Berliner Programm (Der Sturm, 1915, br. 2)* i *Bemerkungen zum Roman (Die Neue Rundschau, 1917, br. 1)*, predstavlja sasvim drugačiji koncept proze, bitno inspirisan naturalističkom teorijom i tada veoma aktuelnim Marinettijevim futurizmom (Žmegač 1987: 245–247). I jedan i drugi pisac oštro kritikuju romanesknu prozu 19. veka, koju odlikuje sistem tradicionalne i psihološke motivacije, kauzalna fabula i individualizovani likovi. Novo doba, prema Döblinu i Marinettiju, zahteva i novi literarni postupak, ostvaren isključivo jezičkim sredstvima kojim se nastoji predstaviti stvarnost u njenoj goljoj pojavnosti, bez upliva subjektivnih projekcija naratora ili likova. Psihologija kao rezultat racionalizma guši umetnost, jer nastoji da ljudsko ponašanje rastavi na motive, da ga analizira i tumači, pa upravo u njenom nedopustivom „mešanju“ u romanesknu materiju Döblin vidi narušavanje autonomije predstavljenog sveta. Sve postupke karakteristične za psihološko-asocijativni roman, kao što su introspekcija, a pre svega esejizacija (koji kod pisaca modela koji zastupa Carl Einstein ima dominantnu ulogu), Döblin odlučno odbacuje.

Zbog toga je Döblinova tehnika pripovedanja, slično naturalističkoj tehnici, sačinjena od mnoštva raznorodnih slika, iz kojih je sasvim isključen pripovedač-komentator, pa se stiče utisak da se one u čitačevoj svesti smenjuju simultano, brzinom filmske kamere. Otuda potiče i karakterističan naziv *Kinostil*, koji uvodi sam pisac, a pominje se i termin „steinern Stil“ (okamenjeni stil), čime aludira na dokumentarnost, bezličnost i narativnu distancu.

I pojam modernizam i pojam avangarda nose izvesne prednosti i nedostatke, koje moramo imati u vidu poštujući specifičnosti ekspresionizma. Ako po svojoj funkciji i uticaju ekspresionizam pripada avangardi, on po svojoj genetičkoj vezanosti za naturalizam, dekadenciju i simbolizam ne predstavlja potpunu negaciju modernizma, već ga aktualizuje na jedan novi način, otvarajući time mogućnost i za svoju dalju evoluciju. Ovo je naročito uočljivo tridesetih godina, kada se obnavljaju strukture bliske tradicio-

nalnom realizmu i naturalizmu, ali i simbolizmu, dok se s druge strane artikuliše egzistencijalizam u filozofiji, teoriji i literaturi.

Nedoumice oko izbora adekvatnog termina leže i u etimologiji, odnosno u konotacijama reči modernizam i avangarda. Modernizam u svom korenu reči sadrži prilog „modo“ (sada), i time ukazuje na neposrednu vezu s današnjom, postmodernističkom literaturom. Avangarda je, međutim, ujedno i pragmatično-funkcionalan i utopijski pojam, uz to obremenjen implikacijama iz drugih područja realnosti. Zbog toga se čini prikladniji termin modernizam, jer je obuhvatniji od avangarde i u pojmovnom i u hronološkom smislu reči. Njegov pojmovni opseg sposoban je da obuhvati ekspresionizam u njegovim preobražajima, u različitim vremenskim periodima i doticajima s drugim, srodnim ili različitim fenomenima. Ipak, nastojaćemo da dosledno koristimo termin ekspresionizam, kao oznaku za književnoistorijski distinktivni književni pokret, koji se u nemačkoj literaturi koristio između 1910. i 1925. godine. U hronološkom smislu, u svim zapadnoevropskim literaturama, od njega je „stariji“ samo italijanski futurizam, čiji se manifest pojavio nešto ranije, 1909. godine. U većini drugih književnosti, ekspresionizam uglavnom predstavlja samo tok ili struju unutar opštih modernističko-avangardnih tendencija, mada u pojedinim literaturama, posebno nekim slovenskim, on ima elemente pokreta, s obzirom na eksplicitnu svest kritičara i autora o postulatima njegove poetike. Stoga on zauzima medijalnu poziciju između obuhvatnijih kategorija modernizma i avangarde.

Dijahroni kontinuitet teorija i praksi u 20. i 21. veku ukazuje na nasleđe istorijske avangarde i pojedinih njenih pokreta. To je svakako uočljivo u neoavangardi i postmodernizmu. I jedan i drugi pojam imaju specifične prefikse *neo* i *post* čime se jasno ukazuje na srodnosti, ali i još više i razlike s prethodnim razdobljem. U odnosu na istorijsku avangardu, neoavangarda više nema status prethodnice, već ima korektivnu, kritičku i subverzivnu ulogu pre svega u smislu osporavanja kanona visokog modernizma, odnosno destrukcije romantičarskog subjektiviteta, čiji je status u modernizmu i avangardi bio i ostao dvosmislen, pa i samog subjekta kao osnove sveta (Hribar 1984: 145–146).

Takođe, revolucionarni i prevratnički potencijal neoavangarde pedesetih i šezdesetih godina prošloga veka autorefleksivno je hladnoratovske napetosti i negaciju posleratnog visokog modernizma, a u našim uslovima značio je i radikalno potkopavanje socijalističko-komunističkih i docnije nacionalističkih državnih okvira.

Kako ističe Miško Šuvaković,

neoavangardom se nazivaju ekscenčne, eksperimentalne i emancipatorske umetničke prakse koje su nastale:

- kao rekonstrukcije, reciklaže ili revitalizacije specifičnih praksi istorijskih avangardi, posebno dade i konstruktivizma;
- kao konkretne, ali marginalno pozicionirane realizacije velikih modernističkih i avangardističkih tehnoloških, emancipatorskih, političkih i umetničkih *utopija*; i

– kao uspostavljanje autentičnih kritičkih, ekscesnih, eksperimentalnih i emancipatorskih umetničkih praksi u hladnoratovskoj klimi dominirajućeg visokog modernizma. (Šuvaković 2008: 7)

To znači da se u biti razaraju hijerarhijski odnosi u okviru autonomnog statusa umetnosti, identiteta, funkcije i statusa umetničkih praksi (Šuvaković 2008). Generacija umetnika sredinom prošlog veka uvodi nove prakse izvođenja na osnovu duge istorije performansa (Marina Abramović, Alan Kaprov, Joseph Boys i dr., kao i brojne grupe na novosadskoj, subotičkoj ili beogradskoj književno-umetničkoj alternativnoj sceni). Oni polaze od ideje da je performans živi, liberalni i fluktuirajući medij koji se otvoreno suprotstavlja umetničkom delu/tekstu kao zatvorenom prodajnom objektu čije je mesto u instituciji muzeja ili knjižare. Naglašavajući time prolaznost umetničkog dela i razdvojenost umetnika od artefakta, neoavangardisti u polju vizuelnih umetnosti insistiraju na pokretu, gestu, akciji i pre svega procesualnosti kao specifičnoj praksi izvođenja, a ne više slikanju/pisanju umetničkih tekstova. Radikalna varijanta ovakvog shvatanja da umetnik više nije stvaralac već akter, jeste novi pokret kompozitora Johna Cagea nazvan *Fluksuz* ili svojevrsna neodada, koji polazi od ideje da umetničkog dela više i nema i da je samo kretanje, sama reč *fluksuz* umetničko delo (ovo je vidljivo iz brojnih eksperimentalnih filmova toga doba kakav je npr. film Joko Ono, *Muva na guzi*). Podvlačeći svojevrsnu *estetiku indiferentnosti*, oni su odbacivali i krili svoj identitet, emocije i želje, što će eskalirati i u Barthesovom teorijskom spisu *Smrt autora*, u kom će obznaniti jezik kao jedinu stvaralačko-kombinatoričku instancu književnog teksta u produkciji značenja (Crane 1987: 67).

S druge strane, ako se osvrnemo na odnos između avangardnog ekspresionizma i postmoderne, zajednička im je kritika totalitarnog mišljenja i delovanja. Ekspresionisti su 20. vek, uprkos velikom tehnološkom i industrijskom napretku imenovali kao „vek varvarstva“, vek raslojavanja jezika, mišljenja i životnih stilova, kao i rodnih uloga. U to ime mora se potkopati svaki fundamentalizam, ne samo drugih kultura, već pre svega svoj – okcidentalni. U tom smislu, u tekstu *Ungeist der Utopie* (1994) nemački teoretičar Michael Stark navodi pet tipova intelektualnih uloga u ekspresionizmu koji se mogu povezati i sa postmodernističkim angažmanom: 1) Najpre, tip apolitičnog autora, pisca ili naučnika koji je protiv politizacije u svakodnevnom životu; 2) tzv. „realpolitičari“ – teoretičari i praktičari koji su se zalagali za odvajanje duha i moći jer su smatrali da umetnici i pisci ne treba da imaju političke kompetencije; 3) treći su „književni političari“ koji su književno delovanje udružili sa političkom moći (a često je i zamenjivali, kao što je to upravo slučaj u postmodernizmu) i ujedno sanjali o internacionalnoj zajednici intelektualaca što podseća na model Platonove *Države*; 4) četvrto su partijski funkcioneri koji su najzad završili kao sluge totalitarnih doktrina i 5) ultradesnokonzervativni i radikalno-konzervativni intelektualci koji su pozdravili dolazak nacionalsocijalizma i fašizma (Hans Jost, Ernest Jünger, čak i kasni Hugo von Hofmannsthal). Za postmoderne inte-

lektualce (primeri Bernard-Henryja Lévyja ili Alaina Finkeilkrauta, ali i nekih drugih) takođe je karakteristično izrazito svrstavanje na jednu stranu i tumačenje nekog problema iz ugla koji podrazumeva izrazito i otvoreno političko deklarisanje, pa i lobiranje za određenu stvar, pri čemu se ne preza ni od manipulacije stereotipima i medijskim recikliranjem ideoloških stavova, što literaturi svakako daje jednu snishodljivu, propagandnu, ali tržišno veoma probitačnu ulogu, a mnogo manje se ističe njena revolucionarna funkcija.

LITERATURA

- Andreotti, Mario. 1990. *Die Struktur der moderner Literatur*. München: UTB.
- Baldick, Chris. 2001. *The Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Bürger, Peter. 1988. *Prosa der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Crane, Diana. 1987. *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: Chicago University Press.
- Konstantinović, Zoran. 1978. „Expressionismus“ in europäischen Zwischenfeld. Innsbruck: Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft.
- Kos, Janko. 1984. *Moderna misao i nauka o književnosti*. Beograd: Rad.
- Kosanović, Bogdan. 2011. *Avangarda. Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Ur. Bojana Stojanović Pantović, Miodrag Radović i Vladimir Gvozden. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kralj, Lado. 1986. *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Marino, Adrijan. 1998. *Poetika avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Murphy, Richard. 1999. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palavestra, Predrag. 1986. *Nasleđe srpskog modernizma*. Beograd: Prosveta.
- Pirjevec, Dušan. 1984. *Ivan Cankar in evropski simbolizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Podoli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Sokel H, Walter. 1970. *Der Literarische Expressionismus*. München: Langen Müller.
- Stark, Michael i Thomas Anz. 1994. „Ungeist der Utopie“. Zum Intellektuellenrolle in Expressionismus und Postmoderne“. U: *Die Modernität des Expressionismus*. Ur. Thomaz Anz i Michael Stark. Stuttgart: Metzler: 148–167.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2003. *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.
- Stojnić, Vladimir. 2012. *Prostori i figure. Izbor iz novog srpskog pesništva*. Beograd. Službeni glasnik.
- Šuvaković, Miško. 2008. „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“. U: *Republika* 430–431/19. Internet. 4. veljače 2023.
- Fähnders, Walter. 1998. *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Flaker, Aleksandar. 1976. *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
- Hardt, Manfred. Hrsg. 1983. *Literarische Avantgarde*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hribar, Tine. 1984. *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja.
- Žmegač, Viktor. 1986. *Težišta modernizma*. Zagreb: Liber.
- Žmegač, Viktor. 1987. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

EXPRESSIONISM, THE AVANT-GARDE AND THE ISSUE OF POETIC CONTINUITY

Summary: To begin to reflect on the concept of the avant-garde, one has to consider some of its accepted definitions, although they differ among individual researchers. The term “historical avant-garde” is used primarily for artistic movements of strictly organised groups (eg. Futurism, Dadaism, Surrealism, Constructivism, and Expressionism in recent years) or is defined as “an expression of an informal common origin and specific artistic aspirations” (Fähnders 1998: 199–200). Considering the multiple so-called “isms”, something discussed by El Lissitzky and Hans Arp in the paper *Zusammenschau der Ismen in der europäischen Avantgarde des Jahrhunderts von 1914-1924* back in 1924, one could question the unity of the historical avant-garde, considering that these are national movements in primarily European literature, to which Serbian literature belongs of course. Undoubtedly, they have their poetic and aesthetic specifics, considering the different literary and cultural traditions they stem from, as well as aspects of their relations towards tradition. One can also talk of the continuity of the heritage of the historical avant-garde (expressionism) in the neo-avant-garde and postmodernisms.

Keywords: historical avant-garde, movements, “isms”, expressionism, neo-avant-garde, postmodernism

Avangarda Krležiiana

Igor Medić
Staroslavenski institut, Zagreb
imedic@stin.hr

UVIŠESTRUČENI TEKSTOVI – VARIJANTE KRLEŽINE *LEGENDE*

Sažetak: Rad na primjeru dviju varijanti Krležine prve drame *Legenda* istražuje učinke varijantnosti Krležinih tekstova. U prvome dijelu rada piščevo opsesivno preispisivanje vlastitih djela rasvjetljava se na podlozi tekstoloških uvida Davora Kapetanića (1999a) i povezuje se s usporedivim modernističkim praksama koje je iz perspektive genetičke kritike analizirao Dirk Van Hulle (2004, 2022). U drugome dijelu rada, oslonivši se na interpretacije *Legende* Borisa Senkera (1993) i Morane Čale (2016), dvije se dramske varijante usporedno analiziraju i premrežuju s drugim tekstovima koji otkrivaju dinamiku Krležina stvaralačkoga procesa.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, *Legenda*, varijante, genetička kritika

*Linije samo teku i izviru iz njega kao voda. Urlao je i kleo, i to me je probudilo!
A onda je pred jutro letovima gulio i lomio strop. Slušao sam žbuku i zid gdje se odire
i trumi. Eto! Tu još teku svježe boje! I ovdje je sve još vlažno! (...)
Sve radi i ruši. Maže pa guli. Maže pa guli.
(Drugi famulus, Michelangelo Buonarroti)*

I.

Na početku Krležine drame dvojica pomoćnika prikrala su se na vrh Michelangelovih skela kako bi vidjeli freske koje njihov meštar u tajnosti stvara i razara tijekom noći. U uvodnome dijalogu portret glavnoga lika nastaje iz sudara dvaju suprotstavljenih pogleda na iznimnoga umjetnika i lik stvaratelja pojavljuje se iz toga proturječja. Znakovito je što Krleža pritom, premda Michelangela oblikuje kao romantičarskoga genija iz kojega djelo navodno izvire u bujici nesputane kreativnosti, fokus usmjerava upravo na njegov

mukotrpan i dugotrajan te nepovoljnim društvenim i ekonomskim okolnostima uvjetovan stvaralački proces, obilježen stalnom sumnjom u vlastiti rad, u kojemu je uništavanje naslikanoga sastavni dio slikanja i u kojemu je stvaranje nužno i rastvaranje. Prikladno je stoga što se i iz teksta drame, kako su pokazale pojedine analize, mogu izluštiti različiti stilsko-poetički slojevi koji se povezuju s određenim stvaralačkim fazama Krležina rada (Kravar 2002: 14–15). Interes ovoga rada usporediv je sa znatiželjom Drugoga famulusa, koji pozornost usmjerava na procesualnost stvaranja, na slojeve boja koje se pretaču jedne preko drugih tako da pod svježim premazom često ostaju vidljivi prethodni potezi, na tragove brisanja i guljenja koji su sastavni dio svakoga djela. Tematizirajući tako slojevitost rada znamenitoga slikara i kipara, Krležin dramski tekst istodobno problematizira vlastito naslojavanje, pisanje koje ga je stvorilo kao preispisivanje. Potaknuti radoznalim Michelangelovim pomoćnikom pozabavit ćemo se Krležinim opsesivnim prijepisom vlastitih tekstova tako što ćemo istražiti ulogu varijanti u piščevu stvaralačkome procesu, i to na primjeru prve njegove otisnute drame, *Legende*, koju je objavio 1914., a potom je djelomice „zgulio“ pa u novoj varijanti objelodanio 1933., te takvu uz manje izmjene pretiskivao i u kasnijim izdanjima *Legendi*. Taj je tekst iz više razloga prikladan kao polazište ovoga osvrta na varijantnost Krležina pisanja, ne samo zato što su svi dramski tekstovi, iščekujući svoj scenski oblik, inherentno podvojeni niti stoga što je riječ o prvome Krležinu objavljenom tekstu nego i zbog toga što se ta drama bavi izopačenim načinima na koje institucije i povijest preinačuju prikaze života i događaja, čime najavljuje jednu od središnjih tema cijeloga Krležina opusa (usp. Čale 2016: 209–232).

II.

Uvid u to koliko je zamršena varijantnost Krležinih djela omogućio je Davor Kapetanić, autor bibliografije piščevih djela uz *Krležijanu*, koja u drugome svesku sadržava i njegov članak o varijantama s prikazom složenih načina na koje je Krleža u „kritičkom nadmetanju sa sobom kao piscem“ (1999a: 491) svoja djela podvrgavao „mnogovrsnim mijenama“ (*ibid.*: 487) provodeći pritom „varijantno umnažanje“ (*ibid.*: 488), u kojemu su žanrovske transformacije samo jedna vrsta preobrazbe kakve je izvodio na svim razinama, od jezično-stilske do sadržajno-ideološke. Takve „alteracije“ (*ibid.*), kojima nastaju prerađeni tekstovi, katkad se ostvaruju čak i „stapanjem prethodno posve zaokruženih i samostalno tiskanih tekstova u novo umjetničko iskustvo“ (*ibid.*), a katkad kao „nek(a) vrst(a) dezintegracije (...) izdvajanjem ili odvojenim tiskanjem pojedinih dionica“ ili „prenošenjem pojedinih dionica iz jednog djela u drugo“ (*ibid.*: 489), zbog kojih postoje i paralelne tradicije pojedinih tekstova. U mnoštvu primjera Kapetanić iscrpnije skicira „(t)ekstovnopovijesni vremeplov *Hrvatske rapsodije*“ (*ibid.*: 488) i komentira da bi, u slučaju teksto-va poput dame *U agoniji*, koja ima dvočinsku i tročinsku varijantu, s obzirom na to da Krleža ustraje na odvojenome tiskanju III. čina, obje dramske varijante trebalo smatrati „istovrijednim realizacijama“ (*ibid.*: 491). Kapetanić također ističe da Krleža nije samo

staro zamjenjivao novim, nego se ponekad vraćao i „začetnim oblicima“ (*ibid.*), stoga svi ti postupci remete kronologiju nastanka pojedinih djela i prkose preglednoj književnovijesnoj periodizaciji.

Doista, raspisujući u kasnijim fazama iznova svoje tekstove, utkivajući fragmente već napisanoga u druge, stare ili nove kontekste, pa se tako, primjerice, replika jednoga lika prenosi u usta njegova sugovornika ili se dio replike ugrađuje u argumentaciju navodno publicističkoga teksta, nadvijajući se stalno nad svoje radove, komentirajući ih i preispisujući, razgrađujući i nadograđujući, i to nerijetko tako da se u tekst unosi zapis koji stilski djeluje zastarjelo, dakle, posegnemo li za pojmovljem iz likovne umjetnosti, ne samo retuširajući ili cizelirajući postojeće tekstove kako bi se dotjerali i doradili do navodno poboljšana oblika nego često raskrivajući među novijim slojevima starije ili usađujući pojedine starije dijelove teksta u noviji materijal, Krležino se pisanje takvim mrežolikim grananjem u svim smjerovima istodobno opire interpretaciji koja bi ga rado nivelirala u linearnost, rasporedila u kronologiju i podredila kakvu cilju ili ishodu koji nameće prešutna teleologija kritičara ili književnoga povjesničara. Takva modernistička praksa pisanja nije, kao što će se pokazati, usporediva samo s pojedinim stvaralačkim postupcima Krležinih suvremenika, poput Marcela Prousta, Jamesa Joycea ili Thomasa Manna, nego i s nekim obilježjima srednjovjekovnoga odnosa prema pisanju. Mnogi su Krležini tekstovi, ali i likovi, na složene načine premreženi s drugim, ponekad posve neočekivanim, njegovim tekstovima i likovima, koji poput fantoma proviruju između redaka ili se na trenutke ukazuju u pojedinoj poznatoj riječi, prepoznatoj konstelaciji odnosa, razaznatoj prerađenoj strukturi, što cjelinu njegova opusa na još jednoj razini približava poetici sna (usp. Čale Feldman 2019: 59–104; Medić 2019). Predvidiva je, naravno, bojazan da će se pod sitničavim, pozornim interesom za bibliografske detalje raspliniti interpretacija pojedinih tekstova, no čini se da je u slučaju spisateljskoga rada kakav je Krležin varijantnost upravo jedno od središnjih stvaralačkih načela, a ne efemerilija kojoj je mjesto među navodno zamorno pedantnim, sporednim kritičkim napomenama. Treba stoga istaknuti da je Kapetanić svoje tekstološke postavke razvijao pod utjecajem srodnih sovjetskih, poljskih, čeških i slovačkih istraživanja te u kontekstu interpretacijskoga rada Zagrebačke stilističke škole, pa ključne svoje priloge o tekstologiji, dokumentacijskim istraživanjima i pripremi izdanja novijih hrvatskih pisaca objavljuje šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u časopisima *Umjetnost riječi* i *Croatica*. Naime, tekstologija je u suvremenoj znanosti o književnosti često izazivala sumnjičavost jer je koketirala s autorskom intencijom, no čini se da Kapetanić, svjestan bauka intencionalnosti te nadovezujući se na pristupe koji u podlozi imaju i uvide ruskoga formalizma, unatoč pojedinim kolebljivim formulacijama, već 1960. „cjelin(u) književnoga djela“ poistovjećuje s „varijantni(m) niz(om)“ (1961: 59) kako bi izmaknuo nalogu posljednje autorske volje privilegirajući pritom kritički osviješteno razumijevanje „unutrašnje logike umjetničkog djela“ (*ibid.*). Takav će pristup dodatno osnažiti do 1970., kad, pozivajući se na Konrada Górskog, Evgenija Ivanoviča Prohorova, Petera Libu i Dimitrija Sergejeviča Lihačova,

odbacuje mehaničku primjenu principa posljednje volje ili posljednjega izdanja (1970: 247–249). Naime, kad je za *Krležijanu* prikazao obilježja piščeve varijantnosti, Kapetanić je bio svjestan da tradicionalni, izvorno devetnaestostoljetni uređivački pristupi, koji problemu nestalnosti i sipkosti Krležinih tekstova doskaču tako da zadnja autorizirana izdanja proglašavaju konačnim i jedinim relevantnim verzijama, zanemaruju činjenicu da je Krležina opsesivna igra prijepisima upravo jedan od njegovih temeljnih stvaralačkih postupaka i jedno od temeljnih obilježja njegova modernizma.¹ Iz Kapetanićeva panoramskoga prikaza Krležinih varijanti vidljivo je da, kao i Duda, smatra problematičnim stav prema kojemu je sve te beskrajne, nepregledne i zamorne bibliografske podatke dovoljno svesti na nekoliko napomena u različitim prirepcima, pod tekstom, na njegovu kraju, u popratnim knjigama, tako da, izolirani ostaju izvan središnjega fokusa u interpretacijama pojedinih autorovih djela.

Kao što pokazuje već i Kapetanićev članak, način na koji Krleža piše, raspisujući i nadopisujući neprestano tekstove, tim najraznovrsnijim preoblikama formu pretvara u bitnu temu svojih djela, o čemu svjedoče već i zapisi u *Davnim danima*, eksplicitno, problematizirajući stalno izražajne mogućnosti, ali i implicitno, samom izvedbom, smjenjivanjem, sudaranjem i miješanjem različitih stilskih registara, što potvrđuje i nekoliko bilježnica u sačuvanoj rukopisnoj ostavštini u kojima se nalaze fragmenti skica za dijelove dnevnčkih zapisa iz 1915., 1916. i 1917.² Teme egzistencijalne krize i nepostojanosti pojedinčeva identiteta iscrpno su analizirane kao neke od središnjih preokupacija u Krležinim djelima i kao važan znak njihove pripadnosti modernističkoj književnosti, no prethodno opisane složene preobrazbe i uvišestručenja piščevih tekstova mnogobrojnim varijantama nameću mnoga pitanja o identitetu samih Krležinih djela, koja se pojavljuju, kao i u slučaju njegovih najpoznatijih likova, kad se nadviju nad same sebe, kad se, preispisujući se, preispituju, pa se u drugim tekstnim varijantama otkrivaju njihova skrivena lica. Nameće se pitanje kako opisati i analizirati takve odnose djela i tekstova, takvu slo-

¹ U tome kontekstu nezaobilazan je tekst *Krleža, Millennium Edition* Deana Dude, u kojemu autor kritizira tekstološka načela na kojima se temelje *Djela Miroslava Krleže*, koja su uredili Velimir Visković i Vlaho Bogišić. Dudina kritika podcrtava upravo „gibljivost“ Krležinih tekstova (2010: 140).

² U Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu u mapi pod signaturom R7970/A/151 nalaze se, među ostalim, dvije manje plave bilježnice sa zapiscima na podlozi kojih su nastali dijelovi *Davnih dana* koji se odnose na boravak u Požegi u proljeće 1917. i pet većih plavih bilježnica, od kojih su dvije iz 1915., a tri iz 1916., u koje su zapisivane riječi koje se preslaguju u potencijalne stihove, različite misli i skice, u kojima se često promišlja o problemu forme, pa se, primjerice, i u zapisku od 20. ožujka 1916. zaključuje da „nema Smrti za kozmičku ličnost koja nosi u srcu vječno – beskrajno – (...) – ispreplitanje forme. Za ličnost koja je divno stilizovana forma!“. Kozmičku ličnost mogli bismo prepoznati u ranim dramskim likovima poput Isusa, Cristovala Colona i Michelangela, no zanimljivo je da se pri kraju iste bilježnice s formom gotovo soteriološki poistovjećuje i Šeherezada („Šeherezada = i njene forme – Spasenje!“), vješta pripovjedačica koja u priči umetnutoj u *Davne dane* upravo zahvaljujući pripovjedačkomu daru uspijeva smrtno zaraziti despota Heliogabala i koju Krleža pretvara u svojevrsnu figuru što se, prikladno, u različitim obličjima pojavljuje i u drugim njegovim tekstovima, primjerice, pod maskom dramske i lirske Salome ili pod krinkom admirala Vatanabe u glembajevskoj prozi *Sprovod u Teresienburgu*, ali tek u varijanti toga teksta iz 1954.

ženu premreženost i takvo protejsko pisanje sumnjičavo prema svakomu okoštavanju jezika, koje je jednako važan simptom modernizma. Možda bi odgovore vrijedilo potražiti ondje gdje je zastao Kapetanić, koji se, nažalost, nije okušao u interpretaciji Krležinih djela na podlozi vlastitih tekstoloških uvida, nego je povremeno samo iznosio zanimljive zamjedbe o nestabilnosti njegovih tekstova (npr. Kapetanić 1995), ostavivši nam akribično sastavljenu bibliografiju Krležinih djela kao dragocjeno polazište za daljnja istraživanja.

Naime, Kapetanićev je opis interesa suvremene tekstologije već u spomenutom radu iz 1970. blizak prikazima djelatnosti genetičke kritike (*critique génétique, genetic criticism*), izvorno francuskoga tekstološko-interpretacijskog pristupa s kojim se u zadnjih nekoliko desetljeća postupno upoznao i angloamerički akademski prostor.³ U knjizi *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann* (2004) Dirk Van Hulle genetičku kritiku smješta u složen kontekst raznolikih filoloških, tekstoloških i uređivačkih tradicija u Njemačkoj, u angloameričkome prostoru i u Francuskoj te svoj pristup oprimjeruje analizom i interpretacijom dijelova Proustova ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, Joyceova romana *Finnegans Wake* i Mannova romana *Doktor Faustus*. Van Hulle smatra da je problematično što se u slučaju književnih djela podrazumijeva da čin tiskanja označuje kraj pisanja jer, osobito u modernističkim tekstovima, postoji trajna napetost između dovršenosti i nedovršivosti, tim više što mnogi takvi tekstovi tematiziraju vrijeme pisanja izražavajući tako svojevrсну „poetiku procesa“, koja je i središnji interes njegove studije. Nadjenuvši pristupu koji zagovara naziv preuzet iz naslova esejiističke zbirke Louisa Haya (1979), Van Hulle ističe da genetička kritika djelo promatra kao proces, a ne kao proizvod, čime destabilizira razumijevanje teksta kao statične cjeline i distancira se od tradicionalne filologije koja je, prema francuskim zagovornicima genetičkoga pristupa, težila fiksirati tekst i uspostaviti jedinstveno djelo. Budući da u nizu različitih varijanti ne traga za onim što se ponavlja, nego za razlikama, takvo istraživanje rukopisa teži izdvojiti se kao zaseban istraživački pristup iz pripreme kritičkih izdanja, kojoj je prethodno služilo. Također, unatoč optužbama da se pomna istraga nastanka pojedinoga djela lako može izjaloviti u tapkajući po mraku kojim se pokušavaju ispipati autorove namjere, prema Van Hulleu, njegov se interes zadržava na onome što o djelu, primjerice o sadržaju i obliku teksta u različitim fazama pisanja ili o autorovoj lektiri u vrijeme kad je na njemu radio, otkrivaju raznoliki sačuvani izvori mreži kojih pripada i analizirani književni tekst: skice, bilješke,

³ Pišući o transkripcijskim sustavima u izdavaštvu, Kapetanić zaključuje: „suvremena je tekstologija razvila nekoliko transkripcijskih postupaka koji prilaze rukopisu ne kao statičkom spomeniku, već kao stvaralačkom dokumentu (...) da pokažu njegov tekst u čitavom procesu postajanja, u definiranim stvaralačkim slojevima. (...) Vrijednost tih postupaka nesumnjiva je: oni predočuju stvaralački razvitak teksta i prezentiraju ga u njegovoj cjelovitosti; u isti mah očigledan je i njihov nedostatak: nejasna reprodukcija izgradbene postupnosti teksta“ (1970: 243, bilj. 7). Manjkavost na koju upozorava Kapetanić, a koja je posljedica sputanosti linearnošću teksta u knjiškome obliku, u novije vrijeme pokušala se ispraviti internetski dostupnim te na različite načine premreženim i pretraživim izdanjima, v. Van Hulle 2022: 164–172.

marginalije uz vlastite i tuđe tekstove, redigirane strojno pisane varijante, autorske korekture iz faze pripreme djela za tisak itd. Van Hulle ističe da je genetička kritika posebno pogodna za rad na modernističkim tekstovima jer nerijetko postoji bogata sačuvana arhiva autorovih tekstova, jer je u njima intertekstualnost povezana s naglašenom auto-refleksivnošću, jer se pisac ne doživljava kao božanski nadahnut genij, nego kao zanatlija koji radi s jezikom i jer se u njima stalno problematizira dovršivost umjetničkoga djela.⁴ Na tragu Georgea Bornsteina i Rosalind E. Krauss Van Hulle naglašava modernistički interes za materijalnost i svijest modernističke književnosti o vlastitoj artificijelnosti smatrajući da Prousta, Joycea i Manna, među ostalim, povezuje potraga za novim postupcima i novim formama kojima bi izrazili svoj doživljaj stvarnosti, osobito doživljaj protoka vremena: „(u) svojim nastojanjima da ogole mehanizme kojima vrijeme razobličuje, ti modernistički autori nisu previdjeli načine na koje takvi mehanizmi također oblikuju procese pisanja njihovih enciklopedijskih djela“ (2004: 10). Dodatnu potvrdu takva interesa Van Hulle pronalazi u bogatoj rukopisnoj ostavštini trojice pisaca koji su tragove svojega rada na tekstu brižno čuvali i željeli učiniti javno dostupnim. Krležini rukopisi, naravno, nisu dostupni u usporedivu opsegu jer njegova rukopisna ostavština u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu ne sadržava tako mnogo tekstnih tragova povezanih s nastankom pojedinih djela, premda bi se taj arhivski sadržaj, kad bi se analizirao vođen genetičkokritičkim interesom, umjesto da se u njemu nastoje pronaći samo rukopisi cjelovitih neobjelodanih djela, mogao pokazati važnijim za razumijevanje Krležina stvaralaštva nego što se činio. Neovisno o tome, s obzirom na svoju složenu varijantnost, kao što je pokazao Kapetanić, obilje materijala pružaju i inačice pojedinih djela u različitim izdanjima, tim više što su otisnuti tekstovi nerijetko obilježeni društvenim, kritičkim i umjetničkim reakcijama koje izazovu, pa se u kasnijim preinačenim izdanjima u nekim slučajevima mogu razaznati i više ili manje izravni odgovori na takve ranije reakcije. Također, jasno je da je Krleža svojim opsesivnim preispisivanjem vlastitih, ali i tuđih tekstova, katkad iznijansiranom perifrazom, katkad persiflažom, a u polemičkim obračunima često i kolažnom tehnikom, razgrađivao najrazličitije izvore preobražavajući ih (još jednom) u svoje tekstove, koji tako, svjesni vlastite konstruiranosti koja se izražava raznolikim metafizičkim postupcima, stalno upozoravaju na raznovrsne, najčešće vrlo opasne načine na koje jezik može prikazati stvarnost. Vrijeme pritom u Krležinim djelima nije tema samo na subjektivnoj, individualnoj razini, kad pojedini likovi promišljaju o svojem trajanju, pa se introspektivni uvidi pretapaju s retrospektivnim zavirivanjem u vlastitu prošlost, koje je uvijek i zavaravanje, ili kad se iz različitih perspektiva preslaguju dijelovi životnih priča pojedinaca, koji se pritom razotkrivaju kao fiksijske tvorevine i više ili manje uspješni aranžmani, nego i na kolektivnoj,

⁴ Tomislav Brlek na primjeru više tekstova, zapravo u cijelome poglavlju svoje knjige koje je posvetio Krleži, autorovo pisanje tretira kao „neprestano kritičko preispitivanje ukupnog nasljeđa izražajnih konvencija“ (2020: 238).

nacionalnoj razini, kad se književnim tekstom raskrinkavaju pripovjedni mehanizmi različitih drugih diskursa koji svakodnevno proizvode službenu verziju stvarnosti i postupno kroje službenu povijest. Svim tim postupcima, pa i začudnim varijantnim uvišestručenjem tekstova, koje se može shvatiti i kao odraz hvatanja ukoštac sa stalno promjenjivom i varljivom stvarnošću, i kao otpor različitim režimima koji jezik nastoje razbistriti i operacionalizirati, Krleža se pridružuje modernističkomu trojcu kojim se bavi Van Hulleova studija.

U svojoj recentnoj knjizi, *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature* (2022), Van Hulle iznosi pregled genetičkokritičke metodologije i taj pristup predstavlja kao čitateljsku strategiju koja nastoji obuhvatiti dvije dimenzije teksta: vremensku, koja se analizira tako da se pokušaju razlistati slojevi koji se talože tijekom nastanka djela, i materijalnu, koja zahtijeva arhivsko istraživanje različitih dokumenta koji sadržavaju tragove njegova nastanka (2022: xix). Kad objašnjava važnost vremenske dimenzije za istraživanje književnih tekstova, Van Hulle povlači paralelu sa slikama, koje nemaju samo prostornu dimenziju nego u svojoj višeslojnosti često čuvaju i vremensku, kao tragove svojega postanka. Na podlozi teorije stvari Billa Browna, razmatranja Bruna Latoura o sposobnosti stvari da djeluju te nadopune tih razmatranja kakve je iznio Severin Fowles, koji ističe da djelovati može i odsutna, a ne samo prisutna stvar, Van Hulle njihove uvide primjenjuje na analizu rukopisa, odnosno na analizu izmijenjenih ili zamijenjenih riječi koje smatra i dalje prisutnima upravo u njihovu odsustvu, pa poseže za pojmom *pentimenti*, koji u likovnim umjetnostima označuje naknadne preinake, promjene izvedene u novim nanosima boje (*ibid.*: 122–128). Također, već u studiji *Textual Awareness* poziva se na Jeana Starobinskog, koji je upozorio da je uvjerenje kako je kasnija ili konačna verzija djela njegov savršen oblik, kao da je aristotelovska entelehija, tek naknadno stvorena iluzija, pa i tradicionalno kritičko uređivanje teksta uspoređuje s restauracijom slika, koje vjeruje da će se djelo ukazati u svojem cjelovitom obliku čim se uklone slojevi potamnjenoga laka (2004: 34, 40). Na te komentare Van Hulle nadovezuje osvrt na načine na koje su Proust i Mann svoja djela i rad na njima implicitno usporedili s nastajanjem slikarskih djela (2004: 40–41). Suvišno je pritom spominjati brojnost i ulogu najraznovrsnijih Krležinih referenci na likovno stvaralaštvo i na slikare, koje bi u njegovu opusu analitički teško premrežila i opsežnija monografija, no zasad je dovoljno ponoviti da se „verbalna masa“ u Krležinim tekstovima „redovito *predočuje* u različitim *vizualnim* kategorijama“ (Brlek 2020: 272) te istaknuti da analogiju između slikarskoga naslojavanja i spisateljskoga preispisivanja treba interpretacijski iskoristiti. Stoga je vrijeme da se primaknemo uvodno najavljenom raščlambi dviju varijanti *Legende*, prije koje se moramo osvrnuti na još jedan uvišestručeni tekst koji na neobičan način dodatno umnaža i samu *Legendu*, na tzv. *Osječko predavanje*.

III.

Osječko predavanje, koje je Krleža održao 12. travnja 1928. kao uvod prije čitanja drame *U agoniji*, i koje je izgovorio na otvorenoj sceni pred osječkom publikom (Krleža 1932: 200), u tradicionalnim prikazima Krležina stvaralaštva, pa i u periodizaciji novije hrvatske književnosti, uvriježilo se prikazivati kao prijelomnicu. Rijetko se, doduše, osvrtao na povijest toga teksta i na lomove koje bi u njegovo razumijevanje mogli unijeti različiti konteksti u koje je uklapan i različite naknadne intervencije u sadržaj. Tekst je prvi put objavljen kao citat umetnut u završno poglavlje *O svemu* u knjizi *Moj obračun s njima* 1932., a zatim je pridružen glembajevskom ciklusu i tiskan uz njega.⁵ Knjiga *Moj obračun s njima*, čija je naslovnica znakovito izrađena kao kolaž kritičkih tekstova o Krleži, već je od *Uvoda* oblikovana kao refleksija o pisanju u kojoj iskazni subjekt poseže za različitim tekstovima i različitim stilskim registrima kako bi se ne samo sadržajem nego i formom svojega odgovora obranio od napada lošim pisanjem, od „nepravilnog i nejasnog pisanja naših kazališnih kritika“ (Krleža 1932: 5), koje nisu „o mom književnom djelu nego o meni lično“ (*ibid.*: 8) i koje se pišu „tako neuredno, tako zbunjeno, tako nepismeno i tako nelogično“ (*ibid.*: 12). Krležin obračun tako je od početka višeglasna ispovijest o vlastitome pisanju u kojoj se razlika između privatne osobe, književnika kao društvene uloge i instanci u njegovim tekstovima uporno naglašava stalnim transformacijama iskaznoga subjekta. Naime, već na početku *Uvoda* (i još jednom, kasnije u istome tekstu) iskazni subjekt prikazuje se kako stoji sa svijećom u mračnoj sobi domaće književne krčme i književnoga noćurna, a na tu poetičnu sliku nadovezat će se u završnome tekstu *O svemu* prikaz zagrebačkoga malograđanskog društva, u kojemu se enumeracijom ironijski prikazuje njegov svijet materijalnoga i statusnoga gomilanja te potrebe za pomnim raspoređivanjem stvari i osoba u različite hijerarhije, u kojemu, kao u kakvoj predstavi, svi igraju „važne uloge jednog zbivanja, koje se zove život u našem gradu“ (*ibid.*: 207). U takvoj sredini, koja je *književna*, čini se, samo u mjeri u kojoj je Krleža udvaja književnim sredstvima, kao pisac on je stoga „ulični svirač“ (*ibid.*) i „prolaznik, koji se giba mračnim podzemljem“ (*ibid.*: 211), koji bi – navodno – rado čuo „glas virgilski“ (*ibid.*: 209). U taj okvir, u kojemu iskazni subjekt upozorava na nebrojene malverzacije svojih kritičara, na

⁵ Pod naslovom *Pogovor* predavanje je objavljeno u knjizi *Glembajevi II* 1945., pod naslovom *Pogovor iz god. 1928* u knjizi *Glembajevi. Proza. Drame* kao šesti svezak *Djela Miroslava Krleže* 1950., pod istim naslovom uz proze i drame o Glembajevima 1954. u Zorinim *Sabranim djelima* (u tome izdanju pretisnuto je dva puta), zatim uz proze i drame o Glembajevima u *Izabranim djelima* 1960. (također je pretisnuto dva puta), uz drame o Glembajevima u *Izabranim djelima* 1973. te pod naslovom *Dramaturški uvod iz god. 1928* u knjizi *Glembajevi. Drame u Sabranim djelima* u izdanju Oslobođenja 1981. Tekst predavanja objavljen je dva puta i u časopisima te jednom fragmentarno u izboru iz Krležina djela za srednje škole (v. Kapetanić 1999b: 73–74). Knjiga *Moj obračun s njima*, nakon što je prvi put objavljena u piščevoju nakladi, uz znatne revizije ponovno je otisnuta tek u *Sabranim djelima* Oslobođenja 1983. Uz opsežne popise različitih izdanja Krležinih sabranih djela, koja su redovito okupljala posljednje varijante tekstova, važno je podsjetiti na Dudinu napomenu: „dijelovi Krležina opusa imaju, s vrijednosnog stajališta, različite ritmove dovršavanja. Oni su dijakronijski i književnopovijesno različito kodirani i ne mogu se podvesti pod sinkronijsku unifikaciju“ (2010: 143).

„krivotvorenje fakata, lažno iznošenje citata, iznakažavanje (svojeg) književnog profila“ (*ibid.*: 208), pri čemu se potonjim stalno briše granica između književnika i čovjeka, kao da je „piskaralo pamfleta“ (*ibid.*), uvod prije čitanja drame *U agoniji* uklopljen je s namjerom da se obrani od optužbi da o sebi govori licemjerno skromno jer cijeli je uvod bio oblikovao kao autoironijski osvrt na dotadašnje vlastito dramsko stvaralaštvo, koje je opisao kao niz propalih drama. Zanimljivo je da se u dvama ulomcima koji slijede za citiranim uvodom teorijski dodatno obrazlaže upravo komentar iz uvoda kojemu se tradicionalno pridaje najveća književnopovijesna važnost, naime komentar o prijelazu s kvantitativne na kvalitativnu dramaturgiju. Pritom se pozornost ponovno usmjerava na formu. Naime, u toj popratnoj razradi ideja napadnuti autor svoja novija dramska djela naziva prozom u scenskoj formi i pronalazi im model u dijelovima psiholoških i socijalnih romana koji „prestaju biti opisom i pretvarajući se u samu direktnu radnju, mogu da postoje sam(i) za sebe kao dramski događaji“ (*ibid.*: 204–205) tako da se u njegovim dramama već od ranih dvadesetih godina „opisno zbivanje pretvara u događaj sam“ (*ibid.*: 205), iz čega proizlazi da smatra da i u tim njegovim dramama, ako i ne djeluju uvijek dramatično, mimeza posve obuhvaća dijegezu.

Tekst uvoda obilježen je dvjema važnijim intervencijama, a jedna se izravno odnosi na dramu *Legenda*, na što je upozorio i Boris Senker (1993: 535; 1999: 481). Naime, u prvome i u svim kasnijim izdanjima uvoda do 1981. piše da je kazalište odbilo prikazati „Krista na mjesecini gdje u masliniku ljubi plavu kosu griješnice Marije Magdalene“ (Krlježa 1932: 201), što nije u skladu s radnjom drame, u kojoj Isus ne ljubi Marijinu kosu i u kojoj Marija nije jednoznačno poistovjećena s Marijom Magdalenom. Izmjena je unesena u izdanje uvoda iz 1981., u kojemu Krist „u masliniku čezne za Marijom, sestrom Eleazarovom“ (Krlježa 1981: 356).⁶ Tako varijantno uvišestručen tekst uvoda prije čitanja drame *U agoniji*, koji i svojim različitim naslovima i različitim kontekstima koji su ga uokviravali (uostalom, prvotno je izveden na sceni kao autoironijom prošarano predavanje), oprimjeruje nestabilnost o kojoj je već bilo govora te naizgled udvostručuje još jedan tekst, dramu *Legenda*, koja i sama postoji u dvjema bitno drukčijim varijantama i koja dinamiku prisutnosti i odsutnosti, uostalom, problematizira već i na razini odnosa Isusa i njegove Sjene te, poslužimo li se još jednom citatom iz teksta *O svemu*, tematizira „krivotvorenje fakata, lažno iznošenje citata, iznakažavanje (...) profila“, na koje Sjena, koja

⁶ Druga sadržajna izmjena u uvodu slijedi nakon dviju rečenica u kojima Krlježa ističe da je Austrija propala u godini u kojoj je upravi zagrebačkoga kazališta predao *Michelangela*, pa mu se činilo da je i Austrija jedna od njegovih slabih drama, koje su sve redom propale. Naime, isprva je u nastavku komentirao da je baš u jednome osječkom listu čitao da je odgovoran za svjetski rat jer je veličao austrijskoga generala Konrada te je ironijski istaknuo da ga je uzvisivao proturatnim ciklusom *Hrvatski bog Mars* i dramom *Galicija*. No od izdanja 1945. briše komentar o Konradu, u nastavku dodaje točan datum kad je *Galicija* skinuta s repertoara i izostavlja dio rečenice u kojemu spominje napade s dviju strana ideološkoga spektra, pa njegove prve stvari više kao „bezbožnjačko blato“ nisu žigosali „svi s desna i s lijeva“, nego su ih, jednostavno, „svi žigosali“. Također, na tragu već spomenutih Dudinih komentara postavlja se pitanje je li kasnija izmjena, koja se odnosi na sadržaj *Legende* i na Marijin identitet, Krlježina ili je možda treba pripisati Anđelku Malinaru.

vidi onkraj svih fikcija, upozorava Isusa. Prikladno je stoga što se u tako nepostojanome tekstu progovara o nestalnosti svih tekstova, koji su malokad tako slobodno kolali i prekrajali se kao u srednjovjekovlju, kad su postupno oblikovani i identiteti dvaju likova Krležine drame, Isusa i Marije.⁷ U svojoj knjizi *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie / In Praise of the Variant: A Critical History of Philology* (1989/1999) Bernard Cerquiglino varijantnost naziva temeljnim obilježjem srednjovjekovnog pisanja sve do pojave autora. Prema njegovu mišljenju, „srednjovjekovno pisanje ne stvara varijante, ono jest varijantnost“ (1999: 77–78), pa problem nastaje kad se metode tradicionalne filologije, koja se uspostavlja u 19. stoljeću odražavajući dominantne ideje reda, prirode i evolucije te podrazumijeva moderni koncept teksta kao jedinstvenoga, pouzdanoga i stabilnoga, odnosno, zahvaljujući suvremenoj tiskarskoj praksi, beskrajno umnoživoga u svojoj identičnosti, primijeni na starije, osobito srednjovjekovne pluralne tekstove, koji su, iz filološke perspektive, u nepreglednome mnoštvu svojih varijanti nerijetko obilježeni zamršenim prijenosima, posudbama, kontaminacijama, razmjenama, prijepisima i alteracijama (*ibid.*: 40). Pod utjecajem parafrastičkoga načela takav iskaz nekontrolirano buja, što nije vidljivo na razini pojedine riječi, nego rečenice ili dijela diskursa (*ibid.*: 78). Premda se ne poziva na Cerquiglinija, Van Hulle u interpretaciji načina na koje Proust, Joyce i Mann oblikuju svoje romane u nekoliko navrata poseže za usporedbama sa srednjovjekovnim praksama zanatskoga kompiliranja, pisanja kao nadopisivanja i preispisivanja, pisanja koje generira samo sebe i koje je svjesno vlastite konstruiranosti (2004: 116, 147–148, 156; usp. 2022: 77, 87). Naravno, sugestija da se bujno modernističko pisanje može usporediti s neukrotivom srednjovjekovnom spisateljskom djelatnošću može se pronaći i na drugim mjestima.⁸ Modernističke postupke analiziranih autora, koje smo već povezali s tipičnim obilježjima Krležina stila, kojima se u njegovu slučaju mogu pridružiti i sredstva poput amplifikacije, Van Hulle smatra odgovorom na krizu romana, pa svojim romanima krize ta trojica modernista prevladavaju realistička i naturalistička

⁷ U didaskaliji koja u drugoj slici opisuje Isusovu pratnju već 1914. spominju se i Marija iz Magdale i Eleazarove sestre Martha i Marija, a na popisu lica, koji je pridodan 1933., navode se Marija i Marta, opisane kao Eleazarove sestre. Međutim, budući da se u evanđeljima osim Isusove majke u njegovoj pratnji spominje još najmanje pet Marija, razlikovanje Magdalene izazivalo je pomutnju već među pojedinim crkvenim ocima, a papa Grgur Veliki zaslužan je za kompilaciju triju različitih Marija iz evanđelja u jednu osobu, stvorivši tako najpoznatiji kompozitni lik u povijesti katoličanstva (Jansen 2001: 28–46). Stoga i neodređenost u Krležinoj drami, koja prekraja različite tekstove i stapa različite likove, možda samo računa na dugu tradiciju takvih kolažnih identiteta.

⁸ Primjerice, Roland Barthes u *Kritici i istini* (1966) iznosi ideju da su simbol, nakon što je operacionaliziran u renesansi, oslobodili psihoanaliza i strukturalizam, opirući se režimima građanskoga društva. Usporediv interes za simboličku prirodu jezika i mnogostrukost smislova s tim pristupima dijele srednjovjekovno i modernističko pisanje (Barthes 2009: 40–48). Također, poticajan je članak Geralda L. Brunsa, koji, razlikujući „otvorene tekstove“ rukopisne kulture i „zatvorene tekstove“ kulture tiska, problematizira pojmove originalnosti, imitacije, prijevoda i plagijata u rukopisnoj kulturi te u tome kontekstu, među ostalim, razmatra fenomen pisanja kao intervencije u postojeće tekstove, kao nužnoga nadopisivanja, povezujući usputno pojedine takve srednjovjekovne prakse s interesima Northropa Fryea, Jacquesa Derridaa i Harolda Blooma (1980: 122–123).

ograničenja.⁹ Posvetimo se stoga na tragu svega rečenog uzajamnoj interpretaciji varijanti *Legende*, koje je za potrebe članka o toj drami u *Krležijani* prikazao Boris Senker (1993), dok je Morana Čale, raslojivši drugu verziju u dosluhu s Nietzscheovim *Antikristom*, svojom iznijansiranim interpretacijom nerazmrsive intertekstualne mreže razotkrila da i sama drama „pokazuje kako se slojevi grafita preko nužno bijeloga zida ispod prvog poznatog natpisa međusobno prekrivaju, prepleću i nadmeću u neprekidnoj igri (...) nadogradnje legendi i krivotvorina“ (2016: 229).

IV.

Prva je varijanta drame bez popisa lica, sliku po sliku, objavljena u četirima uzastopnim brojevima *Književnih novosti* 1914., a druga je, s popisom lica, sa žanrovskom oznakom, u tri slike, otisnuta u knjizi *Legende* 1933. Mnogobrojne izmjene razlikuju dva teksta: pojedine su riječi, sintagme i rečenice zamijenjene ili izostavljene te katkad čak i replike jednoga lika izgovara drugi lik. Najbrojnije su preinake u replikama Sjene, no treba uzeti u obzir da ona izgovara najviše teksta. Takva prekranja imaju različite zanimljive učinke. Primjerice, razgovarajući s Isusom u prvoj slici, Sjena, koja u obama tekstovima u tome dijalogu ističe da je „odgonetnuo“ Isusove misli, prijepisom dijela razgovora doslovno preuzima rečenicu iz Isusove replike u prvoj varijanti te takvim prijenosom „odgonetava njegove misli“ (1933: 14) otkrivajući na sceni sadržaj njegovih misli koji je iz didaskalije dostupan samo čitatelju.¹⁰ Međutim, najsloženiju i najočitiju, kompozicijsku preradu Krležija je proveo upravo u završnome dijelu teksta, skrativši četiri prizora na tri. Naime, u *Legendi* iz 1933. četvrtu sliku iz varijante iz 1914. uklopio je kao Isusov san na kraj treće slike u drugoj varijanti, te je time oblikovao zanimljivu metateatarsku strukturu. U prvoj varijanti najveći dio četvrte slike čini razgovor Marije i Jude pod raspetim Isusom, a tek nakon Judina odlaska razgovaraju Marija i Sjena. U drugoj varijanti Sjena i Isus promatrači su toga prizora oblikovanog kao Isusov san. Judin lik, koji se 1914., osim kao dio Isusove pratnje u drugoj slici, pojavljuje tek u završnoj, četvrtoj slici, u drugoj varijanti prisutan je od početka, i to, znakovito, kao voajer koji u nadopisanome dijelu didaskalije

⁹ Krležini eksperimenti tijekom kasnih 20-ih i 30-ih mogli bi se shvatiti na sličan način, što sugerira i komentar o prevladavanju forme koji slijedi nakon citata uvoda prije čitanja drame *U agoniji* u tekstu *O svemu*, te je dodatni poticaj da se prozno-dramski ciklus o Glemabajevima i neki drugi s njime povezani tekstovi interpretiraju kao cjelina.

¹⁰ U prvoj varijanti Isus se zapita: „A od kud' sve ovo?“ te „SJENA smiješeci se“ ponavlja pitanje i potom odgovora: „Odkud sve ovo? Iz sebe! Iz zemlje! Iz sunca!“ (*ibid.*: 11). U drugoj varijanti Isus si u didaskaliji postavlja „mračno pitanje: kamo i odakle?“ a „SJENA smije se i odgonetava njegove misli: Otkud sve ovo? Iz sebe! Iz zemlje! Iz sunca!“ (*ibid.*: 14). Citati se navode prema tekstu iz četiriju brojeva *Književnih novosti* iz 1914. i prema izdanju *Legendi* iz 1933. Kako bi u navodima proces rada na tekstu bio što zorniji, kad god je moguće, nadalje su u citatima precrtane uklonjene ili zamijenjene riječi, a u uglatim su zagradama napisani novi dijelovi teksta. Uz takve citate prvi se broj stranice u zagradama odnosi na *Književne novosti*, a drugi na prvo izdanje *Legendi*.

u prvoj slici potajice promatra Mariju i Isusa dok razgovaraju, uokvirivši na taj način prizor i stvorivši strukturu koja se može usporediti s novim metateatarskim okvirom na kraju drame. Tako se, barem čitatelju, u drugoj varijanti odmah sugerira neobična poveznica između dviju mračnih pojava, Jude i Sjene: „U sjeni jedne masline i sam kao nevidljiva sjenka, bio je sakriven Judas iz Kheriota. Grbavac i nakaza sa stare crkvene slike, on se nečujno kao šakal vuče umorno i ranjeno za Marijom“ (*ibid.*: 10). Premda Sjena ni u prvoj varijanti ne vjeruje u Eleazarovo uskrsnuće, u razgovoru s Isusom u drugoj slici druge varijante otkriva pojedinosti o tome kako je Marija, poput redateljice, omogućila lažno uskrsnuće, i to u replici koja je nadopunjena informacijama koje 1914. tek u završnome razgovoru s Marijom iznosi Juda spominjući mladića iz Bethfaga koji je klesao kamen za grob (usp. 1914: 57, 1933: 25–26). Pritom u drugoj varijanti, u istome razgovoru u drugoj slici Sjena Isusa u nadopisanim dijelovima replika izravno optužuje da se onima koji su mu pljeskali zahvaljivao „kao dobar glumac“, koji izvodi čudesa po narudžbi „za pljesak puka“ (1933: 26). Druga varijanta stoga, u usporedbi s prvom, uspostavlja niz paralela između likova Jude i Sjene. Naime, Juda u prvoj varijanti u završnome razgovoru s Marijom obznanjuje kako je nju i Isusa mogao „raskrinkati“ (*ibid.*: 57) još zbog lažnoga Eleazarova uskrsnuća te priznaje da je „raskrinkao“ Isusa pred vlastima, dok Sjena, čiji smijeh, čim ga upoznamo u drami „*razara sve snove i fantastična maštanja*“ (*ibid.*: 10), neće u Isusu samo rasplamsavati sumnju u smisao njegova učenja, izlažući ga drukčijim pogledima na život i smrt i prikazujući mu iz kranjčevičevsko-ničeanske perspektive povijest kršćanstva, nego će razotkrivati i mehanizam same drame, zavirivši iza kulisa *Novozavjetne fantazije u tri slike*, primjerice, kad na kraju preinačene treće slike Isusa izravno suoči s ljubavnim trokutom u koji su zapali Isus, Marija i Juda, ili kad zbivanja u drami Isusova života u više navrata usporedi s drugom znamenitom dramom, onom o Ivanu Krstitelju i Salomi.

Krleža u uvodu prije čitanja drame *U agoniji* izravno povezuje *Legendu* s utjecajem Oscara Wildea (1932: 203) i lik Sjene doista je oblikovan kao gledatelj Wildeove *Salome*, koji Isusa već na kraju prve slike upozorava da je vidio jednoga asketa koji je požalio što je odbio tjelesnu ljubav: „Čuj, ja sam bio ondje, kad je pastorka plesala svoj ples sa sedam koprena. I bio sam ondje, kad je svojim koraljnim usnama cjelivala Johanaanovu glavu, na srebrnom pladnju. (...) u onoj svetoj glavi govorila je i pjevala, jecala je pjesma nad pjesmama, a na srebrni je pladanj pala [kapnula] tađ u krv i jedna [isposnikova] suza“ (*ibid.*: 12, 18). Na početku treće slike Sjena ponovno, kako bi dočarao erotsku dimenziju koju će imati žal Isusovih sljedbenica nakon što umre, poseže za slikom „pastork(e) tetrark(e)“, koja je „cjelivala na srebrnom pladnju glavu Johana[a]novu“ (*ibid.*: 39, 33), a kad Isusa, kasnije u trećoj slici, nagovara da se vrati „(u) život“ (*ibid.*: 41, 38), koji će se tek 1933. konkretizirati kao povratak u Nazaret, Isus taj život i sam opisuje služeći se motivima tjelesnoga užitka, koji su u drugoj varijanti preoblikovani u motive monotone, gotovo malograđanske svakodnevice: „Kako da utonem u njene-cjelove [sitne obmane svakodnevnog života nazaretskog], kad bi svaki put, kada bi mi se pogled za zvjezdanih noći od

nje otkinuo, morao pitati: od[t]kud to – i kamo to? I uvijek kad bih usnuo na *grudima njenim* [umoran od napora životnog], uv[i]jek bi [mi] udaralo srce i *krvea* grcala krv: od[t]kud i kamo to?¹¹ (*ibid.*: 41, 39). Iz navedenih se primjera vidi da je u drugoj varijanti običan život – koji isprva nije bio nazvan nazaretskim – drukčije prikazan.¹¹ No u prvoj varijanti vajldovski je intertekst očitiji i zbog toga što sam Isus kao alternativu svojem sadašnjem načinu života navodi tjelesnu ljubav, kao što je i u Wildeovoj *Salomi* središnji sraz između Johanaana i Salome izazvan različitim poimanjem ljubavi, pa su i ptica smrti, koja se u drami spominje najmanje šest puta, i slavuj na mjesecini, čiji pjev odjekuje cijelom prvom slikom i s kojim motiv ptice smrti uspostavlja kontrastni odnos, također Wildeovi tragovi. Koliko je u tekstu iz 1914. važna analogija sa Salomom, potvrđuje i svršetak četvrte slike, u kojoj Sjena u svojoj posljednjoj replici (ujedno završnoj replici drame) Mariji objavljuje da ju je Isus volio i da je konačno priznanje te ljubavi i, što je još tragičnije, dokaz da se pokajao zbog svoje odluke, suza koju je vidio u njegovu oku: „Nikad nije priznao ljubavi svoje; ali sada, kad je smrt cjelunula oči njegove, kad je već klonuo i bio hladan, i ti si došla da cjeluješ Njegovo tijelo, kad si svoje usne pritisnula na njegove noge, onda sam vidjela suzu, kako mu treperi na vjedjama... To je bila suza za životom!“ (*ibid.*: 57). U prerađenoj četvrtoj slici, koja je u varijanti iz 1933. preoblikovana u Isusov san na kraju treće slike, ta je replika ispuštena.¹²

Prebacimo se stoga s kraja ponovno na početak i u središnji dio drame kako bismo istražili načine na koje je Krleža preispisao život kojemu bi se Isus mogao vratiti. U prvo-me razgovoru s Isusom Sjena ga upozorava: „Doći će dan istine, kad ćeš spoznati, da su zaista dozreli grozdovi tvoji, da su puni soka i žara, ali da si ti jedini, koji možeš da ih ubereš i da nema nikoga, koji bi htio da pije, nikoga tko bi bio dostojan, da ~~mu ih~~ [ga] daruješ [tvojim blagom. I sam si čuo roktati svinje kad su im prosuli biser mjesto kuku-ruza.]“ (*ibid.*: 10, 12). Isus odgovara da ljubi svoje stado, no Sjena ustraje u svojem prikazu njegovih sljedbenika, a 1933. ironijski tumači njegove metafore obezvjeđujući ih doslov-nim shvaćanjem: „Ti ljubiš stado tvoje [te svoje dvopapkare i preživace?]¹³“ (*ibid.*). U prera-đenoj trećoj slici Sjena se nadovezuje na taj motiv: „Još je na vrijeme, da se vratiš u pitomo

¹¹ U drugoj varijanti prostor u drami konkretiziran je već u prvoj slici nizom toponimskih odrednica, što osobito dolazi do izražaja kad Sjena, opisujući prvi put svoje putovanje, *nebesko kraljevstvo* suprotstavlja *oživotvorenomu helenskom snu*, a ne samo *oživotvorenomu snu*, te u nadopisanim rečenicama poziva Isusa da „(p)usti tu zaostalu provincijalnu Judeju“ (*ibid.*: 13) i dođe vidjeti „s kakvim se opasnim istinama igraju na atenskoj mjesecini“ (*ibid.*). U prikazu egzotičnih prostora, koji podsjeća i na pripovijesti o putovanjima Duše iz Wildeove bajke *Ribar i njegova Duša* (osobito u prvoj varijanti, kad su lišeni koordinata i apstrak-trniji), dopisano je tako da su u zemlji koju je posjetila Sjena „svi svršili egipatske škole“ (*ibid.*), *prekomorska zemlja* postaje *prekomorska helenska zemlja*, *čudnovati kraj* pretvara se u *čudnovati indijski kraj* itd.

¹² Uz Sjenu i Marija je, kao što u prvoj varijanti otkriva Juda, a u drugoj Sjena, dobro upućena u zakulisne mehanizme kojima se stvara privid stvarnosti, pa režira Eleazarovo uskrsnuće. Zato su posebno zanimljive još dvije bajkovite replike iz završnoga razgovora u prvoj varijanti drame koje nisu zadržane u drugoj varijanti, a ekspliciraju da Sjenu i Mariju povezuje njihova fiktivnost. Sjena, dok se predstavlja Mariji pod raspetim Isusom, govori: „Divna si! Tako si divna kao djevojčice na izvoru sreće. Tako si divna kao kraljev-na, kojoj su patuljci češljali zlato sa kose. Tako si divna, kao Priča u stoljetnoj šumi, kad se boji čarolija. (...) Neboj se, i ja sam takova čarolija, al' neću te se taknuti, ni vršcima svojih prstiju“ (*ibid.*: 57).

seoce, u dolini, gdje nema bûra i gdje je vječni mir [i dosadno preživljanje dvopapkara po toplim štalama!]¹³ (*ibid.*: 40, 34). Opisujući mu kako će se izopačiti njegovo učenje, Sjena ga nastavlja nagovarati da se vrati: „U život [da se vratiš! U malo ograničeni život, gdje mirišu rosnati ćupovi puni kozjeg mlijeka, gdje se ljudi znojni i umorni odmaraju na pragu svog doma. U ono smireno kretanje oko svoga stola, kad čovjek gleda gdje se miče jabučica njegove žene, kako žvače kruh i pije vodu, i čovjek je sretan i smiren!]¹⁴ (*ibid.*: 41, 38), ali Isus odgovara s prijezirom prema takvu životu te, opisujući ga, poseže za slikama kojima se ranije poslužila samo Sjena: „Zaista, zaista ti kažem, odviše je taj tvoj život sitan, a da bi[h] se htio u nj [sve te ograničene bijedne žalosti] vratiti! (...) Odviše sam daleko na putu istine, a da bih se mogao vratiti [u preživljanje i žvakanje i spavanje!]¹⁵ (*ibid.*: 41, 38). Opreka između ideala jednoga zanesenjaka (prema Judi u prvoj varijanti: „sanjara, što se razgovarao noću sa svojom sjenom“ [57], a prema Sjenu u drugoj varijanti: „pjesnik(a), koji je plakao na mjesecini“ [44]) i povratka u nadopisanu monotoniju naizgled jednostavnije, mirne svakodnevice, koji se razmatra kao mogućnost, podsjeća na još jedan, znameniti književni povratak u provinciju koji Krleža oblikuje početkom 30-ih godina, pa i na motiv titanskoga Krista koji se, u još jednoj viziji, sudara s panonskim stanjem u tome *Povratku*.¹³

Dinamika provincijskoga života i njegov sustav vrijednosti u *Legendi* se prikazuju na početku druge slike, kad je Isusov dolazak do Eleazarova groba uobličen mnoštvom komentara iz okupljene gomile. Isus, koji je u prvoj slici ponajprije zaneseni sanjar koji u samoći razgovara sa svojom sjenom, postaje pojedinac koji proizlazi iz konkretnih socijalnih okolnosti i teži radikalno izmijeniti postojeći društveni poredak. Druga varijanta preciznije od prve Isusa smješta u mrežu ovozemaljskih odnosa tako što je, na tragu sličnih dopuna u replikama Sjene u prvoj slici, u glasove koji tvore žamor nadopisano nekoliko rečenica kojima se on čvršće uglavljuje u rodbinsku rešetku i istodobno se prikazuje kao razarač obitelji:

NETKO IZ NAZARETA: Ta poznamo mu roditelje! [Posinio ga je Josip, tesar nazaretski!]

DRUGI IZ NAZARETA: I braću [ima po majci u Nazaretu!] (...)

¹³ Ako se paralela na prvi pogled čini neobičnom, poticajno je pročitati i dvije pronicljive interpretacije epizode o panonskome proštenju u *Povratku Filipa Latinovicza*, tj. o popratnoj Filipovoj slikarskoj viziji, u kojoj se ne susreću samo Filip i Isus nego i Michelangelo. Zoran Kravar u radu *Kameni gost na panonskom proštenju* Krista u proštenjarskoj epizodi analizira kao utjelovljenje „autorov(e) teoestetik(e)“ (2005: 131), okružene „obezvrijeđen(im) sveživot(om)“ razularenih Kostenjavčana i prepletene s „ekspresionističkim revolucionarnim poletom“, odnosno kao još jednu potvrdu da psihološkorealistička poetika u zreloga Krleže nije prevladala unatoč autorovim proglasima u različitim publicističkim tekstovima (*ibid.*: 132–134). Morana Čale u radu *Povratak Zygmsusika Dedalusa* uzajamno čita Joyceove romane *Portret umjetnika u mladosti* i *Uliks* te Krležin *Povratak Filipa Latinovicza*, ali i mnoge druge tekstove, likove i motive koji kao „(s)blasti, utvare i oživjeli mrtvaci“ (2016: 131) njima haraju i kroz njih progovaraju. Filipovoj viziji slike Krista, koju autorica tumači kao „kriptograf“ i „luckast(o) poigravanje(e)“, posvećen je završni dio interpretacije (*ibid.*: 156–163).

TREĆI: Bio je tesar, a sad mu alat negdje trune [Ne radi ništa. Zavodi malodobnu djecu]!

JEDAN IZ JERUSALEMA: I žene nam zavadja [zavodi kojekakvim smicalicama]! (...)

GOVORE SVI: (...) – Mi mu poznajemo oca i majku! – Prezire ih! [i oca i majku. Govori da treba razoriti obitelj!] O, veliki je to grijeh [griješnik]! (*ibid.*: 26, 21–22)

Sve se naznačene intervencije u drugoj dramskoj varijanti nadovezuju na još jednu važnu izmjenu na kraju prve slike, kojom se briše Bog:

Poput melema spušta se harmonija divne istočne noći na Isusovu dušu i opaja ga mirom; u njegovu oku odrazuju se mirijade sličnih luči i on pada na koljena pred vječnim sudijom [neбом], koji [koje] od početka bdije nad svijetom [stoji ogromno i nedohvatno nad čitavim svijetom i zbivanjem]. Tada rekne samo:

Veliki Bože moj!

*Duboka tišina, prožeta zadahom [mirisom] svježih ruža. (*ibid.*: 12, 18)*

Analizirani prikaz Isusa u mnoštvu može prizvati i Krležinu pjesmu *Jeruzalemski dijalog*, koja je prvi put objavljena 1931. Pjesma je oblikovana kao svakodnevno ogovaranje u kojemu sudjeluju dvije žene i iz kojega postupno razaznajemo da govore o Isusu. On je u pjesmi smješten u malograđanski okvir koji se može shvatiti ekvivalentom društvenoga konteksta kojemu je izvorno pripadao, pa je ogoljen nizom predbacivanja i predrasuda te prikazan kao sumnjiva osoba nepoznata podrijetla koja se kreće u lošem društvu, koja je obilježena skandalima i koja bi mogla biti kažnjena zbog svojega načina života: „taj će dečko svršiti na križu!“ (Krleža 1969: 445). Budući da je prikazan iz perspektive sugovornica, s malograđanskom osudom, društveni status Isusovih učenika negativno je vrednovan, što je u skladu s konkretnijim prikazom socijalnoga podrijetla Isusa i njegove pratnje u drugoj dramskoj varijanti u odnosu na prvu (usp. Senker 1993: 534): „Neki dan na cesti / poljubio je jednu javnu curu! / S dangubama pije; za njim idu / sami bokci, slijepci i ribari“ (Krleža 1969: 444). Ogolivši posve Isusov način života, pjesma Isusa prikazuje kao društvenoga izopćenika, provokatora i prijestupnika. Dijalog u pjesmi upozorava da je svaki život oblikovan kao tekst koji redovito ovisi o perspektivi iz koje se promatra i opisuje, stoga će tek kontekst i odnosi moći jednomu tekstu dati status trača ili status svetoga spisa, fikcije ili faksije, premda su granice između tih kategorija mnogo poroznije no što se isprva čini. U drami *Sjena*, kao povlašten tumač, raspolaže tim uviđom, pa Isusa stalno mami alternativnom pričom o njegovu životu. Takvu nestalnost identiteta dodatno naglašava i nekoliko izmjena pri početku razgovora *Sjene* s Isusom u trećoj slici: „Tebe će nestati, kad umru ove žene što nose sliku tvoju u svojoj ljubećoj duši; a ostat će tvoja lješina [i od tebe ne će ostati ničeg do uspomene na jednu blijedu uspomenu]“ (*ibid.*: 39, 33), „Da, živjeti će, doista će u njihovoj duši živjeti, ali jedan silnik

[, u njihovoj duši živjet će slika jednog silnika], koji će svojom sverazornom rukom uništiti čitavi svijet, koji će se danomice udaljavati od tvojih misli...“ (*ibid.*). Takvo višestruko odmicanje od stvarnosti, od onoga kakve stvari navodno doista jesu, raznovrsnim simboličkim posrednicima, pokazuje se u drami kao nužnost, ne samo na razini pojedinačeva životopisa nego i povijesti u cjelini. Navedene su izmjene posebno zanimljive jer su upisani motivi „uspomene uspomene“ i „slike“ metafore kojima se Krleža služi baš kad upozorava da njegovo pisanje upućuje na samo sebe, na vlastito uobličavanje, i to osobito u tekstovima koje bi se najradije čitalo referencijski, pa Brlek, interpretirajući *Djetinjstvo u Agramu godine 1902–3 / Djetinjstvo 1902–03* i raščlanjujući mnogobrojne zablude koje je to djelo izazivalo, ističe: „Krležin je tekst prije svega opis strukture vlastite figuracije“ (2020: 270), a u prikazu toga procesa, i u citatu u nastavku iste rečenice i na drugim mjestima, motivi slike i sjećanja imaju važnu ulogu (usp. 262, 278–280).

V.

Kad je preinačio svoju mladenačku dramu, Krleža je, umetnuvši na kraj treće slike Isusov san iskrojeno od četvrte slike, narušio kronologiju zbivanja i pritom je na kompozicijskoj razini, na prvi pogled, samo ponovio temeljnu gestu Sjene, koja je treću sliku već ispunila jezivim prizorima iz budućnosti kršćanstva. Međutim, u usporedbi s opsežnim i statičnim opisima koje niže Sjena, koliko god oni potresni bili, metateatarska struktura koju Krleža stvara od postojećega materijala, poslužimo li se komentarom koji u tekstu *O svemu* slijedi za citatom uvoda prije čitanja drame *U agoniji*, kao da „opisno zbivanje pretvara u događaj sam“ ili takvoj dramatizaciji barem teži. Tim više što se, usporedbom didaskalija koje okružuju proleptičke potresne vizije koje priziva Sjena, čini da su one isprva trebale biti dočarane zvukom, a zatim, od druge varijante, vizualno, što je uočio Senker (1993: 534). Također, taj prekrojenu, snoviti završetak mogao bi se povezati s početkom Krležine suradnje s Markom Ristićem i nadrealistima, koja započinje otprilike u isto vrijeme kad vjerojatno nastaje druga dramska varijanta (usp. Aleksić 2016; Brebanović 2016), pa i s još jednom paradoksalno rascijepljenom pripovjednom instancom koja je mogući odraz te suradnje, s pripovjedačem u Krležinim snovitim ratnim dnevnicima (Čale Feldman 2019: 59–82). Naravno, oblikujući drugu varijantu *Legende* ili drugu *Legendu*, Krleža je, kao i nebrojenim drugim takvim prijepisima, zakomplicirao i svaki pokušaj da se pregledno periodizira njegov književni rad. Tekst, kao što je interpretacija varijanti nastojala pokazati, ne odbacuje ranije stilsko-poetičke slojeve, pa ni motive koji su bili popularni i pomodni u ranijim fazama autorova stvaralaštva, nego ih na različite načine rekontekstualizira i resemantizira. Nizovi Krležinih varijanti tako zrcale dinamički odnos vremena i pisanja, svjedoče o umjetnosti riječi koja istražuje izražajne mogućnosti onkraj linearnosti i koja se stalno opire nalijeganju novih taloga povijesti. Uprizorujući razliku, ti tekstovi osporavaju općeprihvaćene prikaze događaja i uzvišenih ličnosti, izazivaju skandale, a ponekad potpaljuju i poetičke revolucije. Takvi udvojeni ili

uvišestručeni tekstovi, napučeni likovima iz kojih progovaraju glasovi drugih likova i u kojima je igra preoblikom i prijepisom jedan od temeljnih stvaralačkih postupaka, prizivaju interpretacije koje će pokušati odgovoriti na izazov njihove pluralnosti.

LITERATURA

- Aleksić, Branko. 2016. „Barijera nadrealizmu – ali *commercium* sa Ristićem“. U: *Povratak Miroslava Krleža*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 129–148.
- Barthes, Roland. 2009. *Kritika i istina*. Prev. Lada Čale Feldman. Zagreb: Algoritam.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda krležiana: pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk/Arkin.
- Brlek, Tomislav. 2020. *Tvrđi tekst. Uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Bruns, Gerald L. 1980. „Originality of Texts in a Manuscript Culture“. U: *Comparative Literature* 32, 2: 113–129.
- Cerquiglini, Bernard. 1999. *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*. Prev. Betsy Wing. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, Lada. 2019. *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput.
- Duda, Dean. 2010. *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput.
- Jansen, Katherine Ludwig. 2001. *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Kapetanić, Davor. 1961. „Tekstologija kao pristup književnom djelu“. U: *Umjetnost riječi* 5, 1: 55–60.
- Kapetanić, Davor. 1970. „Kako pripremiti izdanja djela novijih hrvatskih pisaca“. U: *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 1, 1: 237–259.
- Kapetanić, Davor. 1995. „Dvije Krležine varijante“. U: *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost* 6, 2/3: 34–49.
- Kapetanić, Davor. 1999a. „Varijante“. U: *Krležijana* 2. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kapetanić, Davor. 1999b. „Bibliografija djela Miroslava Krležea“. U: *Bibliografija Miroslava Krležea*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kravar, Zoran. 2002. „Sukobi u Krležinu *Michelangehu*“. U: *Krležini dani u Osijeku 2001*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb/Osijek: HAZU: 11–15.
- Kravar, Zoran. 2005. *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*. Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga.
- Krleža, Miroslav. *Saloma na njemačkom jeziku i rani tekstovi M. Krležea* (rukopisi). Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu. Signatura: R7970/A/151.
- Krleža, Miroslav. 1914. „Legenda“. U: *Književne novosti* I, 1 (9–12), 2 (25–29), 3 (39–42), 4 (56–58).
- Krleža, Miroslav. 1932. *Moj obračun s njima*. Zagreb: naklada piščeva.
- Krleža, Miroslav. 1969. *Poezija*. Zagreb: Zora.
- Krleža, Miroslav. 1981. *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Medić, Igor. 2019. „Fantomski likovi i fantomski tekstovi u Krležinu *Areteju* i oko njega“. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Književnost, kazalište, domovina*. Ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić. Zagreb/Split: HAZU i Književni krug Split: 88–115.
- Senker, Boris. 1993. „Legenda“. U: *Krležijana* 1. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Senker, Boris. 1999. „Uvod prije čitanja drame ‘U agoniji’ u Osijeku 12. 4. 1928“. U: *Krležijana*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Van Hulle, Dirk. 2004. *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Van Hulle, Dirk. 2022. *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*. Oxford: Oxford University Press.

PROLIFERATED TEXTS – VARIANTS OF KRLEŽA’S PLAY *THE LEGEND*

Summary: The paper uses two versions of Krleža’s play *The Legend* in order to study the effects of creating such variations. In the first part of the paper, insights from Davor Kapetanić’s textual criticism (1999a) are used to illuminate Krleža’s obsessive rewriting of his works. Krleža’s writing process is then compared to similar modernist practices analysed from the perspective of genetic criticism by Dirk Van Hulle (2004, 2022). In the second part of the paper, interpretations by Boris Senker (1993) and Morana Čale (2016) are employed to comparatively analyse the two dramatic variants and link them to other texts that shed light on Krleža’s creative process.

Keywords: Miroslav Krleža, *The Legend*, variants, genetic criticism

Lana Molvarec

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
lmolvare@ffzg.unizg.hr

RASUTI OTPOR KRLEŽINA ZELENOG KADRA

Sažetak: Iz velikog opsega Krležinih tekstova o Prvom svjetskom ratu u središte se uzima tematizacija i reprezentacije zelenog kadra. Nakon kraćeg pregleda promatranog opusa, analiza se usmjerava na zbirku *Hrvatski bog Mars*. Razmatra se način na koji se reprezentira domobranski puk te se kroz aspekte tjelesnog te kaotične i pretežno neosviještene pobune iščitavaju načini na koje tekst ispoljava svoju političnost. U nastavku se prikazuju pokušaji ideološkog savladavanja kaotične društvene stvarnosti kako domobrana, tako i intelektualaca u novelama te dramama *Galicija* i *Vučjak*. Konkretni činovi pobune u promatranom se opusu ostvaruju kroz iskakanje iz političkog poretka protuzakonitim, ekscenim djelovanjem. Stoga se u zaključku takav čin djelovanja povezuje s Rancièreovim konceptom demokracije, kao što se i političnost Krležina pisanja vidi u intervenciji u hijerarhije odnosa te u promjeni načina na koji se djeluje, govori i biva.

Ključne riječi: zeleni kader, Prvi svjetski rat, Miroslav Krleža, tijelo, pobuna, politika književnosti

1. Uvod

Velik dio Krležina književnog opusa posvećen je na ovaj ili onaj način Prvom svjetskom ratu. Neki tekstovi koji otvaraju motive, teme, reprezentacije i književna iskustva Prvog svjetskog rata nastaju upravo u to vrijeme ili neposredno nakon njega, dok neki to čine i desetljećima poslije. Posljednji dani Prvog svjetskog rata dramatično su oblikovali i samog Krležu kao književno i političko biće, najavom raspada austrougarskog i inih imperija i nadom koju mu je pružila Oktobarska revolucija. U Krležinim se djelima stoga jasno artikulira pitanje o daljnjoj sudbini hrvatskog i južnoslavenskih naroda koje se manifestira na različite načine: kroz prikaze sumnji, zanosa, razdiranja i razočaranja mladih intelektualaca i pobunjenika (Kraljević, Kranjčec, Kunej, Krešimir Horvat i kadet Horvat), trijumfe i poraze figura Genija (Kristofor Kolumbo, Hrvatski Genije) ili pak kroz zapitanost o političkoj subjektivaciji i emancipaciji narodnog kolektiva u zbirci *Hrvatski bog Mars* i manifestu *Hrvatska književna laž*. Pritom je u svakom od tih prikaza stvoren

složen mozaik međusobno uvjetovanih odnosa nacije, klase, kulturnog habitusa, svjetonazorskih i ideoloških opredjeljenja te natpersonalnih zakona povijesti i politike. Uporabom različitih poetičkih, stilističkih i žanrovskih mehanizama, Krleža stvara jednu od najkompleksnijih slika Prvoga svjetskog rata u svjetskim razmjerima. Ovaj će rad iz te goleme freske uzeti jedan motiv koji će potom razložiti u nizu primjeru kako bi iščitao osobitu krležijansku uporabu politike književnosti (Rancière 2008a). Dakle, u središtu će interesa ovoga rada biti sveobuhvatna analiza pojave i problematike zelenog kadra. Zeleni kader, imenovan baš tako i predstavljen u svojem preciznom povijesnom značenju, u Krleže se javlja razmjerno rijetko te svakako periferno u kontekstu cjeline tematike Prvoga svjetskog rata. Čak i u drami *Vučjak* u kojem mu je po frekvenciji referiranja na nj posvećeno najviše prostora, nije u središtu dramske radnje nego je prisutan kao odjek nekih širih društvenih kretanja u posljednjim danima Prvog svjetskog rata – kada se radnja drame odvija – te na prvi pogled samo zaokružuje iskustvo boravka Krešimira Horvata na selu, zaplićući se o njegov život na početku i naposljetku ipak fatalno na kraju njegove seoske epizode. U drugim je fikcionalnim tekstovima referiranje na zeleni kader najčešće svedeno na kratak digresivni osvrt koji ponajviše ima signalizirati postojanje i te pojave u kolopletu burnih povijesnih zbivanja, kao što je to npr. na početku *Bitke kod Bistrice Lesne* kada pripovjedač prenoseći seljački doživljaj rata nadodaje: „[...] pa se čulo da se podigli neki u zeleni kader (ali taj više šiša bogataše nego kmetove, taj zeleni kader, pak će već nešto biti što će biti)!“ (HBM: 5¹). Ipak, ta je tema u svom povijesnom i sociološkom smislu zauzela nešto više prostora u Krležinim nefikcionalnim tekstovima. Tu prvenstveno mislim na dodatak izdanju *Hrvatskog boga Marsa* iz 1946., pod nazivom *Tumač domobranskih i stranih riječi i pojmova* u kojem je pojam „zeleni kader“ dobio jednu od najopsežnijih natuknica². Zna se i da je namjeravao napisati roman *Zeleni barjak* od čega je odustao, a dijelove građe za roman ugradio je u dramu *Vučjak*, o čemu piše u napomeni knjizi *Tri drame* iz 1947. te naglašava svoju tadašnju nakanu da stvori „dekorativni panneau posljednjih dana Austrije“ i „kroniku zelenokaderaških motiva, kada je kod nas, u Podunavlju i po čitavoj Srednjoj Evropi dozrijevala objektivna revolucionarna situacija“ (*Krležijana. Natuknica Vučjak*³). Nije slučajno što u citiranoj rečenici Krleža pod zajednički nazivnik objektivne revolucionarne situacije povezuje „nas“, Podunavlje i čitavu Srednju Europu kao dionike istoga propaloga imperija sa sličnom povijesnom pozadinom, što je, uostalom, i demonstrirao npr. u drami *Golgota* smjestivši njezinu radnju negdje u centralnu Europu pred Uskrs 1919. S druge strane, Krležina interpretacija zelenog kadra duboko je uronjena u specifičnost hrvatskog nacionalnog i društvenog položaja u tom povijesnom trenutku, prelamajući kroz brojna očišta njego-

¹ Riječ je o online izdanju zbirke *Hrvatski bog Mars*, v. Literatura. U nastavku se referenca označava kraticom HBM i brojem stranice.

² Također, v. i Krležin esej *Jugoslavensko pitanje u Prvom svjetskom ratu 1914-1918, Eseji V*, Zagreb 1966.

³ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>. 27. 3. 2023.

ve mogućnosti, nove perspektive, ali i ograničenja i determinizme. Stoga će ovo čitanje osobito pažnju posvetiti mehanizmima predočavanja političkog i revolucionarnog kroz optiku povijesno kratke pojave nedorečenih političkih ciljeva i učinaka svraćajući pak osobito pažnju na uporabe i učinke te pojave u književnom tekstu koji ne negira ni vlastitu političnost, a ni vlastitu angažiranost (usp. Perica 2014: 151).

Iako je izvjesno da je na denotativnom planu stroge povijesno referencijalne naravi zeleni kader skromno zastupljen u golemom opsegu Krležina opusa, na konotativnom planu sasvim sigurno zauzima znatno veći prostor. Duh zelenog kadra, specifična struktura osjećaja koju možemo podvesti pod zajednički nazivnik zelenokaderaškog pogleda na svijet, nevoljkog ratovanja i česte slutnje ili pokušaja pobune prožima npr. cijelu zbirku *Hrvatski bog Mars*.

Stoga se čini nužnim Krležinu tematizaciju zelenog kadra shvatiti kao labavu „kronik[u] zelenokaderaških motiva“ (*Krležijana*. Natuknica *Vučjak*), točnije kao niz mikrostruktura otpora koje se ostvaruju u tekstovima koji u središte stavljaju Prvi svjetski rat kroz različite moduse reprezentacije: od deklarativnih iskaza, gesti i tjelesnih pokreta, odbijanja discipliniranja, defetizma i duševnih previranja do konkretnih činova koji oporiraju strukturama moći. Drugim riječima, glavna tema ovoga rada bit će načini prikazivanja te, kako je Krleža naziva, „objektivne revolucionarne situacije“ od otprilike 1916. do 1918. u njegovim tekstovima koji na ovaj ili onaj način evociraju Prvi svjetski rat, pri čemu se kao osobito bitno pitanje ističe tko su nositelji potencijalne ili stvarne pobune te prema kojim instancama djeluju (ili odbijaju djelovati). Važno je još jednom naglasiti da se analiza neće naslanjati na historiografske izvore i postavke o zelenom kadru (npr. Banac 1992), nego će se on promatrati kao svojevrsna struktura osjećaja koja postaje simptomatična za razvoj jedne velike teme Krležina opusa: što je društvena promjena, tko je i kako treba provesti? Pritom će osobita pažnja biti posvećena Krležinim tekstovima, proznim i dramskim, nastalima od 1917. do 1924. godine, dakle usporedo s izvanknjiževnom stvarnosti koja ih je inspirirala (*Hrvatski bog Mars*, *Veliki meštar sviju hulja*, *Galicija*, *Vučjak*, *Domobrani Gebeš i Benčina razgovaraju o Lenjinu*), a manjim dijelom tekstovima koji su nastali s višedesetljetnom distancom (*U logoru*, *Tumač domobranskih i stranih riječi i pojmova*), s iznimkom zelenokaderaške epizode iz romana *Na rubu pameti*. Dobivena slika proturječna je i aporična, multiperspektivna i višeznačna, istodobno nudeći i uskraćujući odgovore na pitanja koja tekst postavlja u brojnim uspostavljenim diskurzivnim pozicijama. Političnost i angažiranost Krležina teksta osobito se lijepo iščitava u oslanjanju na studije Jacquesa Rancièrea o politici književnosti. Novija čitanja Krleže (usp. Brlek 2020, Glavaš 2019) političnost Krležina pisma ne vide više u pozivanju na političnost piščeve biografije te u udvajanju estetskog i političkog pola, nego u oslanjanju na Rancièrea, točnije na njegovu postavku da je politika estetska u svome načelu (Rancière 2015: 33) jer zapravo predstavlja spor oko podjele vidljivog (Glavaš 2019: 40). Krležina književnost uspostavlja svoju političnost i angažman korištenjem sebi svojstvenih književnih mehanizama. To ne znači da ta književnost ne koketira s drugim, političkim i

ideološkim, diskursima ili da od njih ne crpi i dio vlastita imaginarija, to samo znači da je njihovo oblikovanje i raspodjela književno, što zapravo stvara posve novu konstelaciju u interpretaciji političkog te potencijalno omogućava učinke književnosti i izvan književnog polja. Osim što je Rancièreova koncepcija politike književnosti primjenjiva na djelovanje i učinak Krležinih tekstova kao diskursa koji sudjeluje u cirkulaciji znanja, u daljnjoj će se argumentaciji rada interpretacija zelenog kadra djelomično oslanjati i na Rancièreova viđenja politike i raspodjele osjetilnog.

2. Tijelo

U pokušaju svoga čitanja, ovaj će rad Krležine tekstove o Prvome svjetskom ratu i problematici zelenog kadra promatrati kao organsku cjelinu, kao korpus koji dotiče slična pitanja, ali nudi različite mogućnosti odgovora, koji ponavlja iste motive i tematske komplekse, ali im u različitim varijacijama pripisuje različita značenja. Prvo od pitanja koje se postavlja jest tko je zeleni kader? *Krležijana*, kao skupno mjesto kanonsko-enciklopedijskih interpretacija Krleže i njegovih djela, kaže ovako:

[n]aziv za dezertere koji su tijekom I. svj. rata prebjegli iz austrougarskih postrojbi u „zelena šumska prostranstva“. Ta je pojava, uvjetovana masovnom mobilizacijom, teškim gubicima na frontama, rekvizicijama i nestašicama, ratnim bogaćenjem te izljevim službenoga slavofobičnog šovinizma, poprimila masovno obilježje 1917. i 1918. u svim hrvatskim zemljama, osobito u Slavoniji i Srijemu te dijelovima Hrvatskog zagorja, Korduna i Banije. Kako su dezerterske skupine postajale sve veće i raširenije, njihova je djelatnost počela dobivati značaj društvenog pokreta. Uz vlastelinstva i trgovce (često Židove), cilj njihovih napada bile su i političke osobe – razni lokalni čelnici i svećenici. Napadi su često bili mješavina čistog razbojništva i samosvjesnijih buntovničkih ciljeva proisteklih, tek donekle pod utjecajem ruske revolucije, iz vjerovanja u novi svijet, bez činovnika, veleposjednika, pohlepnih trgovaca i lihvara, u kojem bi došlo do preraspodjele dobara i zemlje. (*Krležijana*. Natuknica *zeleni kader*⁴)

Prije nego što se progovori o ekscesima, otporima i buntu pripadnika austrougarske vojske, potrebno je posvetiti se pripovjedačkom prikazu mobiliziranih vojnih snaga. Pritom dominiraju dvije pripovjedačeve strategije. Jedna se odnosi na prikaz pučke mase, a druga na izdvajanje pojedinaca iz mase kojima se onda pripisuju različite uloge u priči. Kao što je već dosad bilo primijećeno (usp. Vučetić 1958, Flaker 1964, Car 2017, Nemeč 2017), puk, unovačen u redove austrougarske vojske, u novelama iz ciklusa *Hrvatski bog Mars* prikazan je kao tiha, rezistentna sila koja pasivno, otporno i neiskorjenjivo opstoji stoljećima u nepromjenjivom poretku, nevidljivo, bez da ih itko išta pita. Pri-

⁴ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2301>, 17. 3. 2023.

povjedač na više mjesta daje komprimirani prikaz tog povijesnog egzistiranja puka, oprimjerujući to pokojom epizodom iz života likova, kao što je to npr. u *Bitki kod Bistrice Lesne*:

Sva ta bijedna zagorska, prigorska i kalnička sela i naselja rasuta po šumama i jarugama, doživjela su u svojoj prošlosti mnogo i mnogo katastrofa, i taj posljednji habsburški rat, što je ujahao u selo jednoga predvečerja, kada se žito mlatilo i mašinalo i sva seoska guma odzvanjala od muklog nabijanja, taj nesretni rat nije bio za ove ljude ni prva ni posljednja nesreća. (HBM: 4)

Drugi prikaz puka uključuje biologističku sliku jednoga tijela i jedne svijesti, kada pripovjedač prikazuje njihovu povijesnu, društvenu i političku poziciju i (ne)djelovanje, ali i snagu koja počiva u njima: „Satnija nije karakter buntovnog sputanog individuuma, ona je pasivno rezistentna elementarna prasnaga, duboko nagoni svjesna da diše mnogo dublje od svih efemerida koje joj smetaju kao mušice kobili. Ona osjeća kako će jednoga dana mahnuti svojim repom“ (HBM: 68). No jednako tako prikazuje i suprotstavljen, nemogući proces ostvarenja militarističkog ideala zapovjednika da svojom dresurom stvori jedinstveno disciplinirano domobransko tijelo satnije, što je fiks-ideja satnika Jugovića npr. u *Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli*.

Primijećena je u kritici i karnevaleskno-groteskna usmjerenost Krležina opusa o Prvom svjetskom ratu na motivski kompleks tjelesnog, organskog, mesa i krvi (Frangeš 1964) te barokne „kerempuhovske varijante golgotskog osjećaja“ (Suvín 1964: 324) što jasno upućuje na rat kao veliku klaonicu. Obilna uporaba tjelesne komponente, prikaz ljudi kao amorfnih masa tijela, kostiju i sl., metafora i metonimija tjelesnog i organskog nesumnjivo ukazuje na „dehumanizirajuću crtu rata“ (Glavaš 2019: 45), no postavlja se pitanje imaju li tijelo i drugi aspekti tjelesnog kakvu ulogu u raspodjeli vidljivog ili drugim riječima, uspostavljaju li se kroz tijelo pomaci u političkom ili oblikuju mikrostrukture otpora?

Rancière u svome čitanju politike među ostalim važnost pridaje i tijelu, točnije pomacima tijela, pa tako političku aktivnost određuje kao bilo koji pomak tijela s mjesta koje mu je dodijeljeno ili pak promjenu mjesta odredišta te naglašava da emancipacija ne označava samo pomak u znanju, nego i promjenu u poziciji tijela (1999: 30, prema Quintana 2018: 1). Osobito se važnim za interpretaciju satnije kao jednoga tijela u *Hrvatsko-ugarskoj domobranskoj noveli* čine Rancièreove teze o policijskoj logici koja vidi zajednički život kao dobro uređeno političko-društveno tijelo, bez dodataka. Stoga emancipacijske političke prakse rasklopljuju to dobro sklopljeno tijelo kako bi promovirale druge konfiguracije zajedničkog jer politički kolektiv nije organizam, a ni zajedničko tijelo, nego ga možemo zamisliti i kao fragmentarno tijelo, bez konačnog izraza (Quintana 2018: 2). Upravo je svakodnevna transformacija tijela, ako je na razini vidljive intervencije u institucionalna pravila, vid neslaganja s policijskim poretkom, a takve svakodnevne promjene

u tkanini osjetilnog dovode do promjena na mentalnom planu (*ibid.*). Drugim riječima, dovoljan je naoko bezazlen svakodnevni pomak tijela iz uobičajenog poretka koji može otvoriti mogućnost pomaku u sferi uma te u konačnici omogućiti političku emancipaciju.

Kao da je pukla omča ili se slomio zapon, sve je popustilo. Klecnulo je dvije stotine koljeničnih jabučica i zabibalo se dvije stotine teških domobranskih glava. Satnija se počela nakašljavati, iseknjivati, namještati i mrijestiti. Kao poslije mističnog intermezza po crkva-ma, kad popovi pokazuju hostiju, pa je tišina, a poslije zamrmore šušanj i gibanje i tutnjava klecalima, tako je i ovdje nestalo misterija stege i preko satnije se prelio ljudski nemir. Zveknula je negdje lopata ili tucnula bajoneta, popravlja se oštro remenje što steže, namještaju se bakandže što gule meso do krvi, pa se prstima poravnavaju obojci zgužvani da ne peku, i sav taj surovi i brutalni jaram što je sputao gomilu ljudskog mesa namješta se da bude nekako podnošljiviji i laganiji. [...]

I tako su počeli rasti ljudski glasovi kao plima. Govor je živčana zaraza i širi se brzo, i zrakom se odjednom prosu hihot i vika, kijavica i smijeh, kašalj i kuknjava. Ljudi se počeli gibati, a drugi vod dječurlije pastirske i kokošara podravskih, taj drugi vod počeo je da se štipa i bocka. Netko je u drugom vodu iz druge vrste hraknuo u velikom luku preko prve, pa je to izazvalo grohotan smijeh. Zatalasao se tako nemir satnije koja stoji u odmoru. (HBM: 34–36)

Satnija, unatoč svim naporima satnika Jugovića da od nje učini savršeno sinkronizirano, koordinirano i disciplinirano satnijsko tijelo od dvjesto individualnih tijela, neprestano i neumorno ispada iz ritma i jedinstva; domobranska se tijela neprestano opiru unisonom pokretu i gibanju. Tom tjelesnom neskladu i neposluhu odgovara i stanje duha domobrana koje se kreće od ignorancije, nepovjerenja pa do prezira i mržnje te težnje za revolucionarnim terorom. To nije razrađen politički sustav mišljenja i djelovanja, no kako je u uvodu navedeno, nedefiniranost „granične svijesti“ i „neodređene negacije“ (Suvin 1964: 320) odlika je velikog dijela zelenokaderaškog političkog osjećaja.

Ne vjeruje Zagorac u to, i sve samo markira i sve samo hoda kao da hoda, i ratuje kao da ratuje, a zapravo niti hoda, niti ratuje. Zagorski kmet i kumek čezne, čezne, čezne i kune i proklinje i punta se u sebi i podmuklo čeka batine koje „buju naharile gospona satnika“, i zlurado se veseli da će se sve ipak srušiti jednoga slavnog dana, a taj dan, to je jedini blagdan u domobranskom političkom kalendaru. (HBM: 56)

Sabotiranje satničkog uigranog stroja lako može dovesti do eksplicitnijih političkih činova: iskakanja iz vlaka, dezertiranja, ideološke indoktrinacije u Rusiji (*ibid.*: 54–56). Domobran Gebeš jedan je od onih koji su se napojili Lenjinovom riječi u Rusiji te ju pronose dalje u marocimerima. Njegov iskorak u političku emancipaciju naposljetku

završava pred streljačkim vodom carske vojske, no rancièrevski pomak tijela ovjekovječen u grotesknom detalju Gebešove noge koja je ostala viriti iz vapna mrtvačke jame strši kao nezgodni dodatak iznad prividno pacificirane površine ispod koje obitava domobransko tijelo te time ulijeva vječni nemir i utjelovljuje vječnu mogućnost. Slutnja nemira i lebdenje mogućnosti ukazuju se tako kao jedan snažan vid avangardne optimalne projekcije u prikazu Krležina zelenoga kadra, a pritom se često posreduju kroz intervencije tijela u poredak raspodjele vidljivog. Taj tjelesni aspekt prodora u raspodjelu vidljivog, češće je neuspješan nego uspješan, o čemu svjedoči i Vidovićev istup u skandaloznoj manifestaciji tjelesnog i organskog raspadanja u posljednjim trenucima života u *Baraci 5B*, no unatoč nepovoljnoj krajnjoj bilanci u ishodu političke borbe prikazuje se niz aktera koji djeluju tijelom u svojevrsnom buđenju subjekta prije ideološkog punjenja.

3. Um

Osim prikaza puka, pripovjedač u novelama prikazuje i odnos tog pučkog tijela prema elitama, kako vojno-državnoj, tako i intelektualnoj. „Na glupa pitanja svoje glupe inteligencije, kojoj zapravo ne vjeruju vjekovima ni jedne riječi“ (*ibid.*: 132) narod ne želi odgovarati jer „ono što oni misle nitko im još nije formulirao, i ono što bi oni htjeli nitko još nije postavio za politički program“ (*ibid.*: 47). Pripovjedač naglašava nepovjerenje domobrana prema vlastitim elitama, što ukazuje na nehomogenost nacionalnog tijela i pučku svijest, nejasnu doduše, o njegovoj klasnoj raslojenosti. No nakon rasapa utuvljene im carističko-kmetske slike svijeta uslijed vojnih poraza 1914. koje su domobrani osjetili na svojoj koži, „sada je u zagorskom mozgu praznina“ (*ibid.*: 134). Na koje se načine pokušava popuniti ta praznina? Kakvi sadržaji ulaze u partikularne svijesti domobrana koje pripovjedač izdvaja iz mase „domobrančetine“ (*ibid.*: 147)? U *Bitki kod Bistrice Lesne* javlja se lik Rucnera koji je isprva prionuo uz ideje iz „nekoliko knjiga o tome da Boga nema i da će demokracija bezuslovno i sigurno spasiti svijet“ (*ibid.*: 10) da bi poslije

u ono vrijeme sebi iskonstruirao konačan i vrlo tužan pogled na svijet, koji se sastojao od temeljne ideje da čitav grad postoji zapravo samo zbog ovoga smrdljivog kanala. Ljudi se kolju i pate, gutaju kalorije i putuju, pišu knjige o tome da „Boga nema i da će demokracija spasiti svijet“, a to sve samo zato da bi u posljednjoj konzekvenciji iz sviju patnja i ideja potekao ovakav jedan crn i blatan kanal. (*ibid.*)

Pripovjedačev ironični ton prožima iskaz o Rucneru, kao što je prisutan i u većini pripovjedačkih dionica u kojima se tematizira idejna nadogradnja domobrana. To zacijelo nije stoga što pripovjedač prezire aktere o kojima piše, nego kako bi naglasio neartikularnost nejasne, no neosporno prisutne osporavateljske i pobunjeničke svijesti domobranskog puka. Rucner je u noveli pozicioniran kao svojevrsna parodija Nepoznatog iz *Legendi* koji nagoviješta apsolutno crnilo i uzaludnost svih napora Vidu Trdaku, skon-

čavši nakon odnosa sa ženom samoubojstvom, kao svojevrsna najava Kyrialesa iz *Povratka Filipa Latinovicza*.

Ideološka praznina u zagorskim se mozgovima pokušava popuniti poluartikuliranim ideološkim sustavima, npr. Krlec u *Smrti Franje Kadavera* figurira kao subjekt koji u opću ideološku pomutnju i izgubljenost bolesnika u špitalu kao svojevrsne domobranske zajednice u malom želi unijeti trag jasne spoznaje pri čemu se ispostavlja infantilnost i nedozrelost svijesti koja bi trebala iznijeti tu promjenu koju nagovještava:

On je sebi taj cijeli proces revolucije, one „izvjesne revolucije, koja će doći i koja konačno ima da svakako dođe“, stvorio u mozgu kao neku povorku sa crvenim zastavama, i povorka nosi baklje i ide kroza sve i preko svega i pjeva Marseljezu, te se čuju bisernice, basovi i berde gdje brundaju: *Napred sinci domovine!* (*ibid.*: 159)

Simptomatično je pritom da njegov sam po sebi nemuš diskurzivni zaziv u daljnjem tijeku priče zamire bez željenih aktivističkih posljedica. Želju i težnju da usmjeri kolektiv u tom zbunjujućem povijesnom trenutku pokazuje i pričuvni poručnik doktor Lulić u *Domobranu Jambreku* kojemu je došlo „da se porazgovori sa svojim ljudima, da im nešto kaže, da ne ostane sve ovako neproporcionalno rastrgano i glupo u ovom historijskom trenutku“ (*ibid.*: 132), no domobrani gaje duboko nepovjerenje kako prema vojnom autoritetu, tako i prema vlastitoj narodnoj inteligenciji te ne žele „niti odgovarati na glupa pitanja svoje glupe inteligencije, kojoj zapravo ne vjeruju vjekovima ni jedne riječi“ (*ibid.*).

Pripovjedač ciklusa *Hrvatski bog Mars* odbija preuzeti težnju doktora Lulića i nikako da čitateljima sve poveže i sintetizira logički u jednu čistu i cjelovitu sliku, drugim riječima, odbija pridati lažnu koherentnost i smisao konsolidiranijom pripovjednom obradom (Glavaš 2019: 45). Umjesto toga, suočeni smo s pripovjedačevom dvostrukom optikom: s jedne strane, najčešće distancirano, često ironično, a tek rijetko patetično pripovijedanje o puku kao historijskom subjektu koji ipak nikako da to postane, te s druge strane, očiste puka, kao kolektivnog subjekta ili kroz odabrane reprezentante, koje nikako ne pronalazi onu diskurzivnu formaciju, koja bi bila „tajna neka sila koja bi znala da razvrgne neke sitne spona“ (HBM: 56), koja bi im omogućila da postanu historijskim subjektom nakon čega bi „raččetverili gospodina satnika, odsjekli bi mu glavu, zasmradili bi ga i zaklali Micu i razorili kasarne i onda se napili, i to bi bila njihova zagorska pobjeda na ruševinama kasarne“ (*ibid.*).

Nasuprot ironijskom prikazu ideološkog meteža u glavama domobranskog puka u *Hrvatskom bogu Marsu*, u drami *Galicija*, kroz dijaloge Orlovića i Jankovića, u središte dolazi ideološka pozicija mobiliziranih intelektualaca na bojištu Prvog svjetskog rata. Metafora čovjeka kao psa središnja je u ovoj drami, a kroz nju se u nizu primjera stilističkih varijacija izvodi problematika pokoravanja ili pobune⁵. Ordonanci, kao predstavnici

⁵ Slična se značenja vežu za metaforiku psa i u *Bitki kod Bistrice Lesne* – ne slučajno desetnik koji vodi domobrane u konačnu smrt zove se Pesek Mato, kojega se Lovrek Štef pred smrt sjeća kako je zalajao na

seljaka, preplašeni su poput pasa i s čuđenjem komentiraju otvorenu pobunu starice protiv vojne otimačine njezine imovine, a koja će je stajati života. Orlović posustaje u svojoj početnoj namjeri atentata na generala te se u nastavku zadovoljava emfatičnim iskazima o izlazu iz materije i bijegu u Rusiju koji ne mogu sakriti činjenicu da se pokorio poput psa vojnom autoritetu i njegovim zapovijedima (Krlježa 2002: 129). Njegove tirade lišene su ideološkog sadržaja. To se ponajbolje vidi u njegovom doživljaju Rusije kamo želi pobjeći. Rusija je za njega prazan ideološki označitelj, samo prazan prostor koji predstavlja slobodu: „I ja ne begam u Rusiju kao takvu. Što me se tiče Rusija kao takva? Liberalna, demokratska, socijaldemokratska, panslavenska, šta me se vraga to sve tiče? [...] Ona nije za mene nikako božanstvo! Ni pravo ni krivo! Ona je za mene prostor! Eto! Silan prostor što je pred menom puknuo i mene naprosto veseli da odem!“ (*ibid.*: 175). Janković je pak u Rusiji vidio spas, klečao je pred njom kao pred božanstvom, no sada je rezigniran determinist koji prihvaća neumitnost povijesnog hoda i odbacuje mogućnost Orlovićeve emfatične optimalne projekcije. Orlović zagovara bijeg jer ući u organiziranu borbu znači „ući u materiju, znači: ući u kriminal“ (*ibid.*: 186). „Tu nema drugog izlaza, nego mesarski: udri!“ (*ibid.*: 187). Time Orlović artikulira etičko pitanje cijene organiziranog pobunjeničkog djelovanja, tj. ulaska u kriminal, da bi na kraju i sam ubojstvom i krvoprolićem dokinuo svoju vlastitu ranije uspostavljenu poziciju ekspresionističkog genija koji stoji izvan materije.

Na to ću se pitanje još vratiti, no zadržimo se nakratko još kod toposa Rusije. U drami *U logoru* koja je s velikim odmakom u odnosu na vrijeme koje prikazuje, 1934., nastala na motivima i skicama *Galicije*, Gregor kao pristaša marksističke koncepcije povijesnog razvoja bježi na drugu stranu, u Rusiju, koja za njega nije kao za Orlovića ispražnjeno ideološko središte nego prostor koji nosi mogućnost ostvarenja konkretnog političkog programa. Ta drama i svojom reprezentacijskom poetikom realističko-dijaloškog tipa te svojim privilegiranjem Gregorove pozicije teži većoj prozirnosti pojava i jasnijem ideološkom pozicioniranju likova.

4. Pobuna

Već je u prethodnome poglavlju naveden primjer groteskno-brabantske vizije provale pučko-anarhoidnog nasilja domobranske satnije protiv poretka odzog: „Smrvili bi je i uništiti bi tu prokletu kraljevsku ugarsku satniju da joj ne bi ostalo ni traga ni glasa. Raščetverili bi gospodina satnika, odsjekli bi mu glavu, zasmradili bi ga i zaklali Micu i razorili kasarne i onda se napili, i to bi bila njihova zagorska pobjeda na ruševinama kasarne“ (HBM: 56). U *Hrvatskom bogu Marsu* postoji još nekoliko sličnih prikaza

njega s revolverom u ruci prijeteći mu da će ga usmrtili kao psa ne izvrši li neposrednu zapovijed (HBM: 14).

domobraskih ekscesa koji dovode u pitanje određeno raspoređivanje subjekata u socijalnom i političkom poretku (usp. Rancière 2008: 73).

Većim dijelom zelenokaderaško oponiranje izbija kao pasivno izbjegavanje i simuliranje, nešto aktivnije i opasnije dezertiranje ili pak kao anarhoidno-devijantno djelovanje koje izravno priziva konflikt s nositeljima moći: krade se vojna oprema i karabinke (HBM: 81), po školskim sobama vrši se nužda, crtaju se uvredljivi crteži nadređenih, pljuče se po slici Cara te pišu uvredljiva pisma zapovjednicima (*ibid.*: 84–85) uz stalni refren „Postrijeljat ću vas kao pse!“ (*ibid.*: 89). U noveli *Tri domobrana* objiena je oficirska ladica stola, pokradeni novci i ostavljen izmet, „a oni cucilisti i jakobinci kompanijski, oni tati i kokošari“ potihlo slave nepoznatog kradljivca koji je „svoje nazaj zel“ (*ibid.*: 91).

Smrt strijeljanjem zbog fizičkog napada na oficirski autoritet dosuđena je i domobranu Gebešu u prozi *Domobrani Gebeš i Benčina govore o Lenjinu*. Gebeš se vratio iz ruskog zarobljeništva i pronosi Lenjinovu riječ „da je pravi rat onaj što se vodi po ulicama i dućanima“ (*ibid.*: 202). Domobran Gebeš najavljuje akciju nadahnutu lenjinističko-marksističkim historijskim materijalizmom, a dočekuje ga smrt, no kao što je već bilo spomenuto, njegov je kraj ostao obilježen grotesknim znamenom vidljivosti smrti koja je trebala ostati sakrivena, predstavljajući tako strano tijelo poretku u koji se nije htio uklopiti. Drugačiji je put nervoznog stirnerovca i ničevovca Miroslava Kraljevića iz *Velikog meštra sviju hulja* koji lamentira o prosvjedu koji je vječan, iskonskiji od akcije dok nemoćan i neaktivan posvuda gleda opće raspadanje i smrt da bi se u grozničavom finalu odlučio za akciju zazivajući druge da mu se priključe, prepoznajući naposljetku da je pojedinac nemoćan u solipsističkoj filozofskoj pobuni.

Rasutost zelenokaderaških motiva i polifonost zelenokaderaških glasova, koji ukazuju na složenost i višeslojnost političnosti Krležine ratne književnosti zadobivaju sustavni prikaz u kasnijim djelima: u drami *Vučjak*, u natuknici „zeleni kader“ *Tumača domobraskih i stranih riječi i pojmova* te u jednoj kratkoj, ali znakovitoj epizodi romana *Na rubu pameti*.

Krešimira Horvata u potrazi za zdravom seoskom podlogom odmah pri dolasku prizemljuje napad zelenog kadra. Zelenokaderaši *Vučjaka* nisu kao domobran Gebeš slušali Lenjina u petrogradskom magazinu, oni prema svjedočenju očevidaca, krađu, pljačkaju, otimaju, siluju, kolju, oni su „lopovi zeleni“, „lopovi prokleti“, „gamad“, „gadovi“ (Drame: 163⁶), „zeleni đavoli“, „životinje, a ne ljudi“ (*ibid.*: 164). Idealistični Horvat smatra: „Oni su orali i kopali i bili dobri ljudi, i od njih su načinili ubojice, bacili ih u kriminal – da!“ (*ibid.*). Zelenokaderaši ne dobivaju lice i glas, o njima svjedoče samo njihova kriminalna djela o kojima saznajemo iz iskaza posrednih ili neposrednih svjedoka. Drugim riječima, oni su prikazani kao anonimna masa koja svojim činovima destabilizira uvriježene društvene odnose i očekivanja, tako je npr. Hadrovicu u redu ono što se mora (ići na frontu), a nad odmetništvo zelenog kadra se zgražava (*ibid.*). Neočekivan zaokret u

⁶ Riječ je o *online* izdanju Krležinih drama, v. Literatura.

raspodjeli vidljivog nastaje kroz lik Eve, jedine koja zelenokaderašima daje lice. Doduše, ona je „liferant zelenog kadera“ (*ibid.*: 194), tj. preprodavač njihove ukradene robe, ne dijeli njihovu borbu i ideje. Vitalnu Evu, kao socijaldarvinističku apologiju američkog kapitalizma ne zanima klasna borba, ona kroz pljačku akumulira kapital koji joj je potreban za novi početak u Americi. Kolebljivog Horvata dovodi pred gotov čin, etički teško kompromitiran: mogućnost njegove slobode i izlaska iz panonskog blata počiva u kriminalnom novcu. Pritom je znakovito da ona, kao jedino vidljivo lice zelenog kadra, uspijeva u svome naumu i bježi s Horvatom u Ameriku, dok ishod zelenokaderaške pobune, iako povijesno poznat, u drami ostaje neriješen, kao i ishod sudbine ostalih likova.

Roman *Na rubu pameti* iz 1938. revitalizira zelenokaderaški motiv dovodeći ga u vezu s usamljenom pobunom Doktora protiv društva, stavljajući ga u novi vremenski, ali i značenjski kontekst. Neposredan povod njegovoj pobuni upravo je epizoda iz 1918. koju Domaćinski na večeri prepričava kao zabavnu anegdodu, kada je ustrijelio četiri „rebel-ske svinje zelenokadrovačke“ (Krlježa 2004: 28) koji su željeli provaliti u njegovu pivnicu. Zelenokaderaše Doktor uspoređuje s „bijesnim psima“ „koji su zalajali na protuzakoni-tost ratnog stanja uopće i koji su u borbi protiv protuzakoničnosti bili zapravo jedini garanti zakonitosti, u višem, moralnom smislu“ (*ibid.*: 29). Stoga nasuprot metaforici psa u *Galiciji* i *U logoru* koja konotira dresuru i pokornost, metafora bijesnog psa ovdje označava pobunjenog čovjeka čije djelovanje donosi etički zahvat u postojeće strukture. U široj prevrednovateljskoj etičkoj, političkoj i estetičkoj raspodjeli vidljivog u ovome romanu zvjerokradici Valentu Žgancu s kojim Doktor dijeli zatvorsku ćeliju pripada privilegirano mjesto. Tako i ubijeni zelenokaderaši u jednoj Doktorovoj refleksiji postaju četiri ubijena Valenta (*ibid.*: 196). Za razliku od *Vučjaka*, tom eponimizacijom zelenom kadru pridani su etički, politički i estetski privilegirani identitet. Time je ujedno gotovo dvadeset godina kasnije ponovno osvjetljen domobranski, kmetski, tatski i kokošarski puk *Hrvatskog boga Marsa*, ali je i kroz Doktorovu interpretaciju vlastita čina u kojoj iščitavamo svojevrsno prepoznavanje s činom ubijenih zelenokaderaša moguće premošćen rascjep između naoko besmislene individualne akcije Miroslava Kraljevića ili kadeta Horvata i naoko besvjesnih (ili barem neosvijestjenih) tjelesnih ekscesa domobranskih masa. Naime, na taj način roman *Na rubu pameti*, ispisujući Doktorovu pobunu, povratno iščitava i zelenokaderaštvo u prethodno analiziranim tekstovima kao čin pobune, eksces demokracije, kako je Rancière određuje u *Mržnji demokracije* (2008), koji se očituje kroz djelovanje koje izlazi izvan zakonskog okvira uspostavljenih političkih struktura, tj. koje krši zakon i zahtijeva zakonsku sankciju, koje je „zločinačkih težnji“ (Rancière 2008: 56), koje donosi nered (usp. *ibid.*: 12–13) i predstavlja skandal te tako demonstrira pojavu politike u uspostavljene oblike političkog (*ibid.*: 78). Spomenuti Rucner u *Bitki kod Bistrice Lesne*, prisjetimo se, isprva zagovara demokraciju koja će spasiti svijet, no sam pada pod tere-tom besmisla i ništavila. Krlježin tekst odbija naštrebanu rucnerovsku tiradu o demokraciji te provodi rancièreovski demokratski eksces svojstven politici književnosti. Političnost Krlježina pisanja o zelenom kadru ne očituje se kroz dosljedno uspostavljanje logičke

i racionalne veze između ideološkog sloja i djelovanja likova, nego upravo suprotno, kroz iznevjeravanje različitih uobičajenih reprezentacijskih praksi ideološkog punjenja i kroz protuzakonite činove koji omogućuju subjektima da napokon postanu vidljivi. Rad Krležina teksta ruši svaki idealistički zaokruženi pogled na svijet, no prikazujući zeleni kadar koristi reprezentacijsku optiku rancièreovski shvaćene demokracije kao kaotičnog, nepredvidljivog, anarhičnog i ekscenog izbijanja iz ustaljenog poretka koje se ostvaruje sporadično, prolazno i iznenadno u nizu rasutih oblika, gesti, položaja, pokreta i otpora. Na taj način Krležino pisanje, slijedeći naznačenu rancièreovsku logiku, remeti hijerarhiju odnosa i dovodi u pitanje ‘odnos između načina djelovanja, načina bivanja i načina govora’ (Rancière) (Božić 2014: 134–135) uspostavljajući tako književnost kao nepredvidljivo i revolucionarno iskustvo.

LITERATURA

- Banac, Ivo. 1992. „I Karlo je ošo u komite’. Nemiri u sjevernoj Hrvatskoj u jesen 1918^e. U: *Časopis za suvremenu povijest* 24, 3: 23–42.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2014. „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko^e. U: *Umjetnost riječi* 58, 2: 119–137.
- Brek, Tomislav. 2020. „Povratak Miroslava Krleže^e. U: *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura: 111–298.
- Car, Milka. 2017. „Oktobarska revolucija i Miroslav Krleža 1917. godine^e. U: *Književna smotra* 49, 3: 45–53.
- Flaker, Aleksandar. 1964. „Čovjek i povijest u Krležinim novelama^e. U: *Krležin zbornik*. Ur. Ivo Frangeš i Aleksandar Flaker. Zagreb: Naprijed: 153–169.
- Frangeš, Ivo. 1964. „Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi^e. U: *Krležin zbornik*. Ur. Ivo Frangeš i Aleksandar Flaker. Zagreb: Naprijed: 115–134.
- Glavaš, Zvonimir. 2019. „Metonimije 1918. Politika tropa u Krležinu *Hrvatskom bogu Marsu*^e. U: *Střední, jižní a východní Evropa a rok 1918: Společenské a mezinárodní souvislosti*. Ur. Markus Giger, Hana Kosáková, Marek Příhoda. Prag: Pavel Mervart: 37–52.
- Krleža, Miroslav. 1966. *Eseji V*. Zagreb: Zora.
- Krleža, Miroslav. 2002. *Galicija*. Djela Miroslava Krleže. Sv. XII. Zagreb: Naklada Ljevak/Matica hrvatska/HAZU.
- Krleža, Miroslav. *Drame*. lektire.skole.hr. 15. ožujka 2023.
- Krleža, Miroslav. *Hrvatski bog Mars*. lektire.skole.hr. 15. ožujka 2023.
- Krleža, Miroslav. 2004. *Na rubu pameti*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.
- Krležijana. Natuknica *Vučjak*. Krležijana.lzmk.hr. 15. ožujka 2023.
- Krležijana. Natuknica *zeleni kadar*. Krležijana.lzmk.hr. 15. ožujka 2023.
- Nemec, Krešimir. 2017. „Miroslav Krleža i Prvi svjetski rat^e. U: *Glasovi iz tmine. Krležološke rasprave*. Zagreb: Ljevak: 45–87.
- Quintana, Laura. 2018. „Jacques Rancière and the emancipation of bodies^e. U: *Philosophy and Social Criticism* 20, 10: 1–27. journals.sagepub.com/home/psc. 13. ožujka 2023.
- Perica, Ivana. 2014. „Privatna i javna politika teksta^e. U: *Umjetnost riječi* 58, 2: 139–160.
- Rancière, Jacques. 2015. *Nesuglasnost. Politika i filozofija*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti.

- Rancière, Jacques. 2008. *Mržnja demokracije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ransijer, Žak. 2008a. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Suvin, Darko. 1964. „Krilata plovidba ka zvijezdama“. U: *Krležin zbornik*. Ur. Ivo Frangeš i Aleksandar Flaker. Zagreb: Naprijed: 275–324.
- Vučetić, Šime. 1958. *Krležino književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.

SCATTERED RESISTANCE OF KRLEŽA'S GREEN CADRES

Summary: From the magnitude of Krleža's texts on the First World War, this paper focuses on the theme and representations of the green cadres. After a short review of the oeuvre examined, analysis focuses on the collection *Croatian God Mars*. It considers how the Home Guard regiment is represented, and the ways in which the text manifests its political nature are read through aspects of the bodily, as well as the chaotic and predominantly unconscious revolt. Furthermore, attempts to ideologically overcome the chaotic social reality are presented, which are undertaken by both members of the Home Guard and intellectuals in Krleža's novellas and plays *Galicija* and *Vučjak*. Concrete acts of rebellion in the opus examined are realised through illegal, excessive acts that deviate from the political order. Therefore, in conclusion, such acts are connected to Rancière's concept of democracy, just as the political nature of Krleža's writing can be seen in the intervention in the hierarchies of relationships and in changing the way one acts, speaks and exists.

Keywords: green cadres, First World War, Miroslav Krleža, body, revolt, politics of literature

Davor Beganović
Sveučilište u Münsteru
davor.beganovic@uni-muenster.de

PRAVNA REVOLUCIJA: KRLEŽIN ROMAN NA RUBU PAMETI U KONTEKSTU PRAVNE I SOCIJALNE RASPRAVE TRIDESETIH

Sažetak: Roman Miroslava Krleže *Na rubu pameti* na njemačkom je objavljen pod na prvi pogled čudnim naslovom: *Ohne mich. Eine einsame Revolution (Bez mene. Jedna usamljena revolucija)*. Određeni izvori vele da Krleža protiv tog naslova nije imao ništa. Možda zbog riječi „revolucija“. Uzme li se u obzir da Krležin ekspresionizam nudi jednu od najvažnijih polaznih točaka jugoslavenske avangarde, afinitet njegovih tekstova prema revoluciji i revolucionarnim temama bit će lakše shvatljiv. No i u različitim se periodima njegova stvaralaštva može primijetiti bitna razlika u obradi tih tema. Dok *Hrvatska rapsodija* nudi revolucionarni progres, oličan u slici vlaka koji se ne može i ne želi zaustaviti, *Na rubu pameti*, napisan dvadesetak godina kasnije, pripovijeda o razočarenju pojedinca koji ne pripada „revolucionarnoj klasi“, ali joj se osjeća bliskim. U toj je bliskosti središnji pojam „pravednost“ koji se odvaja od etičkoga sadržaja i dovođenja u pitanje neizdrživih socijalnih uvjeta i kristalizira u konkretnom pravnome postupku na čijem je primjeru diskrepancija između pravednosti i prava više nego vidljiva. Ta će spoznaja anonimnome pripovjedaču omogućiti temeljito sučeljavanje s institucijama sistema. Potresen nepravdnošću suda ugledni će advokat sve više otklizavati u ludilo dok se udaljava od svog socijalnog staleža. Na osnovu njegove uznapredovale destrukcije postaje jasna ne samo nepravda prema nižim slojevima društva, već i nepravda koja pogađa njega osobno pokazujući mu što se zbiva s onima koji se suprotstavljaju postojećim jurističkim konstantama. No samo njegovo duhovno ustrojstvo, kao da nam se veli, njegova melankolija i pesimizam, ne dopuštaju mu da ostane revolucionarom. Stoga je i njegova revolucija, paradoksalno, „usamljena“, okamenjena u stanju u kojemu je provedba revolucije – nemogućna.

Ključne riječi: pravo i pravednost, pravo i književnost, prirodno pravo, pozitivno pravo, izvanredno stanje, pravni sustav, Miroslav Krleža, *Na rubu pameti*

Roman Miroslava Krleže *Na rubu pameti* na njemačkom je objavljen pod na prvi pogled čudnim naslovom: *Ohne mich. Eine einsame Revolution (Bez mene. Jedna usamljena revolucija)*. Uzme li se u obzir da Krležin ekspresionizam nudi jednu od najvažnijih polaznih

točaka jugoslavenske avangarde,¹ afinitet njegovih tekstova prema revoluciji i revolucionarnim zbivanjima bit će lakše shvatljiv, a spominjanje revolucije na prominentnom mjestu neće se činiti toliko apartnim i udaljenim od samoga romana. No u različitim se periodima njegova stvaralaštva može primijetiti bitna razlika u obradi iznimno kompleksnih tema koje se usmjeravaju na literarni pristup burnome povijesnom vremenu obilježenom revolucionarnim gibanjima i raspadu velikih europskih imperija.² Dok *Hrvatska rapso-dija* nudi sliku revolucionarnog progressa, ma koliko apsurdnog ili – grotesknog, oličenog u slici vlaka koji se ne može i ne želi zaustaviti, *Na rubu pameti*, napisan dvadesetak godina kasnije, pripovijeda o razočarenju pojedinca koji ne pripada „revolucionarnoj klasi“, ali joj se zbog niza kontingentnih koincidencija osjeća bliskim. U toj je bliskosti središnji pojam „pravednost“ koji se odvaja od etičkoga sadržaja i dovođenja u pitanje neizdrživih socijalnih uvjeta i kristalizira u konkretnom pravnome postupku na čijem je primjeru diskrepancija između pravednosti i prava više nego vidljiva.³ Ta će spoznaja anonimno pripovjedaču omogućiti temeljito sučeljavanje s institucijama sistema. Potresen ne-

¹ Uspješan pokušaj „spašavanja“ Krležu kao pisca *jugoslavenske* avangarde jest Brebanović 2016. On će tako ustvrditi: „Povezivanjem ta dva toposa – prvog, da je Krležu avangardu ostavio zarad realizma, i drugog, da je vijugava životna staza od mladičkog jugoslovenstva odvela do staračkog hrvatstva – nastala je i mantra o hrvatskom klasiku. Takve i slične stereotype bolje je raskrinkavati, ili bar zaobilaziti“ (Brebanović 2016: 15). Brebanović na taj način Krležu vraća u avangardni okvir što je, uostalom, naglašeno već i podnaslovom knjige koji neodoljivo asocira na klasika svjetske avangarde Viktora Šklovskog i njegov epistolarni roman *ZOO ili pisma ne o ljubavi* iz 1923.

² Uvjerljivu predodžbu o traumatskim posljedicama što ga je raspad imperija ostavio na postimperijalna društva nudi Biti 2018.

³ Tomislav Brlek, bez produbljanja, ukazat će na vezu između romana i eseja *Nekoliko riječi o Kleistu* koji je nastao upravo u doba Krležinih najvećih autorskih previranja, 1934., i kojega se doista može promatrati kao svojevrsan preludij kako za *Na rubu pameti* tako i za *Balade Petrice Kerempuha*. „Usporede li se, na primjer, načini na koji se isti intertekst, Kleistov *Michael Kolhaas*, javlja u tri različita a vremenski bliska Krležina djela – i to upravo u kontekstu ne/mogućnosti pri/povijesti da dosegne istinu – postaje vidljivo, s jedne strane, da je različite žanrove shvaćao kao međusobno komplementarne, a s druge, da je referencijalni opseg teksta za njega upravo razmjernan njegovu literarnom sadržaju. Dok je u eseju ‘Nekoliko riječi o Heinrichu von Kleistu’ naglasak na društveno-povijesnoj reprezentativnosti figure naslovnog lika (i Kleistove pripovijesti *Kolhaasa*, i vlastitog eseja, *Kleista*), roman *Na rubu pameti* spram Kleistove se pripovijesti odnosi kao *kontrafaktura*, što znači da je veza s hipotekstom ograničena ‘na negativan paralelizam pojedinih motiva i tokova radnje’ – to jest da je apstrahiran upravo socijalno-historijski moment. *Balade Petrice Kerempuha* svojevrsno su pak nadilaženje te opreke“ (Brlek 2020: 271). Kleistov je *Kolhaas* jedan od ključnih tekstova za ispitivanje isprepletenih odnosa između prava i književnosti, osobito u njemu intenzivno tematiziranog odnosa prava i pravednosti. I danas je najvažniji tekst koji precizno analizira te relacije unutar Kleistove pripovijesti Ziolkowski 1997, osobito 187–214. Ziolkowski će u Kleistovu prihvaćanju novoformiranog pozitivnog pruskog zakona prepoznati njegove dvojbe, i pokušaj njihova otklanjanja, u vezi s teško pronicljivim svijetom života: „Upravo kao odgovor na nepoznatljivost svijeta (kao intelektualne činjenice) umirujuća valjanost postojećeg zakona (kao moralne činjenice) uvijek se iznova potvrđuje. Kao čovjek koji je izgubio iluzije o filozofiji prava i s iskustvom u praktičnome djelovanju pruskog pravnog sistema Kleist je shvatio da je društvo bez zakona kaotično i da je, s obzirom na ambivalentnu prirodu čovjeka, najbolje da zakon bude dostupan u obliku neposrednog legalnog koda – ne samo za eksperte, koji će ga iskoristiti za svoje vlastite svrhe, već i za sve građane“ (Ziolkowski 1997: 213). Čini se da se u ovoj dimenziji otvara rascjep između Kleistova i Krležina shvaćanja pravnoga sistema: s jedne strane konzervativno, s druge revolucionarno.

pravednošću suda ugledni će advokat sve više otklizavati u ludilo dok se udaljava od svog socijalnog staleža. Na osnovu njegove uznapredovale destrukcije postaje jasna ne samo nepravednost prema nižim slojevima društva, već i nepravednost koja pogađa njega osobno pokazujući mu što se zbiva s onima koji se suprotstavljaju postojećim jurističkim konstantama, makar bili etablirani pripadnici vladajuće klase. No samo njegovo duhovno ustrojstvo, kao da nam se veli, njegova melankolija i pesimizam, ne dopuštaju mu da ostane revolucionarom. Stoga je i njegova revolucija, paradoksalno, „usamljena“, okamenjena u stanju u kojemu je provedba revolucije – nemogućna.

Govoriti o pravnoj problematici u romanu *Na rubu pameti* teško je ako se u obzir ne uzmu, bar kurzorno, povijesni uvjeti koji su diktirali njegov nastanak. Prvi je svjetski rat bio inicijalna točka prijeloma koji je od prvobitnog, može ga se nazvati i revolucionarnim, oduševljenja vodio ka gorkome razočarenju. Oduševljenje se, naravno, odnosilo na revolucionarni potencijal koji je mogao dovesti do političkih, socijalnih i ekonomskih promjena u društvu, razočarenje je bilo prouzrokovano brzinom i efikasnošću kojom je rojalistički konzervativizam konsolidirao svoju vlast. Na mjesto socijalne i nacionalne ravnopravnosti, odnosno pravednosti, stupila je surova diktatura. Jugoslavenska se avangarda⁴ samim tim našla u nezahvalnoj poziciji u kojoj se morala odlučiti što joj je činiti između dva polarizirajuća ekstrema. Kako se valja zauzimati za društvene promjene? Trebaju li one protjecati nasilnim ili mirnim putem? Na koji način umjetnost može podržati te promjene? Treba li se koncentrirati na socijalne komponente te time zanemariti već dosegnute slobode umjetničkoga izričaja? Ili se njezina zadaća najefikasnije realizira ako ostane vjerna sebi i ne podlegne političkome diktatu, svejedno s koje strane dolazio? Nije tajna da je jugoslavenska avangarda od samih početaka bila politizirana. Ni to da tu politiziranost ponajprije treba tražiti na lijevoj strani političkoga spektra. Upravo se na tome mjestu začine dilema koja će sustavno obilježavati Krležino stvaralaštvo, a u povijest će jugoslavenskih književnosti ući pod imenom „sukob na književnoj ljevici“.⁵ Krleža nije bio spreman žrtvovati svoju umjetničku slobodu zbog pristajanja uz poziciju koja će se kositi s njegovim habitusom. No put od lenjinističkih⁶ političkih uvjerenja do odbijanja rigidne staljinističke isprva kulturne, a potom i sveobuhvatne politike nije bio kontinuiran, već ispunjen prijelomima, dvojbama i reflektiranjima u kojima je revolucionarna pozicija / pozicija revolucionara postajala sve manje izvjesna, bar u svojoj nasilnoj varijanti. Očito je riječ o dugotrajnom procesu sazrijevanja u kojemu se Krleža kretao od elana poslijeratnih godina, preko zgroženosti diktaturom, ali i aberacijama staljinističkoga sistema, sve do potonuća u sumorno stanje melankoličnoga skepticizma koje dominira

⁴ Ovdje, naravno, mislim na umjetničku. Ona koju bi se moglo nazvati političkom nije imala dvojbi u vezi s dolje pobrojanim pitanjima.

⁵ Glavni je zastupnik teze o „sukobu na književnoj ljevici“, štoviše njezin kreator, naravno, Stanko Lasić. Utjecajnost je njegove koncepcije i više nego poznata, no moderna je istraživanja Krležina opusa, ali i drugih sudionika samoga sukoba, sve sustavnije dovode u pitanje. Usp. Brebanović 2016.

⁶ O Krležinu odnosu prema Lenjinu i lenjinizmu usp. Car 2019.

romanom *Na rubu pameti*. Otuda ni ne začuđuje dugi period između završetka rata i objavljivanja toga romana. Valja ga se shvatiti kao postupno udaljavanje od jedne pozicije i približavanje drugoj u kojoj je revolucija postala deziderat kojega se sve više gura od sebe, u pravcu jedne naslućene budućnosti koju će u nekoj idealno zamišljenoj formi biti sve prije nego jednostavno realizirati.

Sistematizacija koju znanost o književnosti sprovodi u vezi s Krležinim djelom u bitnome se odnosi na prepoznavanje određenih faza koje se povezuje s poetološkim promjenama. Dok se prva, simbolistička, ostavlja manje ili više po strani, kao najvažnije pokazuju se sljedeće dvije – ekspresionistička i realistička, prijelaz između kojih se interpretira kao napuštanje avangardističkoga hermetizma u korist društvenoga angažmana. Upravo se taj „prijelaz“ s pravom može dovesti u sumnju: Krležina odanost lenjinizmu i revolucionarnim idealima kolidira na tome mjestu s drukčijom, dubljom „ideologijom“ koja je posvećena ideji umjetničke slobode. Naime, i sam je Krleža ukazivao na činjenicu da su tekstovi iz „realističke“ faze sve prije nego realistični, da Glembajevi nikada nisu mogli postojati u Hrvatskoj, da su *konstruirani* kao egzemplarni. Slična je situacija i s umjetničkim romanom *Povratak Filipa Latinovicza*. Svi su ti tekstovi doduše stvarani u realističkome modusu, ali se u njima javlja ekspresionizam koji se opire realističkoj dominantni. Može se argumentirati i u obrnutome smjeru. Makar i bile ispisane u ekspresionističkome modusu, pojedine se novele iz ciklusa *Hrvatski bog Mars* bar djelomice moraju čitati kao realistične, upravo u onoj mjeri u kojoj se opiru ekspresionističkoj dominantni. Nastaje li time šizofrena pozicija u kojoj se nalaze tekstovi koji se odbijaju povinovati navodnoj objedinjavajućoj poetici? Odgovor na to pitanje treba zasigurno tražiti izvan autorove biografije, u ponekad zbunjujućoj borbi različitih poetologija koje se ne mogu razdvojiti bez ostatka. U jednu riječ: i kad Krleža piše ekspresionistički, čime se želi naglasiti avangardistički, on ostaje kriptički realist. I obratno: u njegove na prvi pogled realističke tekstove prodiru elementi ekspresionističke avangarde koji preuzimaju, možda ne i dominantnu, ali u svakom slučaju prominentnu ulogu. Granične linije između tih triju faza nisu ni izbliza jasno ocrtane, prijelazi između njih su vidljivi i svjedoče o odstupanjima i razmišljanjima u procesu formiranja samostalne poetike. Istovremeno su determinirane politički i etički, a Krležino se iznimno dostignuće pronalazi u činjenici da svoju umjetnost uvijek dovodi u vezu sa socijalnim čime se njegovi tekstovi oslobađaju od hermetičnosti, koja se dovodi u vezu s avangardom, a pridaje im se komponenta društvenoga angažmana. Osobito je prijelaz s ekspresionističke na realističku fazu obilježen dvojbom budući da u tome povijesnom trenutku njegova odanost lenjinističkoj ideologiji (a s njom su povezane kako ideja socijalističke revolucije tako i Krleži tuđa ideja socijalističkog realizma) stupa u koliziju s dubljom odanošću, onoj prema slobodi umjetničkoga izraza.

Najbolji primjer takvoga pristupa zasigurno se pronalazi u romanu *Na rubu pameti* kojemu se valja iznova vratiti. Spomenuti procjep dolazi do izražaja unutar samoga teksta. Već i povijest njegova objavljivanja govori o tome koliko je bio osporavan na jugo-

slavenskoj ljevici koja je samu sebe smatrala nositeljicom revolucionarne *političke* avangarde, one koja je prevazišla pa onda i odbacila umjetničku. Roman se pojavljuje 1938., u jeku staljinističkoga terora i montiranih procesa, čijim su žrtvama postali najznačajniji rukovodioci Sovjetskog Saveza. Krležina je pozicija u odnosu na te procese bila više nego jasna i nalazila se u nedvosmislenoj suprotnosti prema oficijelnoj liniji koju je zauzimala Komunistička Partija Jugoslavije, u svojem neprikrivenom staljinizmu. To je dovelo i do njegove potpune izolacije unutar pokreta koja je znala povremeno prijeći i u čistu fizičku prijetnju kojom se ugrožavala njegova egzistencija. U tome je pogledu osobito znakovito poglavlje koje se, s izvjesnom dozom naprezanja, može pročitati i u autobiografskome ključu – „I mjesecina može biti pogled na svijet“. Upravo njega su partijske strukture, prepoznajući se s pravom u njemu, obilježile kao blasfemično i stavile ga, skupa s njegovim autorom, na stup srama.⁷

O toj bi se komponentni romana moglo iscrpnije reflektirati. Ipak ću ostaviti političku dimenziju po strani i posvetiti se jurističkoj, koja u dosadašnjim istraživanjima nije dostatno uzimana u obzir, unatoč tome što prožima čitavu njegovu narativnu strukturu. Već sama konstelacija likova ukazuje na činjenicu da je *Na rubu pameti* roman u čijemu se središtu nalazi juristički sustav. Junak je bezimni advokat koji se odvaja od svoje socijalne klase, a da pritom ne postaje član neke druge. Uvod u roman dan je u formi traktata koji pokazuje intertekstualni afinitet prema Erazmovo *Pohvali ludosti*. Riječ je o tekstu markiranom izdvojenim položajem koji služi kao uvod u sliku svijeta koja proistječe iz kumuliranja negativnih iskustava što će ih njegov autor stjecati za vrijeme svoje moralno sumnjive djelatnosti. Kako bi što preciznije formulirao svoju febrilnu kritiku društvenih okolnosti o kojima izvještava, on će kreirati paradigmatiku figuru *homo cylindriakusa*⁸ u kojoj se kristaliziraju aberacije jednoga društva koje čini sve kako bi učvrstilo svoju vlast zasnovanu na nejednakosti i nepravednosti. Pritom ne treba zaboraviti da se Erazmo u lijevim kulturnim krugovima u dobroj mjeri neopravdano stilizira kao figura otpora, kao revolucionar prije revolucije.⁹ Kao svojevrsni antipod ovako interpretiranome Erazmu u tekstu se koncipira Europa¹⁰ – mjesto propasti i dekadencije koja

⁷ Instruktivnu analizu tog poglavlja nudi Marjanić 2015. S tim u vezi mi se osobito značajnom čini sljedeća teza: „Očito je da u romanu *Na rubu pameti* Krležina mentalitete promatra iz matrice *etosa* (kontrapunkt između heteronomije i autonomije), a pritom se cjelokupno njegovo književno stvaralaštvo može interpretirati kao historija mentaliteta – dokumentarna vizura o mentalitetima, svakodnevice iz po/etičke, nacionalne i religijske vizure“ (Marjanić 2015: 91).

⁸ Usp.: „Naš domaći, autohtoni, takoreći narodni i rasni homo cylindriakus, dakle, koji stoji po pravilu uvijek na čelu jedne ljudske ustanove. Misli u sjaju svojega građanskog dostojanstva o sebi ovako: u ime sedam hiljada doktora naše cilindraške znanosti, ja stojim na čelu te iste naše znanosti kao njen najučelniji predstavnik, svakoga poštovanja najdostojniji.“ (Krleža 1966: 212f.)

⁹ Galeriju sličnih likova, ponajprije iz doba renesanse, sačinjavaju Jan Hus, Giordano Bruno ili Galileo Galilei, i sam bitan Krležin junak. Erazmo se, ipak, ovdje pojavljuje i u dodatno poantiranoj cjelokupnoj slici u kojoj se doista stanje „na rubu pameti“ denotira kao „ludilo“.

¹⁰ Europa je Krležina fascinacija – kako u pozitivnom tako i u negativnom smislu. O tome pouzdano svjedočanstvo isporučuje njegov esej *Europa danas* iz 1934. O toj je temi sekundarna literatura i više nego iz-

će se u raznim varijacijama pojavljivati i dalje te tako pomoći u izrađivanju kompleksne strukture u kojoj se miješaju prezir prema starome i nadvladanom i razočarenje novim koje ne uspijeva ispuniti očekivanja i gubi se u maglama totalitarizma. U jednu riječ: intertekstualna se elaboracija Erazmova traktata projicira na foliju čiji negativni sloj tvori upravo Europa: kao mjesto iznevjerenih očekivanja, i Krležinih i njegova pripovjedača.

Nakon ovakvoga uvoda, koji sugerira ideološku pozadinu autorova pregnuća, sam tekst romana otvara se inicijalnom pričom izgrađenom na događaju koji se zbio godinama prije momenta pripovijedanja, no koji je još uvijek sposoban kod pripovjedača izazvati snažnu, gotovo tjelesnu reakciju koja se graniči s gađenjem. Sama je, pak, scena koja će na odlučujući način izmijeniti pripovjedačev život (a da pritom na druge aktere neće imati bitnijega utjecaja) motivirana neumjerenom konzumacijom alkohola. Naime, za vrijeme večere u ljetnikovcu industrijalca Domaćinskog (on je istovremeno pretpostavljeni ili točnije nalogodavac pripovjedača¹¹) ovaj se hvali kako je upravo na tome mjestu, neposredno po završetku Prvog svjetskog rata, ustrijelio četiri uljeza koji su ga pokušali opljačkati.¹² Advokat koji tu priču očito nije čuo prvi put te je ona, i zbog učestalosti, usađena u njega u svim svojim negativnim aspektima, reagira vehementno i optužuje Domaćinskog da je počinio ubojstvo s predumišljajem. To vodi do skandala za stolom čija je posljednja konzekvenca protjerivanje odvjetnika iz „boljeg društva“ ili, promotri li se situacija s druge strane, njegova samoizolacija. Tužba zbog klevete tvori jurističku potku romana, dok će raspravljanje o odgovornosti Domaćinskoga za počinjeno ubojstvo biti onaj njegov dio na osnovu kojega će se razlagati ideja pravednosti i njezine različite manifestacije. Razlog se za njegovu reakciju krije u osjećaju da je u jurističkoj obradi konkretnog slučaja povrijeđena upravo ideja pravednosti, a kako policijsko tako i jurističko razjašnjenje slučaja predstavljaju nijekanje pravnih načela. Pravednost se odvajava kako od

dašna. Studija koja je u cjelokupnosti posvećena toj problematici jest Žmegač 1986; inspirativan raniji tekst, napisan sustavno s naratološkoga stajališta, jest Biti 1984; od novijih radova zanimljivi su Gall 2016 i, posebice, Car 2019. Car se pritom intenzivno bavi habsburškim nasljeđem u Krležinu djelu i suprotstavlja ga viziji oslobođenja što je razvija u kasnijem periodu zasnivajući je na ideji jugoslavenstva: „On konceptualizira europsku kulturu s njezinih rubova u modusu radikalne negacije, odnosno vehementnog odbijanja staroga svijeta, prožetog nasiljem i neslobodom. Iz te borbe treba nastati novo koje svoj nastanak zahvaljuje izvornoj vitalnosti 'životnih snaga u uskipjelom kaosu naroda' a formulira se supranacionalno u novom odnosu između države i nacije. Tako nastaje afirmativni jugoslavenski program povezan s prostorom“ (Car 2019: 454f).

- ¹¹ Spreicer će ukazati na pripovjedačevu „moralnu korupciju“ koja, prije svega, počiva na gospodarskim razlozima, naime na njegovoj ovisnosti o Domaćinskom (Usp. Spreicer 2021: 337).
- ¹² Interesantnu će interpretaciju te scene, ispričane retrospektivno, ponuditi Jelena Spreicer. Ona, naime po njoj predstavlja Krležinu kritiku postimperijalnog nasilja. „U tome se smislu u romanu predloženo postimperijalno nasilje razotkriva kao konstitutivni element u rođenju jedne 'nove', postimperijalne elite, koju je Krleža već na kraju tridesetih godina prošlog stoljeća prepoznao kao odlučujući faktor u prijelazu na fašizam“ (Spreicer 2021: 325). Slijedeći kulturološku perspektivu Spreicer analizira ulogu „zelenog kadra“ u poslijeratnoj Hrvatskoj i interpretira je (i) kao otpor nadirućoj srpskoj armiji. U tome smislu i on posjeduje revolucionarni potencijal. Njezina je centralna teza, dakle, „vraćanje“ Krležina teksta u prošlost i djelomično suzbijanje njegova kontekstualiziranja u moment čiste sadašnjosti – sukoba na književnoj ljevici i s njim usko povezanim kritičkim promišljanjem moskovskih montiranih procesa.

svojega etičkoga sadržaja tako i od dovođenja u pitanje odurnih socijalnih uvjeta i dovodi se u vezu s konkretnim jurističkim procesom (zasnovanim, vidjet ćemo, na načelima pozitivnog prava) što vodi ka sveobuhvatnom sukobljavanju s institucijama sistema. Optužen za klevetu, ugledni advokat postupno tone u ludilo, dok se udaljuje od svoje klase. Na osnovu njegove uznapredovale destrukcije ne tematizira se samo nepravda prema nižim društvenim slojevima, nego se ukazuje i na specifičnu nepravdu koja pogađa njega osobno, pokazujući nam što se zbiva onima koji se suprotstave postojećim socijalno dominiranim jurističkim konstantama, čak i ako su sastavni dio vladajuće klase, one, dakle, koja u nepravdanim društvima sebi daje za pravo da određuje što pravda jest, a što, pak, nije i kako je treba primijeniti.

Sam je roman strukturiran kao labava skupina različitih diskurzivnih tehnika i strategija. Dugome uvidu danom, kao što je već rečeno, u obliku traktata slijedi niz pojedinačnih opisivanja susreta pripovjedača u prvom licu s raznim likovima iz njegove neposredne, ali i dalje okolice. Ti su susreti dijaloški konstruirani i sadrže gotovo uvijek stupanj moguće eskalacije. Ona se može iskazati u eksplozivnim radnjama (naprimjer u tučama ili u grotesknom obračunu s protivnikom koja se završava tako što ga se baca u fontanu) ili u mirnijim oblicima povećane napetosti koji se manifestiraju u borbi riječima. Te se scene smjenjuju s idiličnim, moglo bi se reći – melankoličnim, o odnosima odvjetnika s dvjema ženama. Jedna od njih smještena je u vrijeme pripovijedanja, druga u tekst ulazi retrospektivno, iz prošlosti. Ti su odnosi nosivi stubovi druge strane, one neagresivne, njegovih duševnih stanja. Na sličan je antagonistički način pripovjedno konstruiran susret s mladim dogmatskim komunistom u zatvoru, scena koja je na odlučujuć način zaoštrila Krležin sukob s partijom i dovela do njegova isključenja iz pokreta. Može se preliminarno zaključiti: roman nije konstruiran ni kauzalno ni kronološki. Njegov je noseći element teza koju se ne razvija, nego ju se u tekst integrira skokovito, prema danim potrebama samoga narativa.

Ta se etički (a to je nedvojbeno njezina najbitnija karakteristika) bazirana potka pripovjednog teksta realizira u narativnoj konstelaciji kojom dominira gotovo kontingentno povezivanje pojedinih diskurzivno različito koreografiranih zbivanja. U centru se mojega interesa nalaze dva, smještena u poglavljima „Zločin i kazna“ i „Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga“. Upravo se u njima, i to je moja teza, kristalizira na najprecizniji način središnja tema romana, fragilni odnos između prava i pravde. Njega se egzemplarno tematizira na osnovi položaja tzv. „zelenog kadra“ po završetku rata. Što se Prvi svjetski rat više bliži kraju, to je manje hrvatskih vojnika mobiliziranih u austrougarskoj vojsci spremno slijediti svoje dužnosti. Sve češće dezertiraju ili se poslije dopusta ne vraćaju kući. Da bi izbjegli policijsko proganjanje sklanjaju se u šumama – otuda i oznaka „zeleni kadar“. Situacija se nakon završetka rata bitno ne mijenja. Demobilizirani se vojnici doduše više ne progone kao dezerteri, ali im se oduzima izdržavanje te time i životna osnova.

To je prekarna situacija u kojoj se nalaze ljudi koje je ustrijelio Domaćinski.¹³ Žestoka se odvjetnikova reakcija motivira dvostruko. Na jednoj se razini nalazi užas pred načinom na koji industrijalac, u pripitome stanju, opisuje svoj čin, pri tome ustrijeljene opisuje kao neljudska bića te ih time dodatno ponižava. Na drugoj se situacija pokazuje kompliciranijom. Makar zna da se Domaćinskome juristički više ne može dokazati nikakva krivica, odvjetnik je svjestan pravne činjenice da je ovaj ustrijelio bespomoćne ljude te da svoje nedjelo objašnjava s jedva podnošljivom arogancijom. U tome trenutku osjećaj za pravednost nadvladava jurista u njemu. Time se svrstava u skupinu Krležinih pripovjedača u središtu čije se pažnje nalazi upravo ideja pravednosti, ali se od njih razlikuje upravo po tome što posjeduje dovoljno jurističkoga znanja kako bi je konfrontirao s pravnim sustavom zasnovanom na hladnoj racionalnosti. Takvi se pronalaze u zbirci novela *Hrvatski bog Mars* (osobito u noveli *Bitka kod Bistrice Lesne* gdje jedan seljak-vojni obveznik traži pravdu kod hrvatske vlade u Zagrebu – kao udovac ne može ostaviti djecu ni pod čijom skrbi – ali je ne nalazi), ali i u *Baladama Petrice Kerempuha* gdje pojam „pravica“ zauzima centralno mjesto te na odlučujući način dominira cijelom zbirkom.

Tek se u ovome romanu, dakle, pojavljuje pripovjedač koji je sposoban s pozicije znanja reflektirati i prosuđivati tu iznimno aktualnu i brizantnu problematiku. Ta uloga ne ostaje bez posljedica po njega. Odluka da se postavi na stranu pravednosti ne samo da vodi do njegova isključenja iz društva u kojemu po samoj svojoj funkciji pripada.¹⁴ Još je drastičnije s njom povezano postupno prelaženje u stanje gubljenja razuma. Ta činjenica dovodi *Na rubu pameti* u neposrednu blizinu diskursa avangarde. Afilijacija koja povezuje nadrealizam s promijenjenim psihološkim stanjima pokazuje da Krleža ovdje traži podršku starih saveznika kako bi preživio u borbi s dogmatskim komunistima. U tome je kontekstu osobito važna poema *Turpituda* Marka Ristića, nastala iste godine kad i *Na rubu pameti*.¹⁵ *Turpituda* priziva ludilo i time pokušava objasniti neobjašnjivo: raspad svih vrijednosti koji u Europi prouzrokuje nezaustavljivo napredovanje fašizma. Ristić pritom opisuje i prepoznaje svoje lirsko Ja u stanju paralizirane pasivnosti. Nesposoban da zaustavi napredovanje zla, nalazi se pred njim, pun očaja, i kao u kakvoj litaniji priziva strahote koje prijete, gotovo neminovno, da pregaze cijeli kontinent. Krležin pripovjedač ne pretendira stvaranju takve sveobuhvatne slike. I kada spominje veće geografske jedinice,

¹³ Ne treba zaboraviti da je i sam Valent Žganec u najmanju ruku implicitno pripadnik „zelenog kadra“. Njegov je boravak u zatvoru, uostalom, vezan za prijestupe koji, vidjet ćemo, na određen način paraleliziraju one što su ih počinila četvorica ustrijeljenih. Tada se čak može ustvrditi da je on imao sreće, budući da nije bio izložen djelovanju linč-pravde.

¹⁴ Aleksandar Flaker ukazuje na značaj izgradnje pripovjedača u *Na rubu pameti*. Skreće pažnju da je to „jedini [...] Krležin roman s pripovjedačem u I. licu jednine, pri čemu je pripovjedač ujedno temeljni lik predočena svijeta, ali je taj svijet viđen isključivo iz pripovjedačeve 'subjektivne' perspektive“ (Flaker, s.a.).

¹⁵ U vezi s afinitetom *Turpituda* i *Na rubu pameti* Flaker zamjećuje: „Sinkrona romanu *Na rubu pameti* Ristićeva *Turpituda* (Zagreb 1938) nosi npr. oznaku 'paranojakodidaktičke rapsodije', a pozivi na psihopatoške pojave i inače su česti u francuskih nadrealista“ (Flaker s.a.). Kako Brebanović (2016) tako i Brlek (2020) opširno raspravljaju duboku poetološku bliskost Krleže i Ristića. O Krležinoj povezanosti s nadrealističkim diskursom v. dolje.

to čini u simboličkome smislu. Za njega je, retorički promatrano, Europa metonimija koja služi kako bi se konstruirala oštrija slika Jugoslavije ili uže – Hrvatske. Europa se u romanu više puta tematizira kao mjesto licemjerja i neispunjenih obećanja. Pripovjedač je optužuje da se tek inscenira kao kvintesencija civilizacije, dok virulentne nužnosti (uspostavljanje socijalnog mira, implementacija pravедnosti umjesto prava, točnije pravosuđa, kao vrhovne vrijednosti) ostaju neispunjene. No on ne ide dalje od toga. Uostalom, sve što je o Europi htio reći, Krleža je rekao u eseju *Evropa danas*. Mišljenje iskazano o njoj jest ono što ga posreduje pripovjedač, a njegova intelektualna razina, kao i sposobnost reflektiranja, nalaze se ispod razine njegova „autora“.

Sada valja razmotriti dva poglavlja koja stoje kao paradigma jurističke strukture romana kao cjeline. „Zločin i kazna“¹⁶ iscrpno opisuje sudski proces koji se vodi protiv odvjetnika zbog klevete. On se brani sam. Pledoaje zastupnika Domaćinskoga Huga-Huga, čije je dvostruko ime nedvojbeno ironijski markirano, prožet je jurističkim pojmovima i moralnom osudom pripovjedača. On predstavlja eklatantni primjer moralnoga sunovrata, arogancije više klase i nesposobnosti izgradnje empatičke pozicije uz čiju bi se pomoć svijet mogao konstruirati kao bar donekle podnošljivo mjesto prebivanja.¹⁷ Ironija je sadržana u udvostručavanju imena koje je usto tuđe. Hugo-Hugo se poziva na izvanredno stanje koje počinitelju pruža slobodu bezuvjetne obrane svojega navodno ugroženog posjeda:

„To iznimno stanje, Slavni Sude, kad su obezglavljene i poživinčene mase palile i robile i uništavale sve do čega su stigle i što im je dopalo ruku, to odvratno, anarhično stanje, kad je krv oko nas tekla potocima, to, u svakom pogledu, visokouznemireno, buntovno, da, upravo odvratno revolucionarno stanje, samo je po sebi sadržavalo mogućnost, da, ne samo mogućnost, nego upravo pravo i ovlaštenje, još više od ovlaštenja: dužnost uspostave građanskog reda i pravnog poretka!“ „I da smo mi, Slavni Sude, u ono vrijeme narodnog i socijalnog rasula imali – kojom srećom – nekoliko desetaka Domaćinskih, ne bi nas suluda i slijepa anarhija onih dana bila dovela u onaj bezizlazni položaj, u kome smo se našli godine tisuću devetsto i osamnaeste!“ (Krleža 1966: 295f.)

Ovdje je nemoguće previdjeti ukazivanje na debatu koja se u međuraću vodi na oba kraja ideološkoga spektra, osobito na ulogu koju u njoj igra specijalist za ustavno pravo i kasniji notorni tvorac njemačkoga nacističkog ustava Carl Schmitt. Osobito je važno uzeti u obzir da ta debata markira jedan od najvažnijih, promatrano retrospektivno,

¹⁶ Ovdje je nepredvidivo, makar ne nužno i osobito elegantno, ukazivanje na roman Dostojevskoga. No Krleži je ta dihotomija bila potrebna kako bi ukazao na ironičnu dimenziju svojega teksta. Za razliku od ruskoga prethodnika njegov pripovjedač nije markiran kao osoba koja bi u svojem djelovanju bila vođena filozofskim pitanjima.

¹⁷ Spreicer ukazuje na jurističku osnovu nepravednog postimperijalnog društva: „Postimperijalno društvo je [...] kod Krleže kao i ranije hijerarhijski stratificirano na osnovu jednog pravnog sistema u kojemu društvene elite kao i ranije slijede svoje neposredne gospodarske i političke interese“ (Spreicer 2021: 338).

momenata jurističko-političkih prijepora u međuratnoj Europi. Već samo otvaranje studije *Politička teologija* pokazuje kamo smjera Schmitt: „Suveren je onaj tko odlučuje o izvanrednom stanju“ (Schmitt 1979: 11). Suveren je osoba koja u sebi koncentrira apsolutnu moć, koja može suspendirati pravnu normu i samim time opravdati i garantirati stanje anomalije. „Suveren [...] odlučuje kako o tome kada se radi o ekstremnom slučaju nužde kao i o tome što se treba činiti kako bi ga se uklonilo. On se nalazi iznad normalno važećeg pravnog poretka a ipak mu pripada jer on je zadužen za odluku može li se ustav suspendirati in toto“ (*ibid.*: 12f.) U tome je smislu Schmittova argumentacija usmjerena na jurističko opravdanje uvođenja diktature. Nije teško u pojedincu, u liku suverena, kako ga on kreira, prepoznati povijesnu ličnost Adolfa Hitlera.¹⁸ Schmitt se u svome cjelokupnom pregnuću ka jurističkom opravdanju uvođenja diktature manje ili više prikriveno sporio s Hansom Kelsenom, utemeljiteljem te koncepcije u njezinu najradikalnijem obliku.¹⁹ Kelsen će sa svoje strane, i to je ono što će ga napraviti ne samo najvećim Schmittovim neprijateljem, već i neprijateljem marksističke teorije prava, ukazati na konkretno stanje u sudskome procesu u kojemu se donositelje odluka ne trebaju ticati momenti koji će izlaziti iz striktno pravno determiniranoga stanja. U jednu riječ i zaoštreno: etika u pravu ne smije igrati nikakvu ulogu.²⁰ Protiv takvoga shvaćanja jurističke teorije i prakse argumentirat će osobito vehementno Ernst Bloch energično braneći načelo prirodnoga prava kao prava koje ne zanemaruje, ili ne ignorira, dimenziju humanosti.²¹

¹⁸ Giorgio Agamben ukazat će na jednu zanemarenu dimenziju izvanrednog stanja: „Izvanredno stanje *nije* diktatura, već prostor bespravnosti, zona anomalije u kojoj su sve pravne odrednice – a posebice samo razlikovanje između javnoga i privatnoga – deaktivirane. [...] Stanje nužnosti nije ‘pravno stanje’, već prostor bez prava (pa i onda kada nije prirodno stanje, već se pokazuje kao anomalija koja rezultira iz suspendiranja prava“ (Agamben 2004: 62; istaknuo D. B.).

¹⁹ O Kelsenu usp. instruktivno Magerski 2021.

²⁰ Radikalnu će odjelitost pravosuđa od filozofskih, ponajprije etičkih, pitanja potresti tek, kao što je to i u drugim područjima svijeta života, katastrofa Drugog svjetskog rata. Najznamenitiji je primjer takvoga obrata u pravnome sustavu tzv. Radbruchova formula. Radbruch postulira na sljedeći način: „Konflikt između pravednosti i pravne sigurnosti tada bi valjalo riješiti tako da pozitivno pravo, osigurano statutom i moći, ima prednost čak i onda kada je sadržajno nepravedno i nesvrshodno, pod uvjetom da proturječje između pozitivnog zakona i pravednosti doseže toliko nesnošljivu mjeru da zakon kao ‘nepravo pravo’ mora ustupiti pred pravednošću. Nemoguće je povući oštrij liniju između slučajeva zakonske nepravde i unatoč nepravoga sadržaja vrijedećeg zakona; druga se granična linija, pak, može povući u svoj oštini: tamo gdje se jednakost, koja čini srž pravednosti, svjesno poriče pri postavljanju pozitivnog zakona, tamo zakon nije samo ‘nepravo pravo’, dapače on uopće ne posjeduje pravnu prirodu. Jer pravo se, pa tako i pozitivno pravo, uopće ne može definirati drukčije nego kao poredak i statut koji su po samome smislu definirani tako da moraju služiti pravednosti“ (Radbruch 1946: 107). Ukidanje pozitivnog prava dopušteno je, po Radbruchu, u ekstremnoj situaciji u kojoj se poništava načelo jednakosti svih ljudi. Povijesna situacija koju izrijekom spominje jest nacističko pravosuđe kao institucija u kojoj ne vladaju ni pravo ni pravednost. Koncepcija Krležina pripovjedača u tome je smislu radikalnija, ali i manje reflektirana. Radbruch ne poriče općenitu primjenjivost, ili nužnost, pozitivnog prava. Krležin će ga pripovjedač, u ime pravednosti, temeljito dovesti u pitanje – i u krajnjoj konzekvenci i sam podleći nepravu.

²¹ Bloch ukazuje na nemoć Kelsenova pozitivnog prava suočenog s Schmittovim decizionizmom: „No formalist Kelsen već stoga se ne može obraniti od teorije suvereniteta, pa i diktature jer je vrhunska pravna

U strukturi romana *Na rubu pameti* presudno mjesto zauzima uloga koju u formiranju izvanrednog stanja igra škola pozitivnoga prava. Uzme li se u obzir da je u momentu njegova nastajanja Krleža zauzimao nedvojbeno marksističku poziciju, makar je dogmatičari proglašavali revizionističkom, postat će moguće promatrati i taj roman u kontekstu rasprave između dviju radikalno suprotstavljenih pravnih koncepcija. Tu će tezu potkrijepiti i promatranje daljnjeg toka sudskoga procesa, onako kako ga roman predočava iz perspektive svojega pripovjedača. Nakon paragrafa iz zakonika koje izdašno koristi u prvome dijelu pledoajea, Hugo-Hugo prelazi na „moralnu“ osudu stanja koje povezuje s revolucijom čije se nastupanje dalo naslutiti te ju se stoga moralo u samome početku iskorijeniti, kako bi nakraju još jednom skinuo sa svojega klijenta (koji ne prisustvuje samome procesu, već se javlja paradoksalnom markantnom odsutnošću) odgovornost za ubojstvo i time potencirao protuudar usmjeren u pravcu optuženoga. Njegov se govor u svome drugom dijelu nužno mora interpretirati kao politički, čak ideološki a ne juristički. U samome se sudskome procesu *ne radi* o zlodjelu kojega je počinio Domaćinski. On je oslobođen svake krivnje, čak i bez procesa, tek policijskim uviđajem, a sadašnji, u kojemu je optužen pripovjedač, odnosi se na utvrđivanje je li počinjeno djelo kleveta ili je, pak, riječ o iskazu čija je istinitost potkrijepljena činjenicama. Domaćinski se, dakle, nalazi u privilegiranoj jurističkoj poziciji u praksi poznatoj po formuli *ne bis in idem* (ne dvaput za istu stvar).

Potom sudac dodjeljuje riječ pripovjedaču. Njegov je odgovor predočen u više odsječaka koji su jedni od drugih odvojeni meditativnim pasażima. U narativnome je smislu ta strategija utoliko efikasna što se njome realizira odvajanje govorećega i reflektirajućega Ja. Tako se stječe dojam da on citira sama sebe i da mu je omiljeno sredstvo predočavanja parafraza. Unatoč tome probijaju se elementi njegove zajedljive replike, makar se sam povremeno pita zbog čega se nalazi tu gdje jest: „Zašto sam sjeo za ovu prokletu juridičku tablu s doktorom Hugom-Hugom kad ne znam igrati?“ (Krleža 1966: 302).

I onda prelazi, kako juristički tako i naratološki – i to konzekventno i do kraja efikasno, u protunapad. Kontrafaktički konstruira situaciju u kojoj bi se njegovoga tužitelja moglo dovesti do minimalnog moralnog oslobođenja te time i ukidanja njegove krivnje:

Rekao sam, otprilike, da bi od Domaćinskoga najmuževnije i najviteškije bilo, kad bi se zbog onog četverostrukog umorstva ponovno, sam, iz svoje vlastite lične inicijative, stavio pred sud, jer bi tako svojom osudom otkupio jedno od osnovnih načela ljudske društvenosti: načelo pravednosti... (*ibid.*: 314)

norma pozicionalna. [...] S dezinteresiranošću prava za izvor njegove valjanosti, s priznavanjem različitih vrijedećih pravnih sistema, ukoliko se u njima pronalazi jednako veliko unutarnje jedinstvo, dosegnuta je u svakom slučaju najveća moguća udaljenost od klasičnoga prirodnog prava“ (Bloch 1985: 171f).

Naravno, on zna da je to nemoguće – otuda i redanje kondicionala – te stoga izvodi jurističku bravuru, postavlja prigovor zbog pristranosti protiv suca, koji mu i uspijeva. Sudac biva odstranjen kao potencijalno neobjektivan sudionik u procesu. Pripovjedač u prvome stupnju trijumfira, ali u ponovljenome procesu, koji je jednako montiran, odbija bilo kakav oblik obrane – što je jasan znak njegova duševnog rastrojstva – i prepušta se bez borbe osudi na zatvorsku kaznu. To melankolično držanje povezano je s uvidom da je nemoguće izbjeći juristički poraz, da se do pravednosti ne može doći jurističkim putem. Ono je prouzrokovano rezignacijom koja nosi u sebi, i evo eksplozivnog materijala u kojemu valja tražiti Krležin sukob s oficijelnom linijom komunizma, prikriveno ali ipak prepoznatljivo razračunavanje sa staljinizmom. Proces u Zagrebu jednako je montiran kao i moskovski, vođeni protiv rukovodećih partijskih funkcionera. Oni se doduše odvijaju na različitoj socijalnoj foliji određenoj različitim političkim sustavom, ovdje je riječ o kapitalizmu, tamo o socijalizmu, ali i jedan i drugi odražavaju se kao u zrcalnoj slici. Ishod je i tu i tamo unaprijed poznat, ali maska pravnoga u Zagrebu je neprozirnija, ona igra svoju ulogu uvjerljivije, a rezultat je na oba mjesta unaprijed utvrđen. Pravda se nalazi na strani jačega i moćnijega.

Konzekvenca je njegova ponašanja, i odbijanja povinovanja načelima pozitivnoga prava, odlazak u zatvor u kojemu sreće kvintesencu autohtonog filozofskog pogleda na svijet, zagorskog seljaka Valenta Žganeca koji mu je istovremeno neslužbeni sluga i brine se za njegove tjelesne potrebe. U Valentu odvjetnik prepoznaje paradigmatiku figuru koja stoji kao zastupnik seljaka što ih je umorio Domaćinski. On posjeduje čvrsto mišljenje, osobito što se tiče politike, i ne dozvoljava da ga zavedu lažni proroci. Žganecova je pogonska snaga ideja fatalizma s kojom se ne može doseći pravednost, ali je u njoj sadržan viši stupanj istine na kojemu se može razumjeti ta činjenica. Primjer je takvoga načina mišljenja parabola o poštanskom sandučiću na osnovu kojega Valent pokazuje da Hrvati nikada nisu bili Mađari i da to nikada neće ni biti. Jedini način izvlačenja iz zamršene situacije jest uništenje trikolornog sandučića:

Bog moj, ta prokleta mađaronska nagodba negde dalko v budimskih bankah zaključana spi, nit ju mi zamislili, nit ju mi Stubičanci dol potrti moremo, ali on mađzaremberski dvojezični alpak trojezični brijefkastlin ni nagodba, vrag mu mater, da mi Bog dragi grehe oprost, neg je to, kak oni gospon zastupnik dobro veliju, protunagodbenjački brijefkastlin, mu mater vrag, da oprostite, jašil, kajti to ni nigdar bilo niti biti more, da bi mi Vugri alpak mađzarembere bili, niti jesmo niti igdar bumo, pak bi stega najbolše bilo da taj brijefkastlin sami dol poteremo... (Krléža 1966: 377)

Na primjeru trobojnoga poštanskog sandučića Valent demonstrira do kakvih pogubnih posljedica dovodi poravnanje između Hrvata i Mađara. Za to mu nije potreban komplicirani juristički jezik. Tek jedan predmet za njega je dovoljan kako bi dokazao da Hrvati nikada nisu bili Mađari i da to neće nikada postati; a kao rješenje za izlaz iz tog

zamršenog položaja predlaže da se sandučić uništi. Je li to realno? Kao što pokazuje primjer odvjetnika, ali i drugih Krležinih likova, nije. Gornji će se sloj aranžirati u svakoj prigodi, donji ostati tamo gdje jest; ako ga se – u državi bez pravednosti – ne ustrijeli.

Nakon realistički komponiranoga finala potrebna je koda koja će iznova voditi ka avangardi. Pripovjedač koji postupno tone u ludost od svijeta se oprašta riječima koje podsjećaju na Ristićev nadrealizam:

Harmonika: parlez moi d'amour, a na istome mjestu desnije: Madrid, Šanhaj ... Milimetar lijevo, tempo bataljona, jedan – dva, pucketanje iskara pod tankim furnirom ove čudotvorne kutije, koja svira u praznoj sobi, dim, zvona, požari, antene, crkve, noć i samoća jednog čovjeka, koji nervozno kvrcu po kazalu svoga radioaparata, kao da i on ticalima svoje vlastite emisije traži spoj s nekim u praznini. (*ibid.*: 427)

On ne može prevladati procjep u unutarnjosti svoje ličnosti: jurist i moralist, revolucionar i nerevolucionar, buntovnik i konformist. Ono što mu preostaje jest bijeg u ludilo. Samo se tako može odcijepiti od društva za borbu protiv kojega nije sposoban. Za razliku od njegova autora koji svojim antagonističkim poetikama, koje se razvijaju i u ovome romanu, skreće pažnju na društvene proturječnosti koje je nužno odstraniti – u borbi, revolucionarnoj, koju valja sprovesti na svim područjima svijeta života, pa tako i na onome pravnom.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio. 2004. *Ausnahmezustand. (Homo sacer II.1)*. Prev. Ulrich Müller-Scholl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Biti, Vladimir. 1984. „Krleža i evropski roman“. U: *Književna smotra* 16, 54–55: 63–82.
- Biti, Vladimir. 2018. *Attached to Dispossession. Sacrificial Narratives in Post-imperial Europe*. Lieden/Boston: Brill.
- Bloch, Ernst. 1985 [1961]. *Naturrecht und menschliche Würde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda Krležiana. Pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Brek, Tomislav. 2020. *Tvrđi tekst. Uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Brek, Tomislav, ur. 2016. *Povratak Miroslava Krleže*. Zagreb/Beograd: Leksikografski zavod Miroslav Krleža/Hrvatsko semiotičko društvo/Kulturni centar Beograda.
- Car, Milka. 2019. „Miroslav Krležas Mitteleuropa?“. U: *Mitteleuropa denken: Intellektuelle, Identitäten und Ideen der Kulturraum Mitteleuropa im 20. und 21. Jahrhundert*. Ur. Walter Pape i Jiří Šubrt. Den Haag: De Gruyter: 439–459.
- Car, Milka. 2019a. „Utopien und Freiheitsprojektionen bei Miroslav Krleža im Jahr 1917“. U: *Blick ins Ungewisse. Visionen und Utopien im Donau-Karpaten-Raum. 1917 und danach*. Ur. Angela Ilić, Florian Kühner-Wielach, Irena Samide i Tanja Žigon. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet: 279–299.
- Flaker, Aleksandar, s.a. „Na rubu pameti“. U: *Krležijana*. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=636>. 20. 3. 2023.

- Gall, Alfred. 2016. „Europa kao fantazma“. U: *Povratak Miroslava Krleža*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb/Beograd: Leksikografski zavod Miroslav Krleža/Hrvatsko semiotičko društvo/Kulturni centar Beograda: 59–71.
- Kelsen, Hans. 2017 [1960²]. *Reine Rechtslehre. Mit einem Anhang: Das Problem der Gerechtigkeit. Studienausgabe der 2. Auflage 1960*. Unter Berücksichtigung von Kelsens Änderungenanlässlich der Übersetzung ins Italienische 1966 herausgegeben und eingeleitet von Matthias Jestaedt. Tübingen/Mohr Siebeck/Wien: Verlag Österreich.
- Krleža Miroslav. 1966 [1938]. *Na rubu pameti*. U: *Dva romana*. Zagreb/Beograd/Sarajevo: Naprijed/Prosveta/Svjetlost.
- Lasić, Stanko. 1970. *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- Magerski, Christine. 2021. „Die Geburt des Rechtpositivismus aus dem Zerfall der politischen Ordnung“. U: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs. Kollabierende Imperien, Staatenbildung und politische Gewalt*. Ur. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk, Andrea Seidler, Jelena Spreicer i Aleš Urválek. Tübingen: Narr Francke Attempto: 45–65.
- Marjančić, Suzana. 2015. „Krležina demaskiranja mentaliteta ili 'i mjesečina može biti pogled na svijet'“. U: *Narodna umjetnost* 52,2: 85–103.
- Radbruch, Gustav. 1946. „Gesetzliches Unrecht und übergesetzliches Recht“. U: *Süddeutsche Juristen-Zeitung* 1, 5: 105–108.
- Schmitt, Karl. 1979³. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Spreicer, Jelena. 2021. „Miroslav Krleža und die postimperiale Gewalt. Mit einer kurzen Analyse des Romans *Ohne mich* (1938)“. U: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs. Kollabierende Imperien, Staatenbildung und politische Gewalt*. Ur. Marijan Bobinac, Wolfgang Müller-Funk, Andrea Seidler, Jelena Spreicer i Aleš Urválek. Tübingen: Narr Francke Attempto: 323–340.
- Ziolkowski, Theodore. 1997. *The Mirror of Justice. Literary Reflections of Legal Crises*. Princeton: Princeton University Press.
- Žmegač, Viktor. 1986. *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.

LEGAL REVOLUTION: KRLEŽA'S NOVEL *ON THE EDGE OF REASON* IN THE CONTEXT OF THE LEGAL AND SOCIAL DEBATE IN THE 1930S

Summary: Miroslav Krleža's novel *Na rubu pameti* (*On the Edge of Reason*) was published in German under a title that may at first sight seem curious: *Ohne mich. Eine einsame Revolution*. According to certain sources Krleža had nothing against the title. Perhaps because of the word revolution. If one considers that Krleža's expressionism offers one of the most important starting points for the Yugoslav avant-garde, it will be easier to understand the affinity of his literary texts for the revolution and revolutionary topics. However, a significant change in the way he deals with these topics can be observed in different periods of his creative work. Whereas *Hrvatska rapsodija* (*Croatian Rhapsody*) offers revolutionary progress depicted in a train that cannot and does not want to stop, *On the Edge of Reason*, the novel he wrote twenty years later, speaks of the disappointment of an individual who does not belong to the "revolutionary class", but feels close to it. In this closeness, the concept of "justice" occupies the central position, diverging from the ethical content and questioning the unbearable social conditions. It crystallises the more than conspicuous discrepancy

between justice and law in concrete legal proceedings. This knowledge will enable the anonymous narrator to thoroughly confront the institutions of the system. Shaken by the injustice of the court, the distinguished attorney will slide further and further into madness, as he moves away from his social class. Based on his advanced destruction, two things become clear: not only the injustice towards lower classes of society, but also the injustice affecting him personally showing him what happens to those who oppose existing juridical constants. It seems we are told that his spiritual fabric, his melancholy and pessimism do not allow him to remain a revolutionary. Therefore, his revolution is paradoxically “lonely”, petrified in a status in which the materialisation of revolution is – impossible.

Keywords: law and justice, law and literature, natural law, positive law, state of emergency, legal system, Miroslav Krleža, *On the Edge of Reason*

Jelena Lalatović
Institut za književnost i umetnost, Beograd
lalatovicj@protonmail.com

KRIZA LEGITIMITETA: POLEMKA SUPEK – KRLEŽA (1952–1953) I MOGUĆNOSTI TUMAČENJA ROMANA O REVOLUCIJI

Sažetak: U radu se predstavljaju i analiziraju argumenti o ideološkom i estetskom značenju larpulatizma (*l'art pour l'art*) i njegovim implikacijama za razumevanje odnosa književnog stvaralaštva i (istorije) revolucionarnog radničkog pokreta, koje je Miroslav Krleža izneo u govoru na Trećem kongresu književnika Jugoslavije (1952), a s kojima Rudi Supek polemíše u nekoliko tekstova objavljenih u *Časopisu za teoriju društvenih i prirodnih nauka Pogledi* (1953). Zatim se ove teze interpretiraju u kontekstu razvoja i krize marksističke teorije u doba Treće internacionale, kao i neposredno nakon njenog raspada, odnosno u kontekstu krize revolucionarnog legitimiteta koja karakteriše ovo razdoblje. Naposljetku, ispituje se kakav značaj ova polemika, kao deo znatno šireg kulturnog i društveno-političkog procesa – opadanja moći i jenjavanja aktivnosti međunarodnog radničkog pokreta – može imati u tumačenju romana koji tematiziraju istorijska iskustva revolucije. Romani *Kako se kalio čelik* sovjetskog autora Nikolaja Ostrovskog i *Optimisti: roman jedne revolucije* jugoslovenskog književnika Ervina Šinka tretiraju se kao paradigmatški u prikazivanju odnosa književnosti i revolucije, tj. kao građa na kojoj se mogu (pre)ispitati određene teorijske kontroverze.

Ključne reči: Miroslav Krleža, Rudi Supek, polemika, larpulatizam, socijalistički realizam, zapadni marksizam, Nikolaj Ostrovski, Ervin Šinko

1. Oslobođanje od jučerašnjih istina

Neoliberalna pojmovna revizija, kao jedan od mehanizama pomoću kojih vladajuća ideologija disciplinuje (kritičko) razumevanje prošlosti (Kuljić 2018), svakako je značajno doprinela tome da se istorija i sama ideja socijalističke revolucije, te konceptualni aparat koji nju – kao sveobuhvatan društveni, politički i kulturni poduhvat – prati, potisnu na marginu naučnog interesovanja, posebno u filološkim naukama. Zbornik radova *Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije*, koji je uredila Danijela Lugiarić

Vukas, predstavlja jedan sistematičan pokušaj opiranja tendencijama koje uslovljava neoliberalna pojmovna revizija. U uvodnom tekstu Lugiarić Vukas zaključuje:

upravo su konstrukcije, odnosno ponavljanja u obliku slika i predodžbi – ono što postoji unaprijed, što povijesnom vremenu i povijesnom događaju u njihovoj teleološkoj progresivnosti prethodi. U našem je poimanju Oktobarska revolucija upravo ona simbolička konstrukcija, ona predodžba, ona slika u kojoj se prošlo, sadašnje i buduće dijalektički stapaju u jedan posve novi (estetski, začudan) kronotop. (Lugiarić Vukas 2017: 15)

No čini se da je značenjski jaz između prošlosti i sadašnjosti toliko dubok da je neophodno vratiti se razumevanju revolucije ne samo u transhistorijskim, simboličkim nego i u istorijskim kategorijama i okvirima. Paradoksalno, kako bismo razumeli šta sve revolucionarna istorija dvadesetog stoleća može značiti danas, potrebno je pokušati da je interpretiramo njenim jezikom, tj. na tragu *pojmovne istorije* (Koselleck 2002) kao alata u povezivanju društvene istorije i analize književnih diskursa (pre)ispitamo kako se značenje određenih pojmova transformisalo kroz vreme. Jedan od takvih istorijskih rukavaca koji nam pružaju uvide u reviziju određenih pojmova i u teoriji književnosti jeste polemika Rudija Supeka s Miroslavom Krležom, koja se odvija u periodu od 1952. do 1953. godine. U tekstovima „O neaktuelnosti larpurlartizma“ (Supek 1953a) i „Plehanov je vidio tačno“ (Supek 1953b), objavljenim u petom broju i dvobroju 9/10 *Časopisa za teoriju društvenih i prirodnih nauka Pogledi*, Supek izlaže argumente protiv Krležinog tumačenja *l'art pour l'art* kao ideološki relativno bezazlene i unekoliko istorijski prevladane pojave. Larpurlatizmu kao umetničkoj teoriji i pokretu „koji nikada nije bio desno koristan“ Krleža suprotstavlja „ždanovizam“, politiku partijske kontrole nad književnošću u ime napretka i stvaranja revolucionarne umetnosti, kao najveću himeru i opasnost u međunarodnom radničkom pokretu. Štaviše, Krleža odlazi i korak dalje, povezujući ovu doktrinu usvojenu na Prvom kongresu Saveza sovjetskih pisaca 1934. godine (Flaker 1982: 185) s temeljima marksističke misli o umetnosti, tj. nasleđem Druge internacionale:

Ždanovljeva estetika bezidejna je i neinenciozna parafraza predratnih socijalno-demokratskih vulgarnih teorija, kakve su se njegovala u centralnoevropskim okvirima Druge Internacionale koncem prošloga stoljeća i zavladaše međunarodnim socijalističkim pokretom sve do Prvog svjetskog rata 1914–1918. Pojavivši se na ruskom sektoru III. Internacionale gdje se o pitanju likovne tendencije nije govorilo nikada sa naročito originalnim poznavanjem zapadnoevropske likovne problematike, ova programatska ikonografija svedena je čitavim nizom kanona do minimuma lične invencije. (Krleža 1952: 22)

On takođe tvrdi da je socijaldemokratija usvojila „sve građanske elemente umjetničke apologetike“, tj. da je naprosto preuzela principe utilitarističkog i racionalističkog razumevanja umetnosti, koje se razvija u najnaprednijim delovima građanske klase sre-

dinom 19. veka, kao i da su nacionalsocijalizam i fašizam usvojili „šeme od socijalne demokratije i prefarbali ih za svoje oligarskijske i imperijalističke potrebe“ (*ibid.*: 15). Pre nego što se upustimo u interpretaciju Supekovih kontraargumenata, treba reći zbog čega je analitički podsticajno ovu debatu izmestiti iz njenog *izvornog* konteksta – okončanja „sukoba na književnoj ljevici“ Krležinom revalorizacijom larpurlatizma na Trećem kongresu književnika u Ljubljani. Naime, odavno je u književnoj istoriografiji uvreženo mišljenje da je ovaj govor, u svetlu raskida s Informbiroom, definitivna potvrda superiornosti Krležine pozicije u spomenutom sukobu iz međuratnog razdoblja (Lasić 1970, Matvejević 1975, Bošković 2003).¹ Ovde posebno vredi izdvojiti sud Predraga Matvejevića da će „historija zato u potpunosti opravdati političko rješenje jugoslavenske partije, ali će kulturna historija u našem daljem razvoju u cijelosti rehabilitirati smisao disidencije *pečatovaca*“ (Matvejević 1975: 308). Matvejević, dakle, nudi izlaz iz teško razmrsive situacije tvrdnjom da su *i* realpolitički pristup Komunističke partije Jugoslavije, koja je u ime principa partijnosti osuđivala modernističke tendencije u međuratnoj književnosti, *i* Krležino suprotstavljanje staljinizaciji sveukupnog kulturno-političkog kursa komunističkog pokreta – podjednako legitimni. Pojedina savremena čitanja međuratnog sukoba, pri čemu Supekova kontraargumentacija održava tematsko-problemski (ali ne nužno i ideološki) kontinuitet s Krležinim oponentima iz predratnog vremena, u izvjesnom smislu predstavljaju regres u odnosu na zaključke koje je Predrag Matvejević artikulisao. Sukobi, ali i kontingentna komplementarnost poetike i politike interpretiraju se kao načelna isključivost političke moći / društvenog legitimiteta, s jedne, i umetničke slobode / estetske vrednosti, s druge strane – „budući da se književnosti po političkom diktatu hegemonijski ukida privilegij larpurlartističke autonomije kakvu uživa u aktualnom visokom modernizmu nameće joj se političko-edukacijska uloga oblikovanja socijalističkog čovjeka“ (Brozović 2015: 137). Prećutna pretpostavka iza ove generalizacije jeste da je sva „socijalistička umetnost“ prevashodno ili isključivo didaktička, kao i da su problemi, jezik i stilizacije revolucije nešto inherentno tuđe umetničkom postupku, tj. da u književnost mogu biti „unete“ samo pod nekom vrstom ideološke ili političke prisile. Time se književnoj teoriji oduzima organon za tumačenje tekstova koji su reprezentativni za određene književnoistorijske tokove, poput romana Ervina Šinka *Optimisti*, koji po svojim stilskim i poetičkim karakteristikama nedvosmisleno pripadaju „visokom modernizmu“, a bave se proleterskom revolucijom kao društvenim i kulturnim totalitetom. Dalje, godine u kojima se odvija polemika Supek – Krleža takođe su godine u kojima se revizija sovjetskog marksizma očitovala u „demonopoliziranju prava na marksističku istinu, obranom marksizma i prava na vlastiti put u socijalizam“, dok je razliku u teorijskom razumevanju marksizma-lenjinizma tek trebalo artikulisati (Kašić 1993: 105). No, iako

¹ Pomenuti zaključci predstavljaju najrelevantnije polazište za ovo istraživanje. Međutim, da je reč o pitanju na koje ne postoji konačan odgovor, odnosno da kompleksnost i multidimenzionalnost polemičkih pozicija i ne može biti razrešena na jednostran način, svedoče i najrecentnija istraživanja o delima i stavovima Krležinih oponenta u ovoj debati (Perica 2018, Gužvica 2023).

Matvejevićev zaključak predstavlja značajan, i u odnosu na mnoge savremene interpretacije nijansiraniji doprinos raspravi da li je i kako moguće pomiriti polemičke pozicije u jugoslovenskim okvirima, on unekoliko redukuje obuhvat polemičkog konteksta, a središte rasprave ipak posredno razlaže na niz jednačina, gde opravdanje larpurlatizma znači i afirmaciju apsolutne autorske slobode, i obratno – antilarpurlatistička pozicija nužno znači i pristajanje uz staljinizam. Međutim, najširi kontekst u koji se kako *sukob na književnoj ljevici* u međuratnom razdoblju tako i sve potonje debate koje iz njega proizilaze mogu situirati jeste permanentna kriza legitimiteta međunarodnog revolucionarnog pokreta, čiji su sastavni deo i njene jugoslovenske iteracije. Učesnik Mađarske revolucije 1919. godine i jugoslovenski književnik Ervin Šinko u zbirci eseja *Sablast kruži Evropom* (1951) pokušava, u svetlu raskida Tito – Staljin i tektonskih poremećaja koje je to izazvalo u teoriji i praksi komunističkog pokreta u Jugoslaviji, da legitimise *reviziju sovjetskog marksizma* odgovarajući na pitanje jesu li komunisti u predratnom periodu, tolerišući moskovske procese, deobu Poljske i sporazum Molotov-Ribbentrop bili zaslepljeni, ili je pak posredi bio neki drugi razlog. Referirajući na svoj moskovski dnevnik 1935. – 1937., kasnije objavljen kao *Roman jednog romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine* (1955), Šinko tvrdi da razlog tolerancije prema staljinskim čistkama i upitnoj spoljnoj politici Sovjetskog Saveza nije bila nemogućnost uvida, već bezuslovna odanost ideji čije je utelovljenje predstavljao Sovjetski Savez:

Za svakog revolucionara značilo je tada tragediju – ne samo ličnu nego i tragediju same revolucije ako je morao doći do uvjerenja da je protiv Sovjetskog Saveza on u pravu. Za to je ime Trockoga uvjerljivi dokaz. [...] Mit i mistika, prema kojima je Staljinovo carstvo tobože povijesno ostvarenje Lenjinovih revolucionarnih koncepcija bili su stavljeni na sudbomosnu kušnju činjenicom da postoji socijalistička Jugoslavija. (Šinko 1951: 10–13)

Poverenje u mogućnosti koje je raskid sa Sovjetskim Savezom otvorio jugoslovenskim marksistima, kao i odgovornost koju to sa sobom nosi, jesu simptomatično obeležje epohe koje nalazimo i u Krležinom govoru i u polemičkim tekstovima Rudija Supeka. Štaviše, to poverenje, zajedno s osudom sovjetske kulturne politike i istinskom verom u mogućnost da i umetničko stvaralaštvo u budućnosti, Krležinim rečima, „bude na visini one političke koncepcije, to jest njenog supstancijalnog ostvarenja, koje predstavlja klasičnu antitezu sveukupnoj našoj naučnoj, književnoj, misaonoj ili umjetničkoj, romantičnoj shematici iz filistarskog, palanačkog, malograđanskog perioda devetnaestoga stoljeća“ (Krleža 1952: 2) jesu pretpostavke zajedničke i Supeku i Krleži. Okosnicu rasprave pak, kao što je već rečeno, čini pitanje o istorijskoj ulozi i ideološkoj prirodi larpurlatizma, premda neprekidno treba imati u vidu da i jedna i druga pozicija predstavljaju doprinos potvrđivanju imperativa da se „Jugoslavija oslobađa od jučerašnjih istina, koje su danas već postale fraze i mračno praznoverje i napastvuju mozak i srce još samo po zakonu inercije“ (Šinko 1951: 17). U tom duhu, Krleža *l'art pour l'art* shvata kao „negaciju estetske

religiozne dresure⁶, koja se, budući da je njeno rodno mesto otpor romantičarskim stremljenjima građanske klase, može razumeti i kao neka vrsta inspiracije u borbi protiv romantičarske mistifikacije koja se nalazi i u srži ideologije socijalističkog realizma. Vitalnost i pronicljivost Krležinih uvida o ovom pitanju ogledaju se u tome što će potonji kritičari socijalističkog realizma, i kao ideologije i kao kulturne/umetničke prakse, ukazati upravo na njegove romantičarske aspekte. Konačni efekat romantičarskog elementa socijalističkog realizma jeste zamena građanskog romantizma, koji slavi individuum, romantičnim kolektivizmom kategorije *narodnosti* (Zavedeeva 2016: 263), odnosno oživljavanje određenih ideologema iz epohe carizma, gde ideja o privilegovanoj istorijskoj misiji *ruskog* proleterijata zapravo tek neznatno modifikuje i ojačava uverenje o istorijskoj osobenosti ruskog naroda (Tertz 1960: 17). U tekstu „O neaktuelnosti larpurlartizma“ Supek pak naglašava da se larpurlatizam javlja kao *istovremena* reakcija i na romantičarski humanizam i na socijalno-utopistički materijalizam, te racionalizam kao pogled na svet koji zahvata i napredne delove građanske klase i revolucionarni proletarijat. On objašnjava:

Zaista nije nimalo teško pokazati, da provala iracionalizma u građanskoj filozofiji na liniji Schopenhauer, Nietzsche pa do suvremenih ateističkih egzistencijalista znači pobunu protiv buržoaskog idealizma u njegovoj racionalističkoj i humanističkoj varijanti, upravo zbog toga jer su to bile vladajuće, dakle oficijelne ideje, vladajuće društvene klase [...]. Isto tako nije teško uvidjeti, da je ta reakcija koja je došla u ime „konkretnog pojedinca“, „jedinoga“, „usamljenika“, bila u duhu privatno-vlasničke usamljenosti sitne buržoazije, čija se egzistencija osjetila ugrožena od „većih riba“, ali koja je mogla tu ugroženost protumačiti samo kao jedan stalan, prirodan i vječan zakon, tako da te ideje, koliko god djelovale u idilično doba buržoaskog idealizma kao herezije, u vrijeme sve dublje krize buržoaske ideologije, pojačane imperijalističke ekspanzije i klasne borbe, postaju vladajuće ideje. (Supek 1953a: 308)

Supek zatim zaključuje da uzrok opadanja uticaja larpurlatističke paradigme nije u tome što su je savladale klerikalne ili pak socijaldemokratske snage, već u tome što larpurlatizam „nije bio u stanju da zadovolji potrebe onih istih sila, koje su ga pokretale“ (*ibid.*: 310). On ovde praktično ponavlja argumentaciju koju je izneo nekoliko godina ranije u studiji *Egzistencijalizam i dekadencija*² (1950), gde u uvodu o odnosu filozofije i književnosti kaže: „egzistencijalizam kao filozofija duguje svoju popularnost egzistencijalizmu kao književnosti, a egzistencijalizam kao književnost filozofskim sklonostima svojih protagonista“ (Supek 1950: 9). Ova filozofska potka važna je jer preko nje Rudi Supek neposredno osporava Krležinu tezu da je fašizam preuzeo kritičke formule Druge internacionale, dodajući im suprotan predznak. Naime, prema Supeku, *životna filozofija*

² Aktuelnost i dalekosežnost Supekovih uvida uočava se i u komparativnom čitanju *Egzistencijalizma i dekadencije* i *Razaranja uma* Đerda Lukača (György Lukács) (v. Matić 2022).

funkcionise kao svojevrsan zajednički ideološki imenitelj različitih frakcija kapitalističke klase. Ili, Supekovim rečima, fašizam zapravo preuzima mistiku, tj. „biologistička i rasiistička načela ‘životne filozofije’ podvrgavajući ih ne psihološkim situacijama izoliranih ili deklasiranih sitnoburžoaskih pojedinaca, već političko-psihološkim i rasnim potrebama nacije“ (Supek 1953b: 651).

2. Povratak Plehanovu

U studiji *Considerations on Western Marxism* historičar Perry Anderson iznosi tezu da je doba *zapadnog marksizma*, što se odnosi na period od propasti Nemačke revolucije 1923. do 1968. godine, doba koje karakteriše radikalan nesklad, podvajanje revolucionarne teorije i prakse (Anderson 1979). Dalje, stabilizacija staljinizma i ekonomski rast koji nije predstavljao politički izazov kapitalizmu, tvrdi Anderson, jesu među ključnim razlozima zbog kojih u razdoblju u kome dominira paradigma *zapadnog marksizma* praktično i nema originalnog *marksističkog* doprinosa teoriji i praksi revolucionarnog radničkog pokreta, nasuprot kapitalnim doprinosima u razvoju historijskomaterijalističkog metoda u vremenu Druge internacionale i političke strategije u prvim godinama Treće internacionale. Drugim rečima, Anderson smatra da je permanentna kriza na društveno-političkom planu uslovlila svojevrsan zaokret marksističke ili Marxom inspirisane misli ka filozofiji i književnoj kritici. Ovaj zaokret, posebno vidljiv u delima Karla Korsch, Waltera Benjamina, Herberta Marcusea i Theodora Adorna, karakteriše kompulzivna potreba da se izvori i trajektorija Marxove misli pronađu u predmarksističkoj filozofiji i njome legitimišu (Anderson 1979: 25). Uzevši ovo u obzir, postaje jasno zbog čega Supek insistira na validnosti i aktuelnosti Plehanovljevih (Georgi Plekhanov) uvida. Naime, u zenitu staljinizacije radničkog pokreta i u jugoslovenskim okvirima (s izuzetkom Milana Durmana, koji je 1933. godine preveo *Umetnost i socijalni život* G. V. Plehanova), tridesetih godina prošlog veka ustalilo se mišljenje o Plehanovu kao neoriginalnom misliocu, čija je zasluga ograničena na „sjajno izlaganje, popularizaciju i obranu marksizma, naročito marksističke filozofije“ („G. V. Plehanov“ 1940: 672). Za Supeka je Plehanovljeva argumentacija, koju on razvija i u *Egzistencijalizmu i dekadenciji* i u članku „O neaktuelnosti larpurlatizma“, te produbljuje u tekstu „Plehanov je vidio tačno“, barem dvostruko značajna. Naime, Plehanov je svoje razumevanje larpurlatizma, i uopšte opsednutosti umetničkom formom kao simptomom *beznadežnog* razlaza između autora i socijalne sredine koja ga okružuje (Plehanov 1949: 263), utemeljio u osporavanju *životne filozofije* pomoću klasne perspektive – „A šta je ničeanstvo? To je novo, pregledano, dopunjeno, usklađeno sa zahtevima najnovijeg perioda kapitalizma, izdanje one, nama već dobro poznate, borbe protiv ‘buržuja’ koja se izvrsno slaže s neuništivom simpatijom prema buržoaskom uređenju“ (Plehanov 1949: 278). Kao i Plehanov, i Supek smatra da su egzistencijalizam, dekadencija i larpurlatizam, kao različiti modaliteti ideacije, ikonografije i ideologije posedničke klase, najtipičniji oblik buržoaske ideologije u fazi imperijalizma,

premda nisu uvek i njeno najistaknutije ideološko oružje (Supek 1950: 61). U tome je srž Supekovog neslaganja s Krležinim shvatanjem larpurlatizma kao suštinski bezopasne pojave po revolucionarni pokret – „To što su od ‘bezidejne umjetnosti’ htjeli da stvore kapitalistički antibiotik, koji ubrizgan u klasno svjesne arterije može da usmrti estetsku i moralnu budnost proletersku, bit će da je pretjerano“ (Krleža 1952: 14). Međutim, za Supeka je povratak Plehanovu kao *originalnom misliocu* presudan kao mogućnost odgovora na dvostruku krizu legitimiteta emancipatorskih ideala – kako u kontekstu „oslobađanja od jučerašnjih istina“ staljinizma, tako i u kontekstu tendencije uzmicanja marksističke misli i njene asimilacije u nove oblike građanske filozofije i kulture. Da nije reč o izolovanom incidentu, već o strateškom povratku Plehanovu kao zalogu revitalizacije nasleđa revolucionarnog pokreta, govori i to što je, na sličan način, i Gajo Petrović u studiji *Filozofski pogledi G. V. Plehanova* došao do zaključka da je „Plehanov jedini istaknuti socijalistički teoretičar, koji se pokušaju filozofskog dopunjavanja marksizma suprotstavio zato, što je bio uvjeren da marksizam već ima svoju filozofiju, koja predstavlja dosad najviši domet filozofske misli, a čiji su tvorci Marx i Engels“ (Petrović 1957: 52). Ova *revizija* marksizma, utemeljena u novim čitanjima izvornih marksističkih tekstova, doživela je vrhunac u narednoj deceniji pokretanjem filozofskog časopisa *Praxis*, čije su intelektualno jezgro činili Petrović i Supek, a koji ostaje upamćen kao deo širokog poduhvata osporavanja partijsko-birokratskog monopola nad marksističkom teorijom i njegov povratka na horizont istorije revolucionarnog radničkog pokreta.

3. Izazovi tumačenja

Uvid Gaje Petrovića da „Marxova filozofija nije filozofija za apstraktnog čovjeka kao takvog već filozofija za onu društvenu klasu, koja u društvu samootuđenog čovjeka najteže strada: za proletarijat“ (*ibid.*), koji se po analogiji može primeniti i na književne teorije, privileguje kritički i kritičarski stav koji se zasniva na uverenju da je marksistički konceptualni aparat ne samo primenjiv već i neophodan u tumačenju novih pojava. Istoričarka Zorica Stipetić formulisala je iznimno jezgrovit i zaokružen odgovor na pitanje šta generiše nesavladivu privlačnost polemika o odnosu umetnosti i klasne borbe, koje su se u domaćem kontekstu istorijski konkretizirale kao „sukob na književnoj ljevici“:

Također smatram da onda kada se u nekom kulturno-političkom kontekstu zaoštava pa i dominira pitanje socijalne funkcije odnosno političkog zadatka umjetnosti, to objektivno više nije različitost u estetskim shvaćanjima i kreativnim dometima nego odgovor na pitanje koje u većoj ili manjoj meri označava i procjene akutne društvene situacije i njezinih povijesnih mogućnosti. (Stipetić 1980: 209)

Na fonu ovakvih sintetičkih sudova, Supekove teze mogu se sagledati kao model koji nas navodi da o spornim pitanjima razmišljamo izvan okvira jugoslovenske erističke

idiosinkrazije. Oslanjajući se na Plehanovljevu ikonoklastičnu optiku – „da li se može ozbiljno govoriti o autonomiji one umetnosti koja svesno teži branjenju datih društvenih odnosa?“ (Plehanov 1949: 281) – Supek ukazuje na to da su marksista Plehanov i konzervativac-idealista Pierre Bourget, premda polaze od istog uvida o larpurlatizmu kao simptomu dekadencije građanske kulture i umetnosti, došli do radikalno drugačijih zaključaka. Odnosno, da su historijskomaterijalistički metod i njegove revalorizacije, a ne pojedini stavovi dominantnih figura Druge internacionale, vitalan i još uvek podsticajan alat za kritiku građanske umetnosti, koja je uvek, manje ili više eksplicitno, prisutna u radikalnim umetničkim praksama i teorijama. Drugim rečima, polemika Supek – Krleža ispostavlja se kao meandar književne i kulturne istorije čija je spoznajna vrednost bila i ostala u tome što marksizam razume kao svojevrstu metateoriju koja omogućava tumačenje svakog fenomena u svetlu klasnog sukoba (Aronowitz 2015: 36). Ovu tezu moguće je ispitati ukoliko se Plehanovljeva teorija primeni na tumačenje romana čija je ključna tema sprovođenje revolucije u delo. Naime, on u tekstu „Umetnost i društveni život“ zaključuje:

Ja sam rekao da nema umetničkog dela koje bi bilo potpuno lišeno idejne sadržine. Tome sam dodao da se svaka ideja ne može staviti u osnovu umetničkog dela. Samo ono što doprinosi opštenju među ljudima može istinski da nadahne umetnike. A moguće granice takvog opštenja ne određuje umetnik nego visina kulture koju je dostigla društvena celina kojoj on pripada. Ali u društvu podeljenom na klase, stvar zavisi još od uzajamnih odnosa tih klasa, kao i od toga u kojoj se fazi svog razvitka nalazi svaka od njih. (Plehanov 1949: 274)

Koncept idejnosti i perspektivizacija klasnih odnosa funkcionišu kao pristupne tačke pomoću kojih možemo povezati poetički tako različite romane kao što su *Kako se kalio čelik* sovjetskog književnika Nikolaja Ostrovskog i *Optimisti* Ervina Šinka. Roman *Kako se kalio čelik* Nikolaja Ostrovskog objavljen je 1936. godine i nesumnjivo predstavlja kanonski tekst socijalističkog realizma i staljinske ere, pre toga objavljivani u serijama u periodu od 1932. do 1934. godine. Roman prati odrastanje i uključivanje dvanaestogodišnjeg Pavla Korčagina iz ukrajinske varošice Šepetovke u boljševički pokret kroz Februarsku i Oktobarsku revoluciju, a zatim i u godinama građanskog rata i takozvane izgradnje socijalizma. Kao komsomolac, član Saveza komunističke omladine, a potom i član Partije, on je utelovljenje ideje da su *boljševici ljudi posebnog kova*, odnosno spremni na neverovatne fizičke i mentalne žrtve i napore zarad uspeha revolucije. Nakon mučenja u zatvoru, višekratnih i uvek gotovo fatalnih povreda, Korčagin će u borbi oslepeti, ali će ipak dočekati uspešnu smenu revolucionarne generacije – „Mladost je pobedila. Tifus nije ubio Korčagina. Pavle je po četvrti put prešao granicu smrti i vraćao se u život“ (Ostrovski 1949: 251). No, i tada će Korčagin istrajavati u svom aktivnom odnosu prema životu: uz pomoć daktilografkinje on će napisati autobiografski roman *Deca bure*. Nje-

gov poslednji podvig jeste u tome da strpljivo sačeka odgovor izdavača iz Lenjingrada (Ostrovski 1949: 405). Premda sadrži sve elemente romantične idealizacije socijalističkog realizma, roman nudi i izazove u tumačenju. Konceptualizacija revolucije koju *Kako se kalio čelik* ocrtava krajnje je jednostavna – revolucionarne snage će zahvaljujući izuzetnim naporima, utemeljenim u veri i sposobnosti boljševika da bez dvoumljenja polože svoje živote za viši cilj, trijumfovati. Smisao literature, u pogledu implicitne poetike romana, i jeste u tome da dočarava i u kolektivno pamćenje pohranjuje doživljaj i istinu revolucionarnog iskustva. Međutim, interpretativni izazov leži u tome što su junaci i junakinje, uzorni boljševici poput Serjože i Valentine Buržak, Ustinovičeve ili Ivana Žarkog, uprkos ponekad naivnim zapletima ili neupitnosti konačne pobeđe, uistinu nepokolebljivi u svom naumu, pa u skladu s projektovanom realnošću, tj. vizijom društva i revolucionarnog prevrata koja izranja iz celine romana, uverljivi. Istorija jugoslovenske recepcije ovog romana otkriva nam zašto se on može tumačiti kao paradigmatičan za razumevanje odnosa književnosti i revolucije. Naime, u prvim poratnim godinama roman Nikolaja Ostrovsčkog stekao je kulturni, praktično kanonski status u okviru omladinske kulture u Jugoslaviji. U omladinskom književnom časopisu *Mladost* (1945–1952), koji uspostavlja programski kontinuitet s međuratnom „revijom za omladinska pitanja i sport“ *Mladost*, čiji je urednik bio Milutin Ivković, a jedan od najznačajnijih saradnika Ivo Lola Ribar, Luka Soldić objavio je prikaz znakovitog naslova „Jedna generacija i jedna knjiga“. On piše:

Na tim tajnim skupovima stariji su nam drugovi počeli pričati o Pavki. Koliko smo ga već kod prvog pričanja zavolili. Njegovo je siromašno i mučno djetinjstvo bilo slično našem, ćuške koje je on dobijao mnogi od nas su takođe osjetili. Pričali su nam kako je taj dječak, potpuno nama sličan, svu svoju mladost dao za pobjedu naroda svoje velike domovine, za koju smo znali da je zemlja radnih ljudi u kojoj nema bijede ni zla. (Солдић 1945: 92)

Dakle, umesto poslovičnog viđenja revolucionarnog procesa kao onog koji „spolja“ oblikuje književni tekst, ovdje uočavamo kako je, povratno, takva književnost oblikovala borbeni moral jednog naraštaja revolucionara. U svetlu krize legitimiteta međunarodnog radničkog pokreta, propagandni učinak romana *Kako se kalio čelik* ogleda se ne u apstraktnom glorifikovanju borbe za socijalizam, već upravo u tome što on, budući da su likovi oblikovani kao heroji, a radnja konstruisana tako da se teleologija revolucije iznova potvrđuje, tu krizu posredno poriče. Interpretativni izazov i jeste u tome što su narativni i stilski postupci zapravo u skladu s vrednostima koje fiktionalni svet proklamuje i uprizoruje, dok istorijska iskustva i saznanja stoje u opreci prema njima. To postaje naročito očigledno u poređenju sa Šinkovim romanom. Roman Ervina Šinka *Optimisti*, s podnaslovom *Roman jedne revolucije*, nastaje u istom razdoblju, od 1931. do 1934. godine, iako je na srpskohrvatskom jeziku objavljen dvadeset godina kasnije (1954). Njegova tema takođe je intimno i političko sazrevanje grupe mladih komunista u vreme Mađarske revolucije

1919. godine. Iako raspolažu sličnim tematsko-motivskim registrima, na razini poetike roman Ervina Šinka i roman Nikolaja Ostrovskog nemaju ničeg zajedničkog. Šinko nas u atmosferu revolucionarne Budimpešte i njenih protagonista uvodi modernističkim postupkom:

Utjecaji, lične sklonosti i antipatije, koje se inače, čak i unutar homogenih društava ispoljavaju u stvaranju manjih, užih krugova kao da nisu dolazile do izražaja u društvu iz kavane Pariz. Pogotovu nakon izlaska prvog broja „Komunizma“, kao da je uzbuđljiva množina zadataka i događaja posve zaokupila članove tog društva. Jedini izuzetak bio je Geza Török, koji je u to vrijeme stigao u Peštu, ali za njega su znali, da je boležljiv i nalazili da je to u redu, što se čuva i bdije nad svojim posebnim, strogo odijeljenim životom. (Šinko 1954: 160)

Protagonisti ovog romana funkcionišu kao galerija likova oblikovanih klasnom i političkom borbom. To su, između ostalih, iskusni radnički organizatori, poput Batija, proleter i poput Đerđa Kozme, čija se klasna svest budi i jača prilikom zaoštavanja okolnosti, komunistički funkcioneri i intelektualci, kakav je Vertes, deklasirani intelektualci, kao što je, na primer, Eržika Cinner, koja koristi svoje porodične veze kako bi finansirala komunističku aktivnost, malograđanski par Magda i Lenart, čiji bračni suživot diktiraju kontradikcije između potrebe za oslobođenjem od svetonazora građanskog društva i nemogućnost da se bude na visini tog zadatka. Za autora *Optimista*, gde se optimizam iz naslova očituje tek kao gorka ironija pomirenosti sa sudbinom, revolucija je u konačnici neumitna etapa u razvoju svetske istorije. U želji da se dosegne oslobođenje od svih odnosa izrabljivanja i ugnjetavanja, ideja revolucije gotovo da postaje vlastita suprotnost – ona se materijalizira kao *fatum*. No nedvosmisleno je ipak da tu neminovnost uslovljavaju beda i nasilje koje kapitalistički sistem proizvodi, te da se ovi društveni uslovi iznova naglašavaju kada se u romanu diskutuje o etičkom aspektu oružane borbe:

Danas je stanje takvo da bilo što učinili, uz najveći život i uz najveća djela prijanja grijeh, koji se ne da izbrisati. Danas, danas je pitanje: preuzeti na sebe beskrajn niz grijeha, odgovornost za svaku kap krvi koja će se proliti u interesu revolucije, ili – kako su nasilje i proljevanje krvi grijeh – desolidarizirati se s idejom, koja se ne može ostvariti bez terora i krvoprolića, i reći: Vi najbolji, koji ubijate i umirete u borbi protiv kapitalističke zvijeri, vi Liebknecht, Rosa Luxemburg, vi crveni vojnici koje beli neljudi žive deru, kad vas uhvate, ja hoću da budem bolji od vas, hoću da budem čist od grijeha svakog nasilja. (Šinko 1954: 269)

I u jednom i u drugom romanu polemika i teorijske digresije, najčešće u dijalozi- ma između junaka, javljaju se relativno često, premda se u slučaju romana *Kako se kalio čelik* dileme uvek razrešavaju u korist revolucionarnog procesa. Drugim rečima, različite

ideje o revoluciji određuju različita poetička rešenja. To se naročito jasno vidi kada je reč o (ne)srećnim ukrštanjima borbenog i seksualnog morala. Primera radi, kada se Korčaginova prva ljubav Tonja Tumanova požali na neprikladno ponašanje drugova prema drugaricama kao ženama, Korčagin zaključuje da dotični drug nije pravi komunista. Svi romantični odnosi u romanu Ostrovskog u potpunom su skladu s interesima klasne borbe i javljaju se isključivo u vidu platonske ljubavi ili monogamne zajednice utemeljene u međusobnoj odanosti i uvažavanju partnerâ, koje, osim seksualne privlačnosti i duhovne bliskosti, povezuje i proleterska solidarnost, što nedvosmisleno podseća na ideal-tipski odnos muškarca i žene koji je Aleksandra Kolontaj (Alexandra Kollontai) opisala u članku „Polni odnosi i klasna borba“ iz 1921. godine (Kollontai 2001). Tekstovi Aleksandre Kolontaj na temu slobode izbora i emancipacije žena, koji su formulaično ovekovečeni kao koncept *slobodne ljubavi*, implicitno su prisutni, kao predmet debate, i u Šinkovom romanu. Međutim, u romanu *Optimisti* pokušaj izgradnje novih odnosa koji bi slomili okove malograđanskog bračnog morala završava neslavno – njegovom multiplikacijom kroz stvaranje preljubničkog trougla (Magda – Lenart – Eržika Cinner), te zagovaranjem seksualnog ponašanja koje je oslobođeno bilo kakvih civilizacijskih ili etičkih normi. Ili, rečima jedne od junakinja, drugarice Šari – „Uvijek te forme!‘ uzviknu ona iznenada podigavši glavu. ‘Uostalom, ja mrzim tu riječ: ljubav ... Ne volim ni ‘slobodna ljubav’. Samo o slobodnom seksualnom parenju smije se govoriti, pa će nestati sve bijede građanskog seksualnog morala“ (Šinko 1954: 184). Debate koje Šinkovi junaci i junakinje vode zadiru u najkontroverznija čvorišta ličnog i socijalnog – u problem etike revolucionarnog nasilja, odnos intelektualnog i manualnog rada, te odnos klasnog porekla i ideološkog opredeljenja („lako je postati komunistom onome, tko je išao u školu i mogao puna trbuha čitav dan sjediti u lijepoj sobi i čitati lijepe knjige“ (Šinko 1954: 185)), pitanje polne i seksualne emancipacije, ukazujući na sve one aspekte revolucije koji ne donose samo entuzijazam i oslobođenje, nego stvaraju nove frontove podvajanja između pojedinca i kolektiva. Ovakvo ishodište *Optimista* može se tumačiti i kao izraz autorove eksplicitne poetike da „partijski pisac najčešće nije ni partijski ni pisac“, tj. da je zadatak književnika da se suprostavlja „industrijalizaciji u književnosti [...] da se suprotstavlja onome što se zove društvena narudžba, i to da se suprotstavlja ne samo pasivno nego i aktivno“ (Šinko 1957: 10). No, iz ugla krize političkog legitimiteta međunarodnog radničkog pokreta, i recesije njegovih intelektualnih i literarnih tradicija, Šinkov roman može se razumeti kao nastojanje da se ta kriza izrazi i eksplicira umetničkim sredstvima. Jedan mogući smisao širih teorijskih sporova u kontekstu književne historiografije, čiji je destilat i polemika Rudija Supeka s Miroslavom Krležom, jeste u tome da nas podstaknu da razmišljamo na tragu pronalaska teorijskog okvira za čitanje književnih tekstova o revoluciji, koji očito mogu obuhvatiti širok dijapazon dela, gde bi se *Kako se kalio čelik* i *Optimisti* mogli shvatiti kao svojevrzne krajnosti pod okriljem revolucionarne literature. Međutim, njihovo poređenje omogućava upravo specifičan vid tekstualnosti, ako tekstualnost odredimo kao putokaz za čitanje koji sam tekst nudi, kao uslov i praksu na osnovu kojih dati tekst

postoji u tom konkretnom obliku (Silverman 1986). Smernice *kako da čitamo* ne podrazumevaju učitanje ideologije i biografije autora, već kristalizaciju referencijalnih (u smislu književnih) i referentnih (istorijskih) sistemâ kao strukturnog obeležja ovog književnog korpusa. Bez problematizovanja kompleksnog sadejstva marksističke teorije i revolucionarnog iskustva upisanog u tekst, roman Ostrovskog mogao bi se, očišćen od opterećujućeg konteksta, svesti na formulu mladalačkog idealizma, a Šinkov filigranski pokušaj opojmljivanja iskustva klasnog sukoba i revolucije na fraze o „revoluciji koja jede svoju decu“. Učinak takvih, redukcioniističkih čitanja jedino doprinosi reprodukcivanju sada već poslovičnih iskaza o tome kako se „predodžba o preobrazbi svijeta kao jedinoj ispravnoj spotakla najprije o odnos prema inteligenciji“ (Kašić 1993: 114). Ne samo da se na taj način potire uloga koju je inteligencija imala u formiranju takvih predstava, već se anulira i sama ideja o književnosti kao jednom obliku *revolucionarne prakse*, kako su je inspiratori, kreatori, svedoci i učesnici revolucija u dvadesetom veku najčešće razumeli. O tome je posebno dirljivo svedočanstvo ostavio i Ervin Šinko u *Romanu jednog romana*:

Ima u životu takav stupanj izoliranosti, koja je tako bez ikakva odjeka, da se čovjek mora iz dana u dan, štoviše od sata do sata, boriti sa sobom, da sačuva vjeru u pravo na svoj poziv i opravdanost toga, da svoje najbolje snage upotrebljava na pisanje prividno izlišnih pjesama, romana i drama u svijetu, gdje ljudi, koji su mu najbliži, stvarno iz stvarnih rana krvavo krvare u borbi za uljepšavanje života i za pobjedu ljudske istine. Nisam postao književnik zato da se odreknem solidarnosti s tom borbom. Baš naprotiv, postao sam književnik, jer me ta solidarnost veže, jer je hoću i vjerujem da pisanjem, svojim književnim radom efikasnije negoli ikojom drugom djelatnošću učestvujem u toj borbi. Bez te vjere čovjek može biti odličan stilist ili uspjesima bogat zanatlija u književničkoj vještini, ugledan, štoviše, i koristan građanin, ali za takva čovjeka pisanje je isto, što i svako drugo zanimanje: sredstvo da zaradi svoj kruh. Bez te vjere, pisanje ne može biti primarna i bezuvjetna svrha jednog cijelog života. (Šinko 1955: 13)

Jukstaponiranje književnoteorijskih polemika koje čine neizostavni deo sveukupnog razvoja emancipatorskih koncepcija kroz istoriju, s jedne, i književnih tekstova čija je tema sam revolucionarni proces, s druge strane, ohrabruje pokušaje da se i književna teorija opremi kategorijama i analitičkim okvirima neophodnim za razumevanje i tumačenje tekstova kojima je radikalna političnost inherentno tekstualno svojstvo.

LITERATURA

- Anderson, Perry. 1979. *Considerations on Western Marxism*. London: Verso.
- Aronowitz, Stanley. 2015. *Against Orthodoxy. Social Theory and Its Discontents*. London: Palgrave Macmillan.
- Brozović, Domagoj. 2015. „Sukob na književnoj u novohistorističkom ključu“. U: *Umjetnost riječi* 59, 1–2: 133–154.
- Bošković, Dušan. 2003. *Estetika u okruženju: sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- „G. V. Plehanov“. 1940. U: *Izraz: časopis za sva kulturna pitanja* 1, 12: 671–676.
- Gužvica, Stefan. 2023. „Bogomir Herman: Kritička misao radničkog intelektualca“. U: *Herman, Quo vadimus*. Zemun: Udruženje za kulturu povezivanja Most Art Jugoslavija: 199–241.
- Kašić, Biljana. 1993. „Idejna strujanja u Hrvatskoj 1948.–1952.“. U: *Časopis za suvremenu povijest* 25,1: 101–123.
- Kollontai, Alexandra. 2001. „Sexual Relations and the Class Struggle“. U: *marxists.org*. 30. april 2023.
- Koselleck, Reinhart. 2002. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press.
- Krleža, Miroslav. 1952. *Govor na kongresu književnika u Ljubljani*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Kuljić, Todor. 2018. *Prognani pojmovi: neoliberalna pojmovna revizija misli o društvu*. Beograd: Clio.
- Lasić, Stanko. 1970. *Sukob na književnoj ljevici (1928–1952)*. Zagreb: Liber.
- Lugarić Vukas, Danijela. 2017. „Uvod: budućnost Oktobarske revolucije“. U: *Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu: 9–17.
- Matić, Luka. 2022. „Filozofski građanski rat“. U: *skribomatic.com*. 12. mart 2023.
- Matvejević, Predrag. 1975. „Pojmovi i stavovi u našoj književnoj kulturi. Od tendencije do angažmana. 4. dio“. U: *teka (tekstovi/kritika)* 8: 284–308.
- Ostrovski, Nikolaj. 1949. *Kako se kalio čelik*. Beograd: Novo pokolenje.
- Perica, Ivana. 2018. „Social literature swindlers: the r/evolutionary controversy in interwar Yugoslav literature“. U: *Neohelicon* 45: 249–280.
- Petrović, Gajo. 1957. *Filozofski pogledi G. V. Plehanova*. Zagreb: Kultura.
- Plehanov, Georgi Valentinovič. 1949. *Umetnost i književnost*, knj. 1. Beograd: Kultura.
- Silverman, Hugh J. 1986. „What is Textuality? Part II“. U: *Phenomenology + Pedagogy* 4, 2: 55–60.
- Солдих, Лука. „Једна генерација и једна књига“. U: *Младост: часопис за књижевност и културу* 1, 2: 90–95.
- Supek, Rudi. 1950. *Egzistencijalizam i dekadencija*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Supek, Rudi. 1953a. „O neaktuelnosti larpurlartizma“. U: *Pogledi: časopis za teoriju društvenih i prirodnih nauka* 2, 5: 297–312.
- Supek, Rudi. 1953b. „Plehanov je vidio tačno“. U: *Pogledi: časopis za teoriju društvenih i prirodnih nauka* 2, 9/10: 638–647.
- Stipetić, Zorica. 1980. *Komunistički pokret i inteligencija: istraživanja ideološkog i političkog djelovanja inteligencije u Hrvatskoj (1918–1945)*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.
- Šinko, Ervin. 1951. *Sablast kruži Evropom: članci, rasprave i predavanja (1948.–1951.)*. Zagreb: Zora.
- Šinko, Ervin. 1954. *Optimisti: roman jedne revolucije*. Zagreb: Zora.
- Šinko, Ervin. 1955. *Roman jednog romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine*. Zagreb: Zora.

Šinko, Ervin. 1957. *Lik književnika danas*. Zagreb: Univerzum.

Tertz, Abram. 1960. *On Socialist Realism*. New York: Pantheon Books.

Zavedeeva, Irina. 2016. „Socialist Realism and Socialist Realist Romanticism“. U: *Art in Translation* 8, 2: 259–277.

CRISIS OF LEGITIMACY: THE SUPEK – KRLEŽA POLEMIC (1952–1953) AND THE POSSIBILITIES OF INTERPRETING THE NOVEL OF REVOLUTION

Summary: The paper examines the arguments about the ideological and aesthetic meaning of *l'art pour l'art* and its implications for comprehending the link between literature and (the history of) the revolutionary workers' movement. Miroslav Krleža elaborated them in a speech he delivered at the Third Congress of Writers of Yugoslavia (1952), and Rudi Supek polemicised on it in several texts published in the journal for the theory of social and natural sciences *Pogledi* (1953). Then, these theses are interpreted in the context of the development and crisis of Marxist theory at the time of the Third International, as well as immediately upon its dissolution, and in the context of the crisis of revolutionary legitimacy characterising this period. Finally, one examines what significance this polemic, as part of a much broader cultural and social and political process of the decreasing power and weakening activities of the international workers' movement – may have on the interpretation of the novels dealing with the topic of historical experience of the revolution. The novel *How the Steel Was Tempered* by Soviet author Nikolay Ostrovsky and *The Optimists: The Novel of One Revolution* by Yugoslav writer Ervin Šinko are treated as paradigms when depicting the relationship between literature and the revolution, as material that can be used to (re)examine certain theoretical controversies.

Keywords: Miroslav Krleža, Rudi Supek, polemic, *l'art pour l'art*, socialist realism, Western Marxism, Nikolay Ostrovsky, Ervin Šinko

Revolucija, poetika i aktivizam

Stanislava Barać

Institut za književnost i umetnost, Beograd

stanibarac@gmail.com

Tijana Matijević

Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd

tijana.matijevic@ifdt.bg.ac.rs

O ESTETSKOJ REVOLUCIJI I POLITIČKOJ SUBJEKTIVIZACIJI: JUGOSLOVENSKA ŽENSKA KNJIŽEVNOST 30-IH GODINA 20. VEKA

Sažetak: U ovom radu polazi se od nekoliko ranijih književnoistorijskih istraživačkih rezultata autorki (uočavanje pojave angažovane ženske proze i kontinuiteta ženskog autorstva na književnoj levisi), kao i koncepata Žaka Ransijera koji se poslednjih godina u humanističkim naukama koriste omogućavajući doslednu marksističku analizu književnosti (podela čulnog, estetska revolucija, politička subjektivacija). Angažovana ženska proza specifičan je književni tok koji se izdvaja unutar dva šira toka: unutar jugoslovenske ženske proze i jugoslovenske književne levice, odnosno u njihovom preseku. Ženska književnost pa tako i ženska proza sintagme su kojima se u ovoj analizi označava ona književnost koju su pisale autorke usredsređene na društveno (tabuisano) iskustvo i pozicije žena, a sa manje ili više ekspliciranih feminističkih pozicija. Antifašistička mobilizacija druge polovine 30-ih godina 20. veka podstakla je hibridizaciju feminističkog i proleterskog pokreta kao i sve veću produkciju književnosti koja nastaje kroz takvu hibridizaciju. Upravo je zahvaljujući tekstovima ovih autorki moguće misliti književnu levicu van paradigme sukoba na književnoj levisi i debate o instrumentalizaciji, odnosno autonomiji književnosti, ali i pokušati ponovo koncipirati pojam proleterske literature. Na primerima iz dela Milke Žicine, Fride Filipović i Nadežde Ilić Tutunović biće pokazano kako su pisanjem ovakve proze njene autorke sprovele sopstvenu, ali i omogućile političku subjektivaciju svojih čitateljki, odnosno kako su intervenisanjem u samo polje estetskog koncipirale „novu ideju političke revolucije“ (Ransijer).

Ključne reči: jugoslovenska književnost, književnost na levisi, proleterska književnost, angažovana ženska proza, komunizam, revolucija, politička subjektivacija, estetska revolucija, Milka Žicina

I

Angažovana ženska proza objedinjujući je termin kojim se može označiti poseban tok u jugoslovenskoj književnosti 30-ih godina 20. veka, a koji se – prilagođen novim političkim uslovima – proširuje na period izgradnje socijalističkog društva neposredno posle

okončanja Drugog svetskog rata (Barač 2019, Barač 2020), ali se i u vidu nove *feminističke književnosti na levlci* obnavlja krajem 70-ih godina 20. veka istrajavajući i u postjugoslovenskom kontekstu (Matijević 2020). Ovde je pažnja, međutim, usredsređena na tridesete godine 20. veka, u kojima se delovanje određenih autorke tj. angažovana ženska proza može predstaviti pre u vidu koncentričnih krugova, nego kroz sliku toka i procesa.

U središnjem krugu bi se u tom smislu nalazile autorke koje su neposredno bile uključene u revolucionarno delovanje tada ilegalne Komunističke partije Jugoslavije, odnosno i same pripadale proletarijatu, i među kojima se kao najreprezentativnije mogu izdvojiti Mitra Mitrović (Užička Požega, 1912 – Beograd, 2000) i Milka Žicina (Prvča kod Nove Gradiške, 1902 – Beograd, 1984). Mitra Mitrović je, baveći se revolucionarnim radom, obezbeđivala prostor za druge autorke i njihove književne tekstove – pre svega osnivanjem časopisa *Žena danas* koji je izlazio od 1936. do 1940. – pri čemu se ona u svom pisanju posvetila prvenstveno novinarskim člancima (potpisivanih inicijalima ili i nepotpisanih, v. Kostić i Aćimović 2021). Ne samo da će Milka Žicina upravo u tom prostoru biti jedna od najzastupljenijih pripovedačica, već se može reći da je predstavljala *idealnu autorku* revolucionarno-prosvetiteljske politike *Žene danas*: dolazeći iz najsiromašnijih socijalnih slojeva, radeći od najranije mladosti, odnosno nastavljajući da paralelno sa samoobrazovanjem radi poslove služavke, peračice sudova, sobarice, daktilografkinje i na kraju noćne čuvarke, Žicina je doslovno živela iskustvo o kojem je pisala.¹ Tako je stvarala proletersku književnost u idealnotipskom smislu, i u isto vreme predstavljala model obrazovnog puta koji je časopis kao celina sugerisao svojim čitateljicama: od objekata eksploatacije do subjekata revolucije, i od (pasivnih) čitateljki do (aktivističkih) autorke.

U drugom krugu zamišljenog dijagrama nalazile bi se autorke kao što su Jelena Bilbija (Crni Lug kod Bosanskog Grahova, 1902 – Beograd, 1964) i Desanka Maksimović (Rabrovica kod Valjeva, 1898 – Beograd, 1993), koje su u svojim pripovetkama prikazivale posrednije iskustvo, na primer, svojih suseda ili svojih učenica, od kojih bi za ovaj rad najinteresantniji bili klasni sukobi između likova devojčica u školskoj učionici. Ovaj motiv središnji je u pripovetkama Desanke Maksimović „Ukradeni kolač“ i „Ružica neće dar“ objavljenim u zbirci *Kako oni žive* (1935), a posvećen mu je značajan prostor u prvom delu romana *Kajin put* (1934) Milke Žicine, dok je na nešto drugačiji način – kao ne strogo vezan za prostor učionice niti samo za likove devojčica – prisutan u pripovetkama Jelene Bilbije objavljenim u zbirka *Priče o selu i gradu* (1934) i *Deca u selu i gradu* (1935). Za ovaj krug autorke moglo bi se reći da su podržavale osnovne ciljeve Komunističke partije Jugoslavije bez obzira na to da li su joj i zvanično pripadale.

U poslednjem krugu nalazile bi se autorke kao što su Frida Filipović (rod. Grajf, Sarajevo, 1912 – Beograd, 2002) i Nadežda Ilić Tutunović (Beograd, 1910 – Beograd, 1975)

¹ U *Belešci o piscu* ponovljenog izdanja *Kajinog puta* (Beograd: Rad, 1950) taj niz zanimanja Milke Žicine detaljno je naveden: „U svojoj sedamnaestoj godini počela je da zarađuje. Kao mlada devojka otisla se u svet – deset godina provela je u inostranstvu. Bila je služavka, fabrička radnica, pralja, kuvarica u kantini, opančar-sandalijer, hotelska sobarica, daktilografkinja i činovnik“ (nepagirina poslednja stranica).

čija se književna i ideološka pozicija u odnosu na dato jezgro može označiti saputničkom, pa i nešto udaljenijom od saputničke. Iako su u jugoslovensku književnost upisale majstorski pisanu kratku priču u skladnom spoju čehovljevske poetike i žanra feljtona, usled njihove autorske i ideološke pozicije kritičari sa leve u ovim pričama nisu mogli da prepoznaju socijalni angažman i implicitni zahtev za revolucionarnom promenom društvenih odnosa. Ove autorke su pre svega bile zainteresovane za predstavljanje najraznovrsnijih ženskih iskustava, kao i za različite vidove eksploatacije žena, a – bar na prvi pogled – nešto manje za sistemsku kapitalističku eksploataciju radništva, za koju bi proza Milke Žicine bila egzemplarna. Može se reći da su ove dve autorke u svojim zbirkaama iz 30-ih godina, kada u obzir uzmemo sve priče, izgradile svojevrzni katalog ženskih situacija koji tek kao takva celina pruža slojevitou sliku sistemskog potčinjavanja žena. Ovaj „najudaljeniji“ krug prozne angažovanosti zato omogućava bolje razumevanje onog središnjeg, proleterskog i revolucionarnog kruga čija su ključna mesta proza Milke Žicine i članci iz *Žene danas*.

Za zbirku *Priče o ženi* (1937) Frida Filipović nepotpisana književna kritičarka tako je u prikazu u *Ženi danas* primetila da je autorka uspela da u svakoj priči prikaže *novi tip žene* („Devetnaest priča – čitava galerija žena“, 9/1938: 9); ipak, u skladu sa zahtevima doktrinarnog socijalističkog realizma, ocenila ih je kao nedovoljno uspele budući da im nedostaje optimizam (*ibid.*). Međutim, Frida Filipović je upravo ovoj zbirci – kao i Nadežda Ilić Tutunović u svoje dve zbirke (*Kroz ulice i duše* i *Beogradske priče*) – objavila nekoliko priča koje ne samo temom sistemske eksploatacije već i njenom specifičnom teorijsko-ideološkom narativizacijom pripadaju polju proleterske književnosti. U kratkoj priči „Porodica Brekalo“ (1937), Frida Filipović oblikuje isečak iz života jedne sobarice i njene porodice, pri čemu na malo prostora uspeva da ubedljivo ocrta kapitalističko-patrijarhalnu konstelaciju likova i tema kao elemenata strukture potčinjavanja i izrabljivanja junakinje: junakinjin poslodavac – muž – komšinica koja joj za novac čuva sina – muževljevi poslodavci – nesigurnost zaposlenja niskokvalifikovanih radnika – ekonomska kriza. Dinamičnim svezajućim pripovedanjem koje se po potrebi fokalizuje na tačku gledišta pojedinih junaka, živim razgovornim stilom koji istovremeno približava perspektivu lika i pravi ironijsku i humornu distancu od njega, autorka jednu složenu situaciju sistemske eksploatacije, koja će se u priči završiti tragično po junakinju, uspeva da prikaže na jednostavan i nepatetičan način, kako žanr (novinske) kratke priče odnosno feljtona i zahteva. Ovo umeće Frida Filipović karakteristično je za sve autorke ženske angažovane proze, čineći njihove priče u isto vreme „lakim“, prijemčivim i za najširu čitalačku publiku, ali i spoznajno bogatim i kompleksnim. Ono što autorka iskazuje ili samo implicira u svedenim rečenicama priče, sadrži gnoseološke potencijale obimnog socijalnog romana. Na početku tako stoji:

I ne bi možda Mika Brekalo ni dospao na ovaj svet, da mu nije pomogla jedna dosta žalosna okolnost: sobarica Marija nije imala para za lekara, a posle jednog rđavnog iskustva nije

htela da ode nekoj babi. Tako je rešila da rodi. Venčala se u crkvi sa Jovanom Brekalom, šoferom, da bi dete bilo zakonito. I pošto je Jovan tada radio u velikoj garaži „Velositi“ i imao stalnu platu, Marija je odlučila da ostavi svoj zanat. (Filipović 1937: 118)

Reč *zanat*, kao svojevrsni tekstualni signal najavljuje kraj priče u kome će sama reč biti odsutni označitelj podrazumevajuće i neizbežne junakinjine sudbine. Autorka u osnovnom toku pripovetke prikazuje kako se razvija porodični život ispresecan zakonitostima društvene i ekonomske deprivacije protagonista. Pratimo kako se Marija posle muževljevog gubitka posla vraća poslu sobarice u istom hotelu, kako porodica živi razdvojeno i teško po njegovom novom zaposlenju, roditelji su prinuđeni da dete ostavljaju kod jedne udovice na čuvanje („ona je Miku primila pod svoj krov više iz čiste ljubavi prema čovečanstvu nego za onih tri stotine mesečno“, *ibid.*: 120) i uspevaju da se sastanu samo nedeljom u hotelskoj sobi u kojoj junakinja inače boravi. Scena kulminacije će se odviti tokom jednog od koliko-toliko idiličnih nedeljnih dana na čijem kraju će muž istući Mariju posumnjavši da deo njene zarade potiče i od prostitucije („Odakle ti pare, mrcino ženska! – zagrme ponovo Jovan i jednim udarcem baci je na pod [...] i udario šakama po glavi, po grudima“, *ibid.*: 126). Zbog bučne svade i nasilja koje je uznemirilo goste hotela, gazda otpušta Mariju, a pripovedačica je u daljem toku priče više ne spominje, ostavljajući čitaoce sa podrazumevanim znanjem o junakinjinoj budućoj sudbini, te završavajući priču scenama oca i sina u kafani – takođe sa tragičkim sugestijama – a konačno scenom besne komšinice-dadilje („Ne sme čovek da im poveri dete ni na jedan dan, takve su životinje“, *ibid.*: 128) i oca koji odlazi posrćući.

Frida Filipović i Nadežda Ilić Tutunović u svojim su pričama iz 30-ih godina pružile kompleksnu sliku sveta u kojoj feministički angažman nije marginalizovao postojanje eksploatacije u kojoj učestvuju same žene tj. nije podrazumevao izostavljanje ili zanemarivanje negativnih ženskih likova u tom kontekstu, odnosno muških likova koji predstavljaju tlačene slojeve. Kroz priču „Veći dinar od cipele“ (1938) Nadežda Ilić Tutunović tako prikazuje mehanizme klasne eksploatacije kroz „privatne“ odnose i razobličava navodna dobročinstva privilegovane klase kao zapravo još jedan strukturni obrazac društvenog *statusa quo*. Junak priče je Stjepan, mladić prepušten tržištu rada, koji zbog obaveznog odsluženja vojnog roka gubi dotadašnje radno mesto.

Nadežda Ilić Tutunović jasno je, kao i druge autorke, prepoznavala situaciju neposredno ljudskog, a poslodavsko-uslužnog odnosa kao najreprezentativniju i umetnički najpogodniju za prikazivanje *istine* odnosa eksploatacije uopšte. Sličan brojnim mladim ljudima koji su ostali bez izbora, i Stjepan redom zvoni na vrata bogatih kuća nudeći da cepa drva, trese tepihe ili riba podove rizikujući pritom da od strane gazdarice bude osumnjičen kao varalica. U svega nekoliko rečenica Nadežda Ilić Tutunović iskazuje koliko je kratka putanja društvene kriminalizacije siromaštva. Stjepanu često zalupe vrata pred nosom, a ponekad uz objašnjenje da pomoć nije potrebna dobija milostinju: „tanko parče gospodskog hleba, izgrickano unaokolo, ili u šerpici jela, ali ako je zagorelo ili ostalo od juče“ (*ibid.*: 41). Jedna polurečenica dovoljna je, u majstorstvu ovog ekonomič-

nog pripovedanja, da pred čitaoce postavi sliku koja precizno govori da u milostinji nema i društvene solidarnosti, kao i da je i sama institucija milosrđa lažna i ponižavajuća.

Hronotop priče nužno je, tako, vezan za ambijent gospodskog doma, koji se dopunjuje i proširuje prostorom okolnih gradskih ulica, stanom junaka siromaha, i drugim odabranim hronotopičnim detaljima. U ovoj priči junakova potraga za poslom vezaće se za „jednu kuću u centru“, svakako „velikog grada“ (*ibid.*). Nadežda Ilić Tutunović nikada ne propušta da sugeriše da se gospodsko i proletersko vreme nikako ne poklapaju. Jer, trenutak u kom se, uslovno rečeno, *potpisuje nepisani i prečutni ugovor o radu* između gazdarice doma i Stjepana jeste baš „jedne nedelje pre podne“. Upravo tada se, dok je Stjepan „omazivao šerpu sa jučerašnjim paprikašem“, kao milostinju koju mu je gazdarica najpre počela davati i bez ikakvog rada, „dobrodušna starica“ rešava da mu ponudi prvi posao – da u podrumu naseče drva za ogrev. Stjepanov radosni pristanak objavljen je odgovorom: „Oću, bogme, gospodo, i te kako oću. Ništa mi gore nije, no džabe jesti“ (*ibid.*). Plastične slike i živi dijalozi ove priče ostaju kao samodovoljne i upečatljive slike klasnih odnosa, ali bi interpretacijski lako mogle da se prevedu i kroz svojevrsnu političko-ekonomsku analizu.

Pomenuti odgovor predstavlja zapravo junakov potpis na „čudni“ *radni ugovor* čije su stavke neodređene, nesigurne, mutne i neobavezujuće za poslodavca. Iz te se rečenice, toga potpisa, čita da je junak zapravo spreman da radi za ono što je do tog trenutka predstavljalo proizvoljnu milostinju, pa tako i njegova zarada od sada ima to da bude. Ovaj ugovorni odnos brzo se nastavlja i proširuje, jer junak savršeno dobro obavi posao rešenja tepiha, pa mu gazdarica od tada dodeljuje redom sve poslove za koje postoji potreba, i počinje *uz hranu-milostinju* da prilaže i *novčani iznos zarade* („Danas je dobio ručak i tri dinara...“ (*ibid.*: 43)). Međutim, upravo u tom istom momentu, pošto *poslodavno telo* (otac, majka, ćerka i sin) uz lagani razgovor za ručkom odlučuje da siromahu udeli i sinovljeve žute cipele (koje ovaj ne nosi jer su mu velike), prethodna računica otpada, stavke ugovora se menjaju tek što su i uspostavljene: gazdarica zaključuje da su cipele veliki poklon pa će zato u subotu i ostale *nadoknade* morati da se koriguju, što je proizvelo i čitav niz posledica.

Ispostaviće se da su mu cipele male, ali i da to ne sme da prizna ni samom sebi, a kamoli poslodavki. Ona ga poziva da ponovo dođe da radi u subotu, izjavljujući usput da za jelo tog dana nema ništa da mu da, čak ni parče hleba. Stjepan je zbog gladi primoran da traži *unapred* jedan dinar, za koji obećava da će pošteno raditi. Taj čin potpuno promeni gazdarčin izraz lica: „A ona ga samo pogleda dugo, prekorno, sa istinskim čuđenjem zbog tolike nezahvalnosti, pa samo ovo reče: ‘Čudni su ti ljudi današnji!’“ (*ibid.*: 44), ipak mu pružajući traženi dinar.

Pripovetka se završava dijalogom pa unutrašnjim monologom junaka koji predstavlja nastavak misli neiskazanih u dijalogu. Dok u dijalogu sa poslodavkom Stjepan svesrdno izražava zahvalnost i uporno ponavlja kako će pošteno *nadoknaditi* taj dinar – koji se po svemu sudeći u ugovornom odnosu preobražava u *dug*, dotle na samom kraju

unutrašnjeg monologa junak uspeva da iskaže istinu: „Ali sam ti, stara, preskamukao od gladi, a cipela se ne da jesti!“ (*ibid.*: 45). Nadežda Ilić Tutunović pripovetku završava, kao što je to po pravilu radila i Frida Filipović, žanrovski zahtevanom poentom i istovremenom otvorenom značenjskom perspektivom.

Nezavisno od toga koliko su pojedine autorke bile blizu političkom jezgru Partije i pokreta odnosno poetike novog realizma, analiziranu prozu treba posmatrati i kao oblik njihovog revolucionarnog rada, koji ima svoje efekte i u samom književnom polju koje se transformiše tako da jedan od njegovih konstitutivnih delova postaje i proza spisateljica-proleterki.

II

U vremenu svog nastanka, pa i mnogo kasnije, proza Milke Žicine shvatana je kao deo pokreta socijalne literature i označavana je pojmovima proleTERSKE književnosti. Kritičar Velibor Gligorić i izdavač Pavle Bihali oduševljeno su prihvatili prvi roman Milke Žicine (Bihali mu je dao i naslov *Kajin put*) upravo zato što su dočekali da im u ruke dospe domaći rukopis koji je odgovarao postojećem konceptu proleTERSKE književnosti unutar Treće internacionale, i to u najužem smislu pojma: bio je to roman iz proleTERSkog života koji je napisala sama pripadnica radničke klase. I u kasnijoj književnoj istoriografiji ovaj roman potvrđen je kao „prvi proleTERSki roman u srpskoj književnosti“ (Деретић 1982: 358). Tendencija je takođe da se sve navedene autorke s razvojem feminističkih i ginokritičkih pristupa smeštaju primarno u kontekst ženske književnosti (v. npr. Миллиновић 2022). U svakom slučaju, i u trenutku nastanka angažovane ženske proze, a i danas, u književnoj kritici i u istraživanjima, pojmovi i konteksti koji su presudni za procvat ove proze manje se pominju: antifašizam i antifašistički pokret, odnosno politika Narodnog fronta. U ovom radu zato želimo da istaknemo da su zahvaljujući zvaničnoj strategiji Treće internacionale pa tako i KPJ – koja je u datom trenutku zahtevala potpuno omasovljenje antifašističkog pokreta (a što je sprovedeno kroz internacionalno organizovanje Narodnog fronta) – upravo marginalizovane grupe u koje spadaju žene, omladina i proleTarijat, dobile i ostvarile svoju šansu za oblikovanje autonomnih diskurzivnih prostora. U sklopu te strategije – koja se u praksi sprovodila kroz uspele ravnotežu naloga *odozgo* i inicijativa *odozdo* – razvile su se i pojave koje su u istoriografiji i književnoj istoriografiji nazvane levim feminizmom, feminizmom epohe Narodnog fronta, revolucionarnom ženskom prozom (kako, na primer, u potonjem smislu Pola Rabinovic žanrovski precizira odgovarajuću američku žensku prozu 30-ih godina, v. Rabinowitz 2016), kao i jugoslovenski fenomen za koji je najpodesniji pojam angažovana ženska proza. Iako na prvi pogled suviše „labav“, ovaj je termin zapravo jedini dovoljno širok da odslika *koalicionost* ove književnosti, koja odgovara i koalicionoj prirodi Narodnog fronta.²

² Pored toga, adekvatan bi bio i pojam odnosno termin *feminizam na književnoj levici*, s tim što on terminološki nedvosmisleno ne uključuje prozu autorki udaljenih od partijskog centra i organizovane levice.

Uprkos lokalnim razlikama, koje su zavisile od aktuelnog položaja i uticajnosti komunističke partije u svakoj pojedinačnoj državi, i njenih dometa u odnosu na druge političke pokrete i partije, moglo bi se reći da za većinu njih važi ono što je Elinor Tejlor (Elinor Taylor) sažeto iskazala za britansku kulturu 30-ih, a to je većinska težnja da se – radi stvaranja efikasnog otpora nadolazećem fašizmu – „uspostavi novi, trajni prostor za angažovano delovanje intelektualaca, masovne kulture i organizovane politike“ (Taylor 2017: 2, prev. S. B. i T. M.).

Da bi se ocrtala globalna levofeministička književna scena, kao njene reprezentativne autorke mogle bi se izdvojiti američka književnica i reporterka Agnes Smedli (Agnes Smedley, Ozgud u Misuriju, 1892 – London, 1950) i, upravo, jugoslovenska autorka Milka Žicina, budući da se njihove biografije, pisanje, ali i recepcija i uticajnost njihove literature u najvećoj mogućoj meri poklapaju. Pošavši iz najpotčinjenijih društvenih slojeva, budući potpuno usamljene, radeći od najranijeg devojaštva poslove služavke, pranje, servirke, sobarice, ali i daktilografkinje, pa se u nemogućim uslovima i samoobrazujući i dolazeći do časopisnih redakcija, ove su autorke osvojile prostor da pišu, i to da pišu u ime miliona žena koje su delile slično iskustvo. Agnes Smedli je iz Sjedinjenih Američkih Država nakon objavljivanja prvog romana, *Daughter of Earth* (1929), kao reporterka *Frankfurter Zeitung*, otišla da izveštava čak iz Kine, gde se pridružila Osmoj armiji koja se borila protiv japanskog imperijalizma. Njene su reportaže kružile kroz levofeminističke časopise širom sveta, pa tako dolazile i do *Žene danas* u kojoj je saradnica bila i Milka Žicina. Milka Žicina je pošavši iz malog mesta Prvča u Slavoniji, radeći iste poslove, dospela do Austrije, Francuske, Belgije i Nemačke, nakon čega se vratila u Beograd i kao sobarica i noćna čuvarica Zadružnog konačišta našla vremena da napiše svoj prvi roman *Kajin put*. Roman je 1932. godine predala Veliboru Gligoriću koji ga je svesrdno preporučio Pavlu Bihaliju, a koji ga je kao izdanje Nolita objavio 1934. (potom je preveden na francuski, nemački i bugarski jezik) pozivajući i uvodeći ujedno Žicinu u književno-intelektualni krug koji se u to vreme upravo sve više širio. Činili su ga Hugo Klajn, Mila Dimić, Jovan Popović, Božidar Herman Miškec, Dragica Popović, Koča Popović, Eli Finci, Radovan Zogović, Milovan Đilas, Ante Boglić, Veselin Masleša, Mitra Mitrović, Milica Šuvaković, Đorđe Andrejević Kun. Milka Žicina postala je neizostavni deo toga kruga, s tim da treba istaći da se na ovaj način ona zapravo iznova vratila u sistem internacionalnih levičarskih podrški, druženja i kružokâ kojima već jeste pripadala boraveći u različitim evropskim gradovima još od početka 20-ih godina od kada se otisla u svet. U jednom od tih gradova, u Parizu, funkcionisanje u datom sistemu dovelo ju je 1925. godine do poznanstva sa Veselinom Maslešom: „Kad sam prvi put ušla u Vesinu sobu, čitao je neku knjigu. Odložio ju je. Pitala sam ga šta čita. Bio je to Marksov *Kapital*, na nemačkom“ (Žicina 2002: 291).

Indikativno je da je upravo 1932. u Nolitovoj ediciji romana objavljen pomenuti roman Agnes Smedli, *Kći zemlje*, na srpskohrvatski preveden naslovom *Sama*³, te da su oba pisana u istom žanru, *proleterske autobiografske fikcije* (Gutmann 2000; Pala Mull 2016), a ujedno i u žanru ženskog *Bildungsromana*.⁴ Prethodnicom ovog tipa romanesknog autorstva mogla bi se smatrati francuska književnica – ali i pralja – Mergerit Odu (Marguerite Audoux) sa svojim romanom *Mari Kler* (1910), koji svoju reaktuelizaciju doživljava upravo sa pojavom Narodnog fronta, a odlomak mu je preveden i u *Ženi danas* (10/1938: 8–9).

Međutim, za razumevanje kako nastanka tako i efekata angažovane ženske proze, posebno one u užem smislu (proleterske, levofeminističke), i globalno i lokalno, nije ključno individualno izdvajanje pojedinačnih autorki, niti su to romani kao žanr, već ono što su opšte odlike i romana i kratkih priča autorki svetske, ali i jugoslovenske književne scene. Pripovetke koje su ove autorke u najvećem broju slučajeva izvorno objavljivale u periodici, najpodesnije je formalno okarakterisati kao novinsku priču (Миљинковић 2022b: 287). Te su kratke priče obrađivale odranije poznate i karakteristične teme (angažovane) ženske književnosti: žensku svakodnevicu, iskustva devojčica, vanbračnu trudnoću, abortus, smrtno posledice abortusa, muževljevo nasilje, alkoholizam, potplaćeni i neplaćeni ženski rad. Navedene društvene tabu-teme urednice i autorke su predstavljale povlašćujući žanr reportaže, uvodeći reportažni stil u uže književno pripovedanje, svesno birajući kratku priču kao *svoj* žanr i držeći se često autobiografske osnove u stvaranju fikcije, kao i iznoseći na javnu scenu unutarnji svet potpuno novih likova odnosno subjekata kakvi do tada nisu postojali u jugoslovenskoj prozi. Ove autorke su, konačno, uspešno integrisale marksističku teoriju u proznu sliku sveta, ostajući pritom na svojim feminističkim pozicijama, i, što je ključno, ne reducirajući literarne potencijale sopstvenog pisanja. Zato, ukoliko je i potrebno izdvojiti jedan tekst ili autorku radi ilustracije fenomena, treba ih uvek posmatrati i tumačiti počev od kolektivnog autorskog konteksta, i sa najmarginalnijih pozicija sa kojih se određena autorka javlja. U slučaju Milke Žicine to bi bili komunistički list *Savremeni pogledi*, pokrenut 1935. u Slavonskom Brodu, ili pominjana *Žena danas*, u kojoj je ona samo jedna od mnogih autorki (v. Kostić i Aćimović 2021; Миљинковић 2002б).

³ Razlog ovako različitom prevodu naslova romana leži u činjenici da ga je Bogomir Herman Miškec, kako saznajemo iz sećanja njegove supruge, prevodio sa nemačkog prevoda, u kojem je naslov glasio *Eine Frau allein* (Herman 2023: 21).

⁴ Treba pritom istaći jednu bitnu razliku između dva romana: Milka Žicina (uključujući i roman *Devojka za sve*, 1940) prikazuje junakinjin život kao život devojčice i devojke-služavke, njen unutarnji svet doživljava i refleksija, dok Agnes Smedli u romanu *Kći zemlje (Sama)* pored ovog aspekta prikazuje eksplicitno i junakinjino priključivanje političkim pokretima. Uz to kao važnu treba istaći i činjenicu na koju je ukazao Jovan Deretić: da je u Nolitovoj ediciji romana, koja je izlazila od 1929. do 1940, od oko 70 objavljenih romana, *Kajin put* jedini roman domaćeg autora, dok su sve ostalo bili prevodi (Деретић 1982: 357).

III

Estetsko-politička pitanja koja jugoslovenske autorke pokreću na književnoj levisi tridesetih godina ne samo da prevazilaze *dihotomije* zadate debatom o autonomiji/instrumentalizaciji literature, već otvaraju i novi, do sada ne toliko istraživan prostor van *sukoba na književnoj levisi*. Analiza tekstova ovih autorki kao (nevidljivog) dela književnog kanona na levisi zapravo omogućava preusmeravanje prilično dominantnog književnoistorijskog fokusa na taj sukob, istovremeno problematizujući njegovo pacifikovanje (kulturalizaciju) nakon Drugog svetskog rata u novoj fazi izgradnje jugoslovenske kulture. Naše današnje razumevanje i samog sukoba i književne levice oblikovano je upravo u socijalističkoj Jugoslaviji, kada se sukob istorizuje u okviru već zadanog povratka modernističkoj paradigmi (Močnik 2019), u kome je kultura, odnosno umetnost autonomna društvena sfera (Pantić 2018).⁵

Umesto ove autonomne umetničke sfere predložile bismo povratak postavkama o smeštenosti umetnosti u sferu ideologije (Močnik 2019), odnosno povratak ideji o povezanosti političkog i estetskog, i to kroz dostupnost i demokračičnost estetskog iskustva. Upravo to je problematika kojom se bavi Źak Ransijer (Jacques Rancière), na čije je koncepte i aludirano u naslovu, i koji je jedan od ključnih autora za savremena marksistička čitanja umetnosti. Ono što bi trebalo izdvojiti je Ransijerovo teoretizovanje političkog kao smeštenog ili organizovanog oko estetskog, jer „u osnovi političkog postoji jedna ‘estetika’ [...] kao sistem *a priori* formi koji određuje ono što se dā osetiti. Presek vremenā i prostorā, vidljivog i nevidljivog“ (Ransijer 2013: 139–140). Za učestvovanje u javnosti i životu zajednice je tako ključna *podela čulnog*, što je „sistem čulnih očiglednosti koji omogućuje da u isto vreme vidimo i postojanje zajedničkog i postojanje preseka [i koji] određuje sam način na koji je zajedničko pogodno za sudelovanje“ (Ransijer 2013: 139). Međutim, ovako nešto je moguće samo ukoliko je *podela (čulnog) demokračiska*, ako važi za sve bez izuzetka. Ova uslovnost jedno je od ključnih mesta Ransijerovog definisanja estetsko-političkog polja, odnosno *estetske revolucije* u kojoj se subjekti najpre „prepoznaju kao učesnici, saučesnici društvenih revolucionarnih događaja“ (Šuvaković o Ransijeru: Šuvaković 2012: 150), a tek onda biva proizvedena politička revolucija, kao, kako kaže Ransijer,

⁵ Za razliku od konsenzusa o tipu podele i razrešenju sukoba koji su pedesetih i šezdesetih artikulisani, a zatim i legitimisani u studiji Stanka Lasića iz 1970. *Sukob na književnoj levisi 1928–1952*, ovaj tekst se teorijski orijentiše prema mogućnostima koje je 1978. ocrtao Predrag Matvević: „Za prvo shvaćanje umjetnička praksa je samo dio revolucionarne akcije, prema drugom umjetnost i revolucija su konvergentne, ali tako da jedna ne iscrpljuje drugu i ne poistovjećuje se s njom bez ostatka. Na jednoj strani se ustvari traži umjetnost revolucije, na drugoj revolucija u umjetnosti. Taj odnos se izražava u manje ili više neizbježnim divergencijama i povremenim konvergencijama. Za razliku od Stanka Lasića, ne vidim ovdje ni nužnost traženja sinteze, ni njezinu nemogućnost, nego upravo konvergenčije i divergenčije. Revolucija kao akcija i revolucionarno umjetničko stvaranje predstavljaju stvarne i konkretne stavove, a ne sudove ili logičke premise koje se sintetiziraju. Dijalektika koja postulira nužnu sintezu o kojoj je riječ možda je više Hegelova nego Marxova“ (Matvević 1978: 60–61).

nova ideja estetske revolucije. Esteska revolucija tako proizvodi „novu ideju političke revolucije“ (Ransijer 2013: 153).

Neke od autorki koje su pisale na književnoj levisi u literaturu su, kao što je navedeno, stupile kao proleterke, osvajajući je kao polje sopstvene autorske i političke subjektivizacije, odnosno subjektivacije (i u društveno-pravnom i u ransijerovskom smislu), ali i menjajući to polje upravo kroz svoje nepoželjno i neprimereno autorstvo. Milka Žicina sigurno je najzanimljivija takva autorka, upravo zbog statusa koji osvaja pisanjem, odnosno onog što donosi u jugoslovensku prozu tridesetih godina. Posebno je zanimljiva recepcija Milke Žicine, koja obuhvata vrednosne krajnosti i upravo time potvrđuje da se ona kao autorka na književnoj levisi jednostavno ne može zaobići. Iako naknadnim interpretacijama i istorizovanjem isključene iz sukoba na književnoj levisi, Žicina, kao i druge prozaistkinje, zapravo su učestvovala u dešavanjima i debatama „levo orijentisanih pisaca“ (Žicina 202: 309). Proučavanje ovih književnoistorijskih i političkih trajektorija i posledica koje su one na književni i teorijski diskurs mogle (i mogu) imati u najvećoj meri tek predstoji, ali već je jasno koji argumenti i pozicije ovih autorki transformišu diskurs sukoba, i pomeraju fokus sa pitanja o slobodi i autonomiji na pitanja koja su možda i najrelevantnija za jednu književnost koja se naziva levom. To su, naime, pitanja o tome ko uopšte može da piše, ako zna da piše, i da li sfera kulture odnosno literature stvarno želi da se demokratizuje i odrekne odnosa gospodarenja (Močnik 2003).

Želimo da u ovom tekstu verbalizujemo i teoretizujemo upravo ta mesta osvajanja, podele čulnog u angažovanoj ženskoj prozi, odnosno romanu *Kajin put* Milke Žicine. Ono što je pri tom bitno, i što je principijelno u materijalističkoj/marksističkoj nauci o književnosti, jeste uloga rada u umetničkim i kulturnim praksama, što je ključno upravo za one koji, kako to kaže Ransijer parafrazirajući Platona, moraju za početak imati *vremena* da učestvuju u podeli zajedničkog čulnog. Taj problem vremena transponovan je u romanu Milke Žicine, ali, što je važno za percepciju i konceptualizaciju šireg polja ženske književnosti na levisi, i u jednoj od priča Nadežde Ilić-Tutunović, „Jelenino Badnje večće“ (1938). Dok je autorkina narativizacija kategorije vremena kao instrumenta ideološke kritike već pomenuta, ova se priča završava u tragičnosti kao otvorenom kraju obesmišljenog vremena koje glavna junakinja troši u iscrpljujućem, neprekinutom i potplaćenom ili neplaćenom radu. Fragmentarnost i eliptičnost kao narativni postupci upućuju na nedostatak vremena, odnosno vreme koje je uskraćeno i oduzeto za prekovremeni rad. Tako se *višak* koji Jelena proizvodi ispostavlja kao narativni i tekstualni manjak, a odsustvo protagonistkinje iz sopstvene priče njeno je odsustvo iz sopstvenog života. Ona je u pozadini osvetljene scene na kojoj se odigrava „vidljiva radnja“, *jedina* radnja: gospodsko vreme u kući u kojoj služi je slobodno vreme, vreme bez rada, ono je višak vremena koji služavka Jelena nevidljivo stvara za druge, a praznik je simptom-hronotop nespojivosti gospodskog i služinačkog/proleterskog vremena:

– Raspored se promenio – namršti se on na njeno pitanje.

– Sinoć me dobro raspoloženog uhvatiše za reč, te tako večeras ovde svetkujemo Badnje-veče. Ti ćeš nabrzo malo istresti i parket udesiti, a u podne eto mene s jestivom i pićem, pa se nadam da ćemo do tri sata sve rasporediti, tako da posle možeš kući... [...] – Samo ćeš mi morati i oko večere malo pomoći... Ko ti je kriv što tako dobru kavu kuvaš – dirnu je on blagonaklono [...] (Ilić Tutunović 1938: 7–8)

Jelenina eksploatacija se, očekivano, ne završava u polju najamnog rada, već se ponavlja i produbljuje u porodičnom domu, koji je mesto ne samo podrazumevanog reproduktivnog rada već i straha i trpljenja nasilničkog ponašanja muža, kao vrste osвете za sopstvenu poniženost, dehumanizaciju, pa tako i „demaskulinizaciju“. Ono što bi se moglo pratiti u pisanju autorki na književnoj levici je oblikovanje jednog specifičnog „unitarnog“ subjekta naracije⁶. Na neki način vršeći operaciju sličnu Džejmsonovoj (Fredric Jameson) *unutrašnjoj formi*, ovaj posebni subjekt integriše prethodno pomenute teme angažovane ženske proze u tekst krećući se „od spoljne forme ka unutrašnjoj, kao od jednog ka drugom momentu u dijalektičkom procesu“ (Džejmson 1974: 400), baveći se, zapravo, istovremeno i operacijom tumačenja ideološki mistifikovanih odnosa i načina njihovog obnavljanja, reprodukcije. Na nekoliko mesta iz *Kajinog puta* vidi se kako iz autorkinog pisanja proizilazi jedna nova mogućnost teksta nastalog upravo ovim dijalektičkim hodom između spoljne i unutrašnje forme, kompleksnog imaginarijuma protagonistkinje, siromašne devojčice Kaje i dijegetičkog integrisanja njenog unutrašnjeg sveta i njene društvene pozicije.

Kaja, dete iz najneprivilegovanije moguće pozicije – žensko dete, siročić sa sela kome je nakon tri razreda uskraćeno čak i školovanje – ima u sebi iskru ponosa i buntovništva, zbog čega će moći da postane subjekt svog „puta“. Međutim, osim ove datosti, Kaju obeležava nešto *estetsko* (pa dakle prema Ransijeru odmah i političko), nešto što ne pripada svetu jednodimenzionalne književne tendencije. Ona izraženo doživljava čulni svet oko sebe, koji je nedovoljan, nedostatan, a uvek u preseku sa realnim društvenim odnosima. Kaja taj svet dopisuje, preoblikuje i kroz svoj estetski doživljaj već se u tom deprivilegiranom položaju približava onom iskustvu o kome Ransijer piše kao o istovremenosti autonomije i heteronomije, koji se proizvode upravo u trenutku estetskog iskustva radi/usled kojeg onaj ko doživljava i postaje subjekt tog estetskog iskustva (Rancière 2010: 216–217). Kaja, subjekt estetsko-političkog iskustva, paralelno živi u dve realnosti. Tačnije, sa njene tačke gledišta, nema jasne granice između fizičkog i imaginiranog sveta, što je transponovanje upravo onog demokratskog preduslova uspostavljanja umetnosti kao sveta „zamagljenih granica“ (Benčin 2017: 6, prev. S. B. i T. M.) dostupnog

⁶ Za ovo određenje konceptualnu osnovu nalazimo u feminističkoj unitarnoj teoriji koja insistira na povezanosti patrijarhata i kapitalizma i govori „o kućanskom radu kao integralnom dijelu kapitalističkog načina proizvodnje“ (Čakardić 2019: 60), odnosno o dijalektici „tržišta i kapitala [po kojoj] akumulacija kapitala nije moguća bez reproduktivnog rada“ (*ibid.*: 59).

svima, koji se konstruiše kroz fikcije, forme „koje određuju doživljaj i inteligibilnost zajedničkog sveta i njegovih podela“ (*ibid.*):

Senke kuća pružale su se do polovine druma. Nogu pred nogu, *devojčica je hodala ivicom senki*, pela se na krov, pa na odžak. Onda se spuštala, tonući stopalima u prašinu, preskakivala preko svetlih i tamnih pruga – senki taraba, i pela se na sledeću kuću. (Žicina 1934: 15; istaknule S. B. i T. M.)

Sve što vidi, i predmete i ljude i njihove odnose, junakinja Kaja trenutno u svojoj uobrazilji preobražava – što može imati i psihološko objašnjenje, ali s druge strane struktura Kajinu priču kao priču o *estetskoj revoluciji*. Datosti se u svoj svojoj materijalnosti preobražavaju i postaju deo njenog sveta, u kome je ona subjekt gledanja i pridodavanja *značenja i forme* novostvorenim predmetima čulnog sveta:

Sve je te kuće poznavala i zamišljala ih u noći: crne, zgurene, kao ljudi u gunjevima sa crnim teškim kapama na glavi. [...] Svaka kuća ličila joj je na ženu koja je u njoj gospodarica. Evo ova, sasvim mala, liči na baba Rezu: grbava, jedan prozor manji, kao baba Rezinu desno oko, a drugi veći, sa otvorenim krilom i gleda ukoso ulicu kao baba Reza kad čuči pored peći i baca ugljvlje. A ova, sa visokim prozorima baš kao kolena visoke žene [...]. (Žicina 1934: 15)

Ili:

I to zelenilo iznad prozora ličilo je na gazdine obrve, a hrpa lišća sa strane – dugi gazdini brkovi. I nekako se kočila kao on i imala čizme – tamno smeđi „sokn“. [...] Ta kapija i obojeni zid – to bi trebalo da liči na gazdinu ćerku Zoru u kariranoj suknji, a grane šljiva koje raščupano vise preko zida – na uvojke, isturene ispod smeđeg šeširića. I Zora i ta ograda bile su ohole [...]. Gazdarica – ona je trebala da bude unutrašnjost kuće: naduta, gospodstvena; gazdarica – ona je bila i one nepoznate osobe (a mora da ih je mnogo kad je šest prozora sa ulice) iza zatvorenih zelenih šalona leti, a zimi iza roletna od trske, spuštenih do polovine da bi se videle slike: šume, sa jatima ptica iznad krošnji. (*ibid.*: 99–100)

Osim ove unutrašnje dijalektičnosti čulnog sveta, rad, eksploatacija, položaj i društveni odnosi protagonista, kao i nevidljivi načini funkcionisanja ideologije u svakodnevici ključne su strukture teksta, pa tako i mnogo više od narativnog ambijenta kao nepromenjive zadatosti nečije slučajne sudbine. Može se reći da umesto *novorealističkog* zahteva „za vernom, realističkom slikom sveta [koji je izmiren] sa savremenom socijalnom angažovanošću“ (Deretić 1990: 291) u romanu *Kajin put* vidimo *vernu* teorizaciju društvenih odnosa nejednakosti i eksploatacije. I tu teorizaciju vidimo ne u izmirenju, već u negaciji⁷, ili dijalektičkom smenjivanju sa modernističkim ili čak avangardističkim

⁷ Danko Grlić tim je povodom u odnosu na Adorna istakao da su „umjetnička djela agenture pisanja onog negativnog“ (Grlić 1986: 22).

tekstualnim imaginarijem. Realistički prosede integriran je u modernističke slike i strukture pripovedanja koje na okupu u tekstu i onkraj larpurlartističke nedostupnosti drži upravo ideološka matrica. Analizom ovakvih tekstova i rekonstruisanjem šireg književnog polja međuratnog perioda sama teorizacija stilskih formacija i njihovog suparničkog smenjivanja se u određenoj meri da destabilizovati u korist koncepcija koje prevazilaze okoštale (ili makar školske) književne distinkcije.

Preispitujući upravo ustaljena shvatanja i opoziciju (novog) realizma i modernizma, Elinor Tejlor piše o britanskim romanima iz istog perioda (koje žanrovski objedinjuje kao *roman Narodnog fronta*). Autorka zaključuje da su dati realistički romani „funkcionisali kao mesto pregovaranja za utopijsko osmišljavanje politike“ (Taylor 2017: 5, prev. S. B. i T. M.). Dakle, to nisu bili tekstovi u kojima su autori i autorke izražavali jednoznačno prihvaćenu zvaničnu politiku Partije, ili monolitno shvaćenog komunizma, baš kao što ni kratke priče ili roman(i) jugoslovenskih angažovanih prozaistkinja nisu bili proizvod dogmatski shvaćene i umetnički ograničeno realizovane poetike socijalističkog, novog, pa i kritičkog realizma.

Nejednoznačnost i složenost realističke poetike u angažovanoj književnosti uočena je i u još ranijim istraživanjima. Suzan Rubin Sulejman (Susan Rubin Suleiman) je istražujući francuski *roman s tezom* (uzimajući u obzir određene realističke romane u periodu od Drajfusove afere do početka Drugog svetskog rata) zaključila da se ovaj žanr – u kritici i proučavanjima dominantno označen kao antimoderan – može sagledavati kao jedan od amblema, ako ne i manifestacija same modernosti (1983: 23). Ova je teoretičarka zaključila da roman s tezom pokušava da ispuni istovremeno i često podjednako i zahteve realističkog romana (stvaranja složene i obuhvatne, pluralne slike sveta) i zahteve svoje didaktičke funkcije (dokazivanja pojedinačne teze i simplifikaciju). Tako dela ovog žanra ostaju po pravilu negde između tih zahteva, između *romana* i *teze* (Rubin Suleiman 1983: 22), što ih čini osuđenim da promašuju svoj cilj, na jednoj ili pak na drugoj strani, i što ih onda čini „nečistim, nestabilnim žanrom, rastrzanim kontradiktornim željama, neizbežno upisanim u poziciju nedostatka, nečiste savesti“ (*ibid.*: 23), a što upravo jeste obeležje modernog i modernističkog u književnosti.

Zato bi bilo važno da se jedna danas pomalo bastardna pojava, nestabilna i nedovoljno definisana – proleterska književnost – preoznačena ransijerovskim uvidima, vrati u rečnik književne istorije da označi upravo one tekstove koji proizilaze iz strukture i procesa estetske revolucije.

IV

Prevazilaženje uobičajene podele na utilitarne i estetske aspekte književnosti, kako smo u nekim ranijim radovima pokazale (Matijević 2020), ima svoje produktivne posledice ne samo za tumačenje i vrednovanje angažovane ženske proze 30-ih godina, i njeno produženo delovanje tokom 50-ih, nego i za uočavanje jedne mnogo dugotrajnije linije

(tipološkog) kontinuiteta koja obuhvata luk levičarski orijentisane ženske proze od 70-ih godina 20. veka do postjugoslovenskog perioda (Matijević 2020), uključujući autorke kao što su Dubravka Ugrešić, Biljana Jovanović, Daša Drndić, Olja Savičević Ivančević, Lamija Begagić, Lejla Kalamujić, Maja Solar, Tea Tulić. Tako se pokazuje da razvoj jugoslovenske leve pa i proleterske književnosti nije dovršen, već da i danas traje, kao i da je feminističko-marksistička revizija književne istorije tačka povratka u jednu zapostavljenu prošlost, to jest, jednu moguću budućnost.

LITERATURA

- Barać, Stanislava. 2019. „Ангажована женска проза“. U: *Књижевна историја* 51, 168: 221–242.
- Barać, Stanislava. 2020. „Feminističko oplemenjivanje socijalne literature (od 30-ih do 50-ih godina 20. veka“. U: *Antropologija* 20, 1–2: 213–231. <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/2488>. 20. 3. 2023.
- Benčin, Rok. 2017. „Uvodnik: Prizori sveta“. U: *Maska XXXII*, 185–186: 6–7.
- Билбија, Јелена. 1934. *Приче о селу и граду*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона.
- Билбија, Јелена. Петар С. Петровић. 1935. *Деца у селу и граду*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона.
- Čakardić, Ankica. 2019. *Ustajte, prezrene na svijetu. tri eseja o Rosi Luxemburg*. Београд: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.
- Деретић, Јован. 1982. „Милка Жицина и ‘новореалистички’ роман“. U: Жицина, Милка, *Девојка за све*, 1982. Београд: Нолит.
- Deretić, Jovan. 1990. *Kratka istorija srpske književnosti: za đake i nastavnike*. Београд: BIGZ.
- Džejmson, Fredrik. 1974. *Marksizam i forma: dijalektičke teorije književnosti XX veka*. Београд: Nolit.
- Филиповић, Фрида. 1937. *Приче о жени*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Guttman, Sondra. 2000. „Working toward ‘Unity in Diversity’: Rape and the Reconciliation of Color and Comrade in Agnes Smedley’s *Daughter of Earth*“. U: *Studies in the Novel*, 32, 4: 488–514.
- Grić, Danko. 1986. *Izazov negativnog*. Београд: Nolit.
- Herman, Ljiljana. 2023. „Bogomir Herman Miškec. Sećanja“. U: *Herman Quo vadimus*. Ur. Dragan Stojković, Stefan Gužvica. Zemun: Udruženje za kulturu povezivanja Most art Jugoslavija: 9–84.
- Илић Тутуновић, Надежда. 1938. *Кроз улице и душе*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона.
- Костић, Лариса и Емилија Аћимовић. 2021. *Жена данас (1936–1940): библиографија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Максимовић, Десанка. 1935. *Како они живе*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Matijević, Tijana. 2020. „Autorke na književnoj levisi: od proleterske do postjugoslovenske književnosti“. U: *Antropologija* 20, 1–2: 213–231. <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/2557>. 20. 3. 2023.
- Matvejević, Predrag. 1978. „Književni pokret na jugoslavenskoj ljevici između dva rata“. U: *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941*. Београд: Institut za književnost i umetnost: 9–71.
- Милинковић, Јелена. 2022а. *Женска књижевност и периодика: Мисао (1919–1937) у контексту фелминофилних часописа*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милинковић, Јелена. 2022б. „Od šegrta do voza koji juri: pripovetka u časopisu *Žena danas*“. U: *Часопис Жена данас Мисао (1936–1940): просвећивање за револуцију*. Ur. Станислава Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност: 273–295.
- Моћник, Растко. 2003. *Tri teorije: ideologija, nacija, institucija*. Београд: Centar za savremenu umetnost.

- Močnik, Rastko. 2019. *Teorija sa ideologijom*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Pala Mull, Çiğdem. 2016. „Agnes Smedley’s Crazy-Quilt: Daughter of Earth“. U: *UHIVE: international peer-reviewed Journal of Communication and Humanities Research* 10: 38–44.
- Pantić, Rade. 2018. „Od kulture u ‘socijalizmu’ ka socijalističkoj kulturi“. U: *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*. Ur. Vida Knežević i Marko Miletić. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju: 185–200.
- Rabinowitz, Paula. 2016. „Proturječja roda i žanra“. U: *k: časopis za književnu i kulturalnu teoriju* XIV, 13: 273–307.
- Rubin Suleiman, Susan. 1993. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton University Press.
- Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum.
- Ransijer, Žak. 2013. *Sudbina slika; Podela čulnog: estetika i politika*. Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- Šuvaković, Miško. 2012. *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije*. Beograd : Službeni glasnik.
- Taylor, Elinor. 2017. *The Popular Front Novel in Britain, 1934–1940*. Leiden/Boston: Brill.
- Žicina, Milka. 1934. *Kajin put*. Beograd: Nolit.
- Žicina, Milka. 2002. „Pogovor, intervju Marka Nedića sa Milkom Žicinom“. U: *Sve, sve, sve*. Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta: 282–322.

ON THE AESTHETIC REVOLUTION AND POLITICAL SUBJECTIVISATION: YUGOSLAV WOMEN’S LITERATURE OF THE 1930s

Summary: The paper is based on the authors’ previous research in literary history (the appearance of engaged women’s prose and the continuity of women’s authorship on the literary Left), as well as on Jacques Rancière’s concepts used in recent years in the humanities to enable a consequent Marxist analysis of literature (division of the sensual, aesthetic revolution, political subjectivisation). Women’s (politically) engaged writing is considered to be a distinguished literary stream that arises where two wider streams converge: Yugoslav women’s prose and the Yugoslav literary Left. Women’s literature and women’s prose are phrases used in this analysis to denote literature written by female authors focused on the social (taboo) experience and the position of women, from a more or less explicit feminist standpoint. Anti-fascist mobilisation in the second half of the 1930s gave rise to the hybridisation of the feminist and proletarian movements as well as to increased literary production based on such hybridisation. Thanks to the writings of these female authors, it is possible to reflect on the literary Left outside the paradigm of the conflict on the literary Left and the debate on the instrumentalisation or autonomy of literature, and instead attempt to restore the concept of proletarian literature. Using examples from the prose of Milka Žicina, Frida Filipović and Nadežda Ilić Tutunović, it will be demonstrated that the authors carried out their own political subjectivisation enabling the political subjectivisation of their women’s readers and that they conceived “a new idea of the political revolution” (Rancière) intervening in the field of the aesthetics.

Keywords: Yugoslav literature, literature on the Left, proletarian literature, engaged women’s prose, communism, revolution, political subjectivisation, aesthetic revolution, Milka Žicina

Jelena Milinković
Institut za književnost i umetnost, Beograd
jelmilinkovic@gmail.com

REVOLUCIJA U JUGOSLOVENSKOJ FEMINISTIČKOJ ŠTAMPI (1918–1940) I NJENE KNJIŽEVNE MANIFESTACIJE

Sažetak: U ovom radu fokus će biti na dva feministička časopisa: *Ženski pokret* (1920–1938) i *Žena danas* (1936–1940). Oba časopisa pripadaju jugoslovenskoj međuratnoj kontrajavnosti – jedan je delovao tokom celog međuratnog perioda (*Ženski pokret*), dok je drugi smešten pred sam njegov kraj (*Žena danas*). *Ženski pokret* nastaje nakon Prvog svetskog rata i Oktobarske revolucije. Zbog toga je u ranom periodu njegovog izlaženja jedan od fokusa na promenama koje je socijalistička revolucija donela. U tom kontekstu značajna su dva teksta Desanke Cvetković (o Aleksandri Kolontaj i o Rozi Luksemburg). Ovi tekstovi uvode „likove“ revolucionarki i temu revolucije u časopis. U radu će se pokazati kako se govor o revoluciji iz časopisa preselio u književni diskurs i kakve je sve modifikacije imao. U narednom delu rada napravljen je osvrt na socijalističke ideje na kojima se bazirala uređivačka politika *Žene danas*, gde je u svim žanrovima oblikovana kritika kapitalizma. Poseban nivo ove kritike ostvaren je u književnim priložima štampanim u ovom časopisu. Zahvaljujući fuziji feminizma i socijalizma ovde se modeluje specifičan oblik angažovane književnosti i socijalne literature.

Ključne reči: *Ženski pokret*, *Žena danas*, feminizam, socijalizam, angažovana književnost

U periodu između dva svetska rata unutar korpusa jugoslovenske štampe izdvaja se grupa feminističkih časopisa. Pojava ovih periodika i usmerenost njihovog delovanja rezultat je brojnih društveno-političko-ekonomskih promena koje direktno proizilaze iz Prvog svetskog rata, koji je na razvalinama starog poretka kreirao „novu sliku sveta“ koju su istoriografija i druge društveno-humanističke discipline podrobno opisale. Zbog toga možemo da napravimo analogiju i da tvrdimo da, poput Oktobarske revolucije koja je teško razlučiva od Prvog svetskog rata, i revolucionarni feministički (kopernikanski) zaokret predstavlja njegovu direktnu posledicu. U istoriji žena već je dobro poznato i (do) pokazano da su tokom Prvog svetskog rata, usled složenosti zahteva koji su pred njih i celokupna društva stavljeni, žene osvojile deo javnog prostora, koji je prethodno bio

dominantno polje delovanja muškaraca (vojska, privreda, ekonomija i sl).¹ Značajan feministički obrt naslonjen na profeminističke tendencije kraja 19. i početka 20. veka događa se početkom 20-ih godina 20. veka (Offen 2020, Božinović 1996).² Uticaj feminizma na oblikovanje jednog dela medijske sfere bio je izražen (v. Barać 2015, Milinković 2022a). Zanimljivo je uočiti da se ovakav silovit feministički udar u jugoslovenskoj kulturi/jugoslovenskim kulturama ponovio tek 90-ih godina prošlog veka, opet pod uticajem rata i na razvalinama dotadašnjeg geopolitičkog prostora, odnosno na ukrštaju starog jugoslovenskog i novog balkanskog sveta u nastajanju. I tada je glavni feministički alat bila periodika (*ProFemina*, *Ženske studije*, *Feminističke sveske*).³

Proizvodnja feminističke periodike i karakteristike koje poseduje ovaj deo javne/medijske sfere bili su poligon za jugoslovenski feministički pokret 20-ih i 30-ih godina prošlog veka. Odnos između feminizma kao idejnog kompleksa i časopisa bio je dinamičan: časopisi nisu bili puka (propagandna) glasila unisonog i jednom dovršenog ideološkog koncepta, već su bili prostor gde se feminizam promovisao, ali i oblikovao, izražavao, preispitivao, trasirao i stalno iznova (re)definisao. Sam feminizam, pa zatim i feministička štampa jesu u svom temelju revolucionarni – promena/poboljšanje položaja žena u društvu, predstavlja promenu društva u celini, odnosno, baveći se ženama, feminizam se bavi društvom u totalitetu i zahteva njegovu korenitu promenu. Ipak, ovaj meta nivo revolucionarnosti jugoslovenske feminističke štampe dopunjen je konkretnim govorom o revoluciji/revolucijama, i posebno o revolucionarkama, pionirkama socijalističkih revolucija, kao i (ne)posrednim revolucionarnim diskursom časopisa u celini (*Žena danas*) ili njegovih delova (*Ženski pokret*).

U ovom radu pokazaću tri konkretna primera revolucionarizacije časopisnog diskursa, tri mesta na kojima je konkretizovan govor o revoluciji, odnosno tri slučaja njene tematizacije na različite načine. Odabrala sam primere iz dva časopisa i iz dva perioda. U prva dva slučaja reč je o predstavljanju revolucionarki, što je samo jedan od načina uvođenja teme društvene promene u (feminističku) javnu sferu u kojoj se polemíše o brojnim temama. U trećem slučaju ideja o neophodnosti revolucije postaje podtekst celokupnog

¹ O ovome je dosta pisano, ali možda najbolji pregled daje Gizela Bok (Gisela Bock) (Bok 2005).

² Od polovine 19. veka sporadično se javljaju profeminističke tendencije koje se u javnom prostoru artikuliraju kroz štampu i književnost. Tokom druge polovine 19. veka i tokom prve decenije 20. veka oblikovale su se teze o ženskoj ravnopravnosti. Intenziviranje ovakvih ideja pratila je veća dostupnost institucionalnog obrazovanja devojaka/žena, odnosno uvećanje broja obrazovanih žena. Međutim, ove ideje tada još uvek nisu imale punoću feminističke ideologije i pokreta, i zbog toga što je reč o sporadičnim, a ne organizovanim i institucionalizovanim akcijama, i zbog toga što je žena sve do Prvog svetskog rata sagledavana u okvirima private sfere. Insistiranje na, primera radi, neophodnosti ženskog obrazovanja pravdalo se time da će na taj način žena biti bolja majka, domaćica i na kraju čuvarica nacije. Zbog toga govorimo o profeminizmu. Tek nakon Prvog svetskog rata sagledavanje položaja žena izlazi iz ovakvih okvira. Međutim, zahvaljujući upravo ženskom aktivizmu kraja 19. i početkom 20. veka, međuratne feministkinje nisu počinjale od nule, već su imale izvesnu bazu i što je još važnije imale su prethodnice i iako nenaslanu, segmentiranu i atomiziranu, ali su ipak imale (pred)istoriju borbe za ženska prava i slobode.

³ Za pregled i analizu ovog perioda i ovih časopisa v. Dojčinović, Kolarić 2018.

časopisnog materijala. Odnosno, u prva dva primera govor o revoluciji uvodi se u časopisni diskurs kao još jedna od tema građansko-feminističke platforme časopisa, u trećem primeru poziv na revoluciju jedno je od načela uređivačke politike. Ovako odabrani primeri pokazuju način na koji je pisanje o revoluciji pomeralo fokus i kako se menjalo od ranih 20-ih godina kada je bilo inspirisano i „opterećeno“ socijalističkom (Oktobarskom) revolucijom do kraja 30-ih godina kada marksističko-socijalistička revolucija postaje konkretna društvena potreba i politički oblikovana ideja, a javna sfera postaje prostor za artikulaciju revolucionarnih motiva i strategija. Upravo da bi se to pokazalo rad je strukturiran tako da ću u prvom i drugom delu pisati o priložima časopisa *Ženski pokret*⁴ s početka 20-ih godina, dok ću treći deo rada posvetiti časopisu *Žena danas*⁵ druge polovine 30-ih godina.

Ova dva periodika načelno su i kontekstualno drugačiji. *Ženski pokret* bio je stožerni časopis jugoslovenskog feminizma, koji je izdavalo istoimeno udruženje.⁶ Reč je o dugovekom časopisu (1920–1938) tradicionalnog izgleda. Za razliku od njega međuratna serija *Žene danas* izlazila je nepunih pet godina (1936–1940), uređivale su ga članice zabranjene Komunističke partije, a na nivou likovnosti i vizualnosti reč je o ilustrovanom popularnom magazinu. Iako, kada je reč o periodičkim tipovima, deluje da se ova dva časopisa nalaze na različitim polovima, između njih postoje suštinske i nominalne veze. Suštinske veze ostvaruju se zahvaljujući feminističkoj ideologiji na kojoj se baziraju uredničke politike oba periodika. Za oba časopisa najmanji zajednički sadržilac jeste feminizam. I koliko god su se uredničke strategije i politike tokom dve decenije izlaženja *Ženskog pokreta* menjale, od feminističke platforme (koja pak nije bila unisona i jednoznačna, već polifona, dijalogična, polemična) nije se odstupalo ni u jednom trenutku. Isti je slučaj i sa *Ženom danas* gde je feminizam bio glavna idejna platforma preko koje i uz pomoć koje su se plasirale i oblikovale druge ideje poput socijalne (ne)jednakosti i (ne)pravde. Nominalne veze između ovih časopisa takođe su čvrste: *Ženu danas* izdavala je omladinska sekcija *Ženskog pokreta*.⁷ Ovim paralelama mogli bismo dodati i sadržinska poklapanja, a jedno od njih je naklonost (komunističko-)socijalističkim politikama, a time i socijalističkim revolucijama. U slučaju *Ženskog pokreta* reč je o sporadičnim pojavama

⁴ O časopisu *Ženski pokret* Poljak, Ivanova 2019 (bibliografija), Milinković, Svirčev 2021 (zbornik naučnih radova). Časopis je digitalizovan i svi brojevi, kao i drugi materijali značajni za njegovo proučavanje, dostupni su na www.zenskipokret.org.

⁵ O časopisu *Žena danas* Kostić, Aćimović 2021 (bibliografija), Barać 2022 (zbornik radova). Časopis ima fototipsko izdanje iz 1966. godine (v. odeljak Literatura).

⁶ Puni naziv udruženja bio je Društvo za prosvetavanje žena i zaštitu njenih prava, međutim češće se koristio kraći i neformalniji naziv *Ženski pokret*, što je bio i naziv časopisa.

⁷ Reč je o praktičnim razlozima. Pošto je komunističko delovanje bilo zabranjeno i strogo kažnjavano, komunistkinje su pronašle utočište u omladinskoj sekciji *Ženskog pokreta* (osnivanje omladinskih sekcija događa se upravo 30-ih godina). Time su pod okriljem legalne organizacije i na tolerisanoj idejnoj platformi (feminizam), služeći se brojnim strategijama mimikrije, skojevke plasirale komunističko-socijalističke ideje u javni prostor.

rezervisanim mahom za prve godine izlaženja i za aktivnost njegove saradnice Desanke Cvetković, dok je u slučaju *Žene danas* ovaj političko-idejni korpus podjednako osnova uređivačke politike, koliko i feminizam. Potrebno je pomenuti da je govor o revolucijama u ova dva časopisa različit, odnosno da ima drugačiju i metodologiju i, još važnije, cilj. U *Ženskom pokretu*, a posebno u njegovim najranijim godinama, reč je o baštinjenju postrevolucionarnog sentimenta, o delovanju na velikom idejnom talasu koji je pokrenula Oktobarska revolucija. Dakle, saradnice *Ženskog pokreta* rade u uslovno rečeno artikulisanim i jednim delom osvojenim slobodama, one svoje čitateljke uče/usmeravaju/savetuju kako da se ponašaju u drastično novim i izmenjenim društvenim okolnostima, gde se uloga žene više ne sagledava i ne samerava isključivo u privatnoj sferi i unutar pasivnih i zavisnih odnosa. Ovo ne znači da u *Ženskom pokretu* ne postoji agitacija za promenama, naprotiv: čitava delatnost časopisa usmerena je ka menjanju postojećih (ne)formalnih normi i obrazaca i osvajanju novih prostora i sloboda, ali tako što se određene tekovine podrazumevaju i delovanje se usmerava unutar zadatah okvira sistema. Za razliku od njih saradnice *Žene danas* ukazuju na svaku vrstu nepravde postojećeg (kapitalističkog) društvenog uređenja, čime svoju publiku senzibilizuju i pripremaju za revoluciju koja sledi, a koja će se paralelno sa Drugim svetskim ratom na jugoslovenskom prostoru i dogoditi.

1. *Ženski pokret: Aleksandra Kolontaj (Desanka Cvetković)*

Desanka Cvetković u tri broja časopisa *Ženski pokret* predstavlja knjigu Aleksandre Kolontaj (Александра Михайловна Коллонтай) *Nova žena (1922/1923)*.⁸ U ovom primeru prisutna je dvostruka *revolucionarizacija* časopisnog diskursa. Na prvom nivou, pisanje o Aleksandri Kolontaj apostrofiranje je revolucije – reč je o revolucionarki, heroini i junakinji *Crvenog Oktobra* i jednoj od najznačajnijih ženskih figura prve polovine 20. veka. Drugi je nivo tematski, pošto je u fokusu teksta koncept *nove žene*.⁹ Ovakav fokus neposredna je posledica namere Desanke Cvetković da prikaže knjigu koja mapira i analizira krucijalan i uticajan feministički koncept nove žene u njegovom nastajanju. Konkretna povod za prikaz jeste izdanje knjige na srpskom jeziku u prevodu Miahila Todorovića. Knjiga Aleksandre Kolontaj izdata je u Rusiji pod nazivom *Novi moral i radnička klasa*

⁸ Prikaz izlazi u broju 11/12 za 1922. godinu i u brojevima 1 i 2 za 1923. godinu.

⁹ Obim rada ne dozvoljava objašnjavanje i razlaganje pojma *nova žena*. Reč je o feminističkom idejnom konstruktivnom koji je artikulisan u sifražetskom pokretu. Iako je preuzet od sifražetkinja, tokom narednih decenija je menjan, revidiran, o njemu je polemisano i zbog toga postoje različiti slojevi značenja koje ovaj termin podrazumeva. Najopštije rečeno, *nova žena* predstavlja osvešćenu, hrabru, seksualno oslobođenu i samostalnu ženu koja se bori protiv nametnutih ograničenja i nastoji da bude ravnopravna i jednako poštovani član društva. *Nova žena* bila je atraktivan i inspirativan koncept – zbog toga je predmet različitih teorijsko-esejističkih eksplicacija i definicija, ali je i junakinja brojnih književnih dela posebno u međuratnim decenijama. O ovom pojmu v. Patterson 2008, Barać 2013, Milinković 2022a.

1919. godine,¹⁰ da bi već 1922. bila prevedena na srpski jezik i objavljena pod nazivom *Nova žena*, kako je naslovljeno i njeno prvo poglavlje.¹¹ Iako Aleksandra Kolontaj nije kreatorka ovog koncepta, njeno oblikovanje ideja o novoj ženi presudno je uticalo na razumevanje ovog koncepta u jugoslovenskoj kulturi. Konceptualizacija nove žene izvorno se dogodila u okviru sifražetskog pokreta (v. Patterson 2008), da bi zatim ove ideje bile preispitivane, dopunjavane i revidirane, pa čak i osporavane, u različitim kulturama. Aleksandra Kolontaj ne apostrofira sifražetske korene preuzetog koncepta, već ističe da je ideje o seksualnosti izložene u ovoj raspravi oblikovala pod neskrivenim i direktnim uticajem Grete Mejsel Hes (Greta Meisel-Hess) kojoj je i posvećen deo *Nove žene*. Ova knjiga između ostalog pokazuje da je Oktobarska revolucija bila i seksualna revolucija. Promene koje su se na tom polju u (sovjetskoj) Rusiji dogodile, bilo da je reč o zakonodavstvu, bilo o promeni diskursa u javnoj sferi, globalno su značajne. Kada je o jugoslovenskom prostoru reč, zvanična promena zakonodavstva išla je mnogo teže i znatno sporije,¹² ali, iako u knjizi *Nova žena* nije izložen posve nov i originalan koncept, i iako se o novoj ženi moglo čitati i na drugim mestima, to je bila knjiga sa kojom je ideja o novoj ženi ušla u feminističke krugove međuratne Jugoslavije i svakako jedan od najpodsticajnijih i najuticajnijih tekstova dvadesetih godina 20. veka. Koncept nove žene pored toga što potiče direktno iz života, postaće jedna od središnjih tačaka niza žanrovski i disciplinarno različitih tekstova, od eseja, preko proze, do poezije. Prvi u ovom nizu jeste prikaz Desanke Cvetović, koji se u svetlu savremenih naučnih tumačenja ukazuje kao još značajniji jer je reč o pionirskom metagovoru o novoj ženi u jugoslovenskoj kulturi.¹³

Prikaz Desanke Cvetković sastoji se iz tri dela naslovljenih po uzoru na strukturu same knjige koja je njegov predmet: „Nova žena’ od Aleksandre Kolontaj“, „Ljubav i novi moral“, „Polni odnosi i klasna borba“. Struktura i podnaslovi prikaza prate strukturu i podnaslove knjige/studije. Prikaz počinje rečima povišenog registra čime je nagoveštena intonacija čitavog teksta: „Najzad dobismo i jednu zaista novu knjigu“ (Cvetković 1922: 345). Desanka Cvetković nominalno ne želi da gradi kult ličnosti Aleksandre Kolontaj¹⁴ iako za to u datom trenutku može da pronađe sasvim razložnu motivaciju, ali o njoj ipak piše na sledeći način: „Hteli bismo ukazati na ovaj svetli primer žene izvanredno produktivne inteligencije, divne rečitosti, snažnog pera, koja je celu sebe posvetila ostvarenju

¹⁰ Još 1913. godine objavljen je deo „Nova žena“, da bi kasnije bio integrisan u knjigu *Novi moral i radnička klasa*. O knjizi *Nova žena* i o Aleksandri Kolontaj u jugoslovenskoj kulturi v. Bujaković 2019.

¹¹ Knjiga ima tri odeljka: „Nova žena“, „Ljubav i novi moral“, „Polni odnosi i klasna borba“. Prevodilac na srpski odabira naslov prvog poglavlja za naslov knjige čime (ne)intencionalno akcentuje upravo koncept nove žene kao najistaknutiju ideju ove publikacije.

¹² Do značajnih promena došlo je tek nakon Drugog svetskog rata.

¹³ O konceptu nove žene intenzivno se piše u srpskoj nauci: Barać 2013, Svirčev 2018, Kolarić 2021, Milinković 2022a.

¹⁴ „Nije nam stalo ni do toga da ističemo ličnost zarad ličnosti.“ (Cvetković 1922: 345)

velikih opštečovečanskih ideala svog velikog naroda i na taj način odužila svoj deo i *oslobodenju žene*“ (*ibid.*; istaknula J. M.).

Čitav prikaz je koncipiran tako da njegova autorka citira odabrane delove iz studije o kojoj piše, a zatim ih komentariše. Čini se da je posebna pažnja prilikom pisanja prikaza posvećena odabiru konkretnih primera koji će biti navedeni jer većina njih zvuči veoma upečatljivo, a ujedno je reč o delovima teksta koji se i u savremenim čitanjima *Nove žene* ističu kao značajni. Centralni zadatak prikaza jeste definisanje nove žene i zbog toga se kao odlomak daje jedna od njenih definicija:

To nisu čedne, ljupke devojke, čiji se roman završava dobro uspelom udajom, to nisu ni udate žene koje pate zbog neverstva svoga muža ili koje su se same ogrešile o vernost u braku, to nisu ni usedelice koje oplakuju nesrećnu ljubav svoje mladosti, to nisu takođe ni ‘sveštenice ljubavi’, žrtve žalosnih uslova života ili svoje sopstvene poročne prirode. Ne, to je sasvim nov ‘peti’ dosad nepoznat tip junakinja, junakinja sa samostalnim zahtevima na život, junakinja koje svoju ličnost dokazuju, junakinja koje protestuju protiv opšteg položaja žene u državi, porodici, društvu, koje se bore za svoja prava kao predstavnice svoga pola. To su većinom neudate žene koje sve češće određuju ovaj tip. (Cvetković 1922: 346)

Desanka Cvetković takođe želi da istakne odakle potiče nova žena, odnosno koje su to društvene okolnosti koje su dovele do njenog rađanja pa tako piše da će se nova žena roditi: „Tamo gde točak mašine nemilosrdno upreže ženu u jaram najamnog rada, gde se devojke zajedno sa muškarcima tiskaju kroz kontoare i kancelarije da zarade parče hleba, gde žena služi nauci i umetnosti isto kao i muškarac. Tamo će se roditi Nova Žena“ (*ibid.*: 347). Nova žena je istovremeno i proizvod sopstvenog vremena, ali još važnije ona je „vesnica budućnosti“ (*ibid.*: 348).

Tekst/prikaz koncipiran je kao razgovor – niz komentara Desanke Cvetković na odabrane odlomke eseja *Nova žena* dijalogizuju prikaz. Međutim, kritičarka ne vodi dijalog samo sa knjigom koju prikazuje, već ostvaruje i dvosmerni dijalog sa javnošću, i to tako što polemizuje sa onima koji kritikuju koncept nove žene, i tako što preporučuje knjigu istomišljenicima u čije ime i govori. Ova dijalogičnost teksta i njegova polemičnost usmerava nas ka interpretaciji ovog teksta u kontekstu proglašenja, odnosno manifesta. Sadržaj teksta dodatno je istaknut njegovim formalnim karakteristikama od kojih je najznačajnije to što je pisan u prvom licu množine, što je jedno od osnovnih obeležja manifestnih tekstova. Upravo prvo lice množine, govor u ime (zamišljene/željene/postojeće) zajednice, utiče na to da se predloženi diskurs percipira kao program ili kao manifest ili barem kao tekst koji ima odlike ovog tipa diskursa. Ovakvu atribuciju dodatno utemeljuju i ostali formalni elementi kao što su: odabir upečatljivih/slikovitih/znakovitih odlomaka, dijalogizacija teksta, polemički ton, korišćenje futura, kao i sintagme poput već navedene „vesnica budućnosti“. Zbog svega toga moguće je zaključiti da predstavljajući knjigu u kojoj je izložen revolucionarni koncept i sama Desanka Cvetković oblikuje sopstveni

manifestni poklič i poziv na promenu. Ovo je već primećeno u literaturi: „Desanka Cvetković je ispisala svojevrsan manifest feminizma preko manifesta Kolontajeve“ (Barać 2013). Međutim, kako se koncept nove žene intenzivno i brzo ugradio u književne paradigme i poetike, može se reći da ovde nije reč samo o feminističkom manifestu, već o nečemu što se uklapa u definiciju književnog i (šire/uže) časopisnog manifesta. Prema osnovnoj definiciji manifesta koju nudi *Rečnik književnih termina*, manifest je „tekst koji proklamuje osnovna načela književnog stvaranja neke nove grupe pisaca, obično radikalnije suprotstavljena vladajućim književnim konvencijama i oštrije intonirana“ (RKT 1986: 409). Ovu „novu grupu pisaca“ činile bi sve one autorke koje će svoje tekstove štampati u *Ženskom pokretu*, u kojima će uspostaviti zaista novu poetičku paradigmu kada je o (ženskoj) jugoslovenskoj književnosti reč, ali i one, takođe brojne, koje stvaraju nezavisno od časopisa, ali pišu pod uticajem feminističkih idejnih koncepata. Nova su grupa pisaca i urednice i stalne saradnice *Ženskog pokreta* koje pionirski grade novi, do tada neviđeni (u Srbiji/Jugoslaviji) feministički prostor kakav je bio časopis koji su stvarale. Zbog toga ovde nije reč samo o prisustvu elemenata književnog manifesta, koji najavljuje nove poetičke paradigme i razračunava se sa postojećim, već i o časopisnom manifestu, koji trasira uredničku koncepciju. Razliku između ova dva tipa tekstova u novije vreme istakao je Aleksandar Petrov, koji za časopisni manifest piše da je to: „tekstualni izraz želje da časopis preuzme ulogu *agenta promene*, odnosno *smene obrazaca vrednosti* i u književnosti, pa i u *društvu*“. Ova želja upućuje na „*najviši stepen delovanja časopisa*: on od ‘registratora’, može da postane ‘regulator’“ i ovakvi tekstovi se češće javljaju „u *vremenima promene*, nego u *vremenima stabilnosti*“ (Petrov 2022: 31; istaknula J. M.). Gotovo svaki element ovih zaključaka primenljiv je na tekst Desanke Cvetković i na časopis *Ženski pokret*: časopis je upravo želeo da deluje kao *agent promene*, da smeni postojeće književne, ali još značajnije i društvene obrasce, da registruje određene pojave i da zatim postane regulator epohe tako što će živote žena smestiti u pravičnije društveno okruženje, učiniti ih lakšim, bezbednijim, kvalitetnijim i uopšte boljim. Nije beznačajno ni primetiti da manifestni prikaz *Nove žene* izlazi u godinama koje se mogu označiti kao zlatna decenija manifesta kao žanra. Brojnost ovog tipa tekstova u srpskoj/jugoslovenskoj književnosti tokom 20-ih godina 20. veka posledica je usloznjavanja i umnožavanja avangardnih poetika, gde je manifest omiljeni i gotovo privilegovani i književni i časopisni žanr. Ovakva kontekstualizacija unutar avangarde i manifestne književne prakse mogla bi dalje da nas odvede u preispitivanje avangardnosti koncepta *nove žene* i njenih časopisnih i književnih manifestacija, čiji bi proglas bio tekst Desanke Cvetković.¹⁵

Zahvaljujući postojanju i prikaza i integralnog prevoda knjige Aleksandre Kolontaj ostvareni su svi uslovi da se koncept nove žene implementira u feminističku javnost i da dobije niz književnih obrada. Tokom dve međuratne decenije brojne književnice tematizovale su ideje o novoj ženi u literarnom okruženju. Nekada je ova tematizacija bila

¹⁵ O avangardnim ženskim poetikama intenzivno piše Žarka Svirčev (Svirčev 2018).

do kraja intencionalna i potpuna kao što je slučaj u romanu Julke Hlapec Đorđević *Jedno dopisivanje* (1932), nekada su junakinje imale određene karakteristike nove žene, dok u pojedinim delima možemo da govorimo o junakinjama čije je stvaranje inspirisano ovim konceptom i koje su nastale pod većim ili manjim, često spontanim, uticajem feminističkog pokreta. Upravo je umnožavanje književnih dela, paralelno sa tekstovima u periodici, omogućilo da danas govorimo o novoj ženi kao medijskom konstruktumu. Ova veza između teorije o novoj ženi i njenih književnih manifestacija, kao i dinamika odnosa na liniji život – teorija – književnost postavljena je već u tekstu Aleksandre Kolontaj, gde je literatura prepoznata kao glavni izvor novih žena, a razmatrana je i opisana u naučnim studijama koje se ovom temom bave i u drugim kulturama (Pykett 1992). Tako u srpskoj nauci o književnosti Stanislava Barać u studiji u kojoj nastoji da sistematizuje pisanja o novoj ženi u srpskoj književnosti konstatuje da: „upravo književna dela opisuju promenu koja se postepeno odvija u rodnim odnosima moći“ (Barać 2013: 6). Nova je žena shodno tome dvostruko revolucionaran koncept: ona je odraz značajnih promena u postrevolucionarnim i poratnim životima žena, a ove konkretne promene zatim su dovele do progresivnih poetičkih rešenja. I zaista, kada je o književnosti reč, može se tvrditi da je koncept nove žene, proklamovan i prikazom Desanke Cvetković, revolucionarizovao dotadašnju žensku književnost i to na nivou tema, fabule i sižea, a posebno u okviru sistema likova. Koncept nove žene takođe je omogućio da se određena dela s kraja 19. i početka 20. veka pročitaju u novom svetlu, sada kroz prizmu feministički osvešćenih i oblikovanih ideja.¹⁶

2. *Ženski pokret, Roza Luksemburg (Desanka Cvetković)*

Drugi slučaj tematizacije revolucije u *Ženskom pokretu* jeste prikazivanje *Pisama iz tamnice* (1923) Roze Luksemburg (Rosa Luxemburg).¹⁷ U ovom prikazu Desanke Cvetković važne su dve tačke: 1) tematizacija zatvorske literature što će nekoliko decenija kasnije postati jedan od važnih književnih žanrova (logorologija) i 2) uvođenje ikonične figure socijalne revolucije u Nemačkoj kakva je Roza Luksemburg. Uz to, sam tekst primer je strategije mimikrije komunističkog diskursa koji je u tom trenutku zabranjen (o tome v. Barać 2016). Prikazi dela Aleksandre Kolontaj i Roze Luksemburg izlaze gotovo jedan do drugog, odnosno jedan za drugim, što znači da su četiri uzastopna broja *Ženskog pokreta* obeležena govorom o revoluciji, odnosno revolucionarkama. Ovim postupkom ne samo da revolucionarizacija časopisnog diskursa postaje ekstenzivnija, već se ova dva primera kompariraju, odnosno ogledaju kako po sličnosti tako i po razlikama. I koliko god ove dve junakinje ideološki stajale na srodnim temeljima i koliko god da je reč o revolucionar-

¹⁶ Dovoljno je navesti samo primer savremenih čitanja prve srpske romansijerke Drage Gavrilović.

¹⁷ Tekst je objavljen u br. 3 za 1923. godinu. Stanislava Barać pokazuje da je o Rozi Luksemburg pisano i u drugim feminističkim časopisima *Jednakost* i *Žena danas* (Barać 2016).

nim biografijama, njihovi likovi predstavljaju dva suprotna pola revolucionarnih „sudbina“. Za razliku od Aleksandre Kolontaj koja se nalazi na vitalističkom/pobedničkom polu revolucionarnih biografija, Roza Luksemburg se, nažalost, nalazi na onom drugom, tragičnom. Podsećanje čitateljki na život Roze Luksemburg, koji je bio obeležen hapšenjima, torturom, boravcima u zatvorima i okončan pogubljenjem, snažna je simbolička „poruka“ koja u ovom slučaju nadilazi i sam tekst koji Roza Luksemburg u zarobljeništvu piše, a čije delove Desanka Cvetković prenosi.¹⁸

Pored revolucionarnih biografija, Aleksandru Kolontaj i Rozu Luksemburg, odnosno ova dva priloga Desanke Cvetković, povezuje socijalistička ideologija koja se nalazi u osnovi učenja obe „junakinje“, a koju saradnica časopisa promovise i na mala vrata rubrike *književni pregled* uvodi u *Ženski pokret*, u časopis koji načelno i nominalno nije bio na radikalno levim pozicijama političkog/ideološkog spektra, iako je tematizovao određene probleme koji se tiču levih ideologija. Uvođenje koncepata socijalističkih revolucija zbog toga je značajno i kada razmišljamo o slojevima i nivoima diskursa feminističke štampe prve polovine 20. veka, odnosno kada želimo da ukažemo na polifoniju feminističke štampe te osporimo njenu (ideološku) monolitnost.

Tekst o Rozi Luksemburg značajan je i sa žanrovskog i književnog stanovišta. Za razliku od objektivno-polemičkog diskursa kojim je obeležen prikaz o novoj ženi, tekst o Rozi Luksemburg pisan je tako da utiče na čitalačku emocionalnost i da proizvede određeni sentiment. Reč je o „patetizovanom“, literarizovanom diskursu u kome Desanka Cvetković preko i pored prikazanog teksta piše sopstveni polemičko-manifestni članak, kao što je to činila i u slučaju prikaza knjige Aleksandre Kolontaj. Ona preko odabranih odlomaka iz pisama Roze Luksemburg kreira sugestivni narativ, i to opet povišenog registra, ali sada ne polemičkog, već emocionalnog karaktera. Patetizaciji doprinose i integrirane žanr-scene kao što je razgovor majke i ćerke o tragičnoj revolucionarnoj biografiji. Pošto se komentari pisama Roze Luksemburg objavljuju u rubrici *književni pregled* (reč je o blistavim godinama književnosti i književne kritike u *Ženskom pokretu* kada je njegovala urednica bila Mileva Milojević,¹⁹ a Milica Kostić Selem²⁰ neformalna urednica rubrike kritike), Desanka Cvetković navodi: „Osim toga što služe da se ilustruju okolnosti pod kojima je živela, a naskoro zatim i poginula Roza Luksemburg oni su i dragoceni prilog *ovoj vrsti literature*“ (Cvetković 1923: 130; istaknula J. M.). Desanka Cvetković ne precizira na koju vrstu literature misli: da li prepoznaje značaj zatvorske/logorske književnosti, pomenute logorologije, čiji će koncept biti osmišljen tek nakon Drugog svetskog rata, ili, što je verovatnije, apostrofira epistolarne žanrove. Preneti sadržaj pisama nije bio uticajan u meri u kojoj je to koncept nove žene koji je ponudila Aleksandra Kolontaj. Bitna razlika je i u tome što su *Pisma* za razliku od *Nove žene* objavljena u formi knjige u

¹⁸ O Rozi Luksemburg v. Čakardić 2019.

¹⁹ O Milevi Milojević kao urednici *Ženskog pokreta* v. Simić 2021.

²⁰ O kritičarskom radu Milice Kostić Selem v. Svirčev 2018: 219–230.

prevodu tek nakon Drugog svetskog rata.²¹ Međutim, iz današnje književno-istoriografske perspektive, može se dati nekoliko zaključaka: prikazivanjem *Pisama* u *Ženskom pokretu* akcentuje se nekoliko bitnih tačaka za (žensku) književnost među kojima je važno istaći: 1) tematizaciju revolucionarne biografije, 2) činjenicu da je ovo jedan od prvih primera zatvorske/logorske literature u (feminističkoj) periodici i 3) korišćenje epistolarnih žanrova. Oba naznačena žanrovska koncepta, logorološki i epistolarni, a posebno ovaj drugi, značajni su za istoriju ženske književnosti. Upotreba epistolarnih žanrova u ženskoj književnosti rodno je uslovljena (Koh 2003), a većina tekstova koji su navedeni kao primeri tematizacije nove žene jesu u celini ili delimično epistolarni.

Tekstovima o socijalističkim revolucionarkama Desanka Cvetković upisuje se u nekoliko linija koje se ocrtavaju u književnoistorijskom vektoru ženske književnosti i to njihovom palimpsestičnošću, žanrovskom hibridnošću, korišćenjem epistole i najzad kulturnim posredništvom/transmisijom, što je ključna uloga brojnih autorki prve polovine 20. veka.

3. *Žena danas*: socijalna literatura²²

Časopis *Žena danas* ima veoma specifičan koncept i kontekst. Za razliku od prethodnih primera gde je reč o pojedinačnim slučajevima tematizacije revolucije, ovde se može argumentovati teza o revolucionarnom podtekstu celokupnog časopisa. Zbog toga analiza u ovom delu rada neće biti usmerena na pojedinačne primere, već će biti načelna. Poetika časopisa *Žena danas* počiva na komunističko-feminističkoj fuziji, gde je komunističko zakonski zabranjeno, a feminističko nominalno dozvoljeno. Zahvaljujući tome ovaj časopis plasirao je vrlo specifično koncipiranu angažovanu književnost koja je pozivala na društvenu revoluciju. Autori i većinski autorke koje su saradivale sa ovim časopisom, od kojih je najzvučnije ime Milka Žicina, nastojali su da prikažu težinu i teskobu života marginalizovanog, potlačenog, radničkog stanovništva. Prikazivanjem ovih života kroz poeziju, pripovetke i reportaže, oni su dodatno ilustrovali ono što je u nefikcionalnom delu časopisa tematizovano, a idejna baza za obe vrste tekstova bila je kritika kapitalističkog društvenog poretka. Književnost u *Ženi danas* bila je prepoznata kao jedno od osnovnih sredstava uticaja na čitalačku publiku i čini se da je literarnim prilozima oblikovana najizrazitija kritika. Upravo kroz ove priloge slate su najснаžnije poruke koje su se odnosile ne samo na registrovanje oblika i manifestacija nepravednosti vladajućeg sistema, već i na neophodnost korenitih društvenih promena. Ovde je dosledno primenjen

²¹ Iste 1951. godine *Pisma iz zatvora* objavljuju se i u Beogradu i u Zagrebu. U Beogradu izlaze u izdavačkoj kući *Kultura* sa predgovorom Mitre Mitrović (urednice *Žene danas*) i u prevodu Ivana Ivanjija, a u Zagrebu u prevodu Vere Georgijević, sa pogovorom Ervina Šinka i u izdavačkoj kući *Zora*.

²² Detaljnije o književnim prilozima u *Ženi danas* pisala sam u Milinković 2022b. U ovom delu rada oslanjam se na zaključke iznete u ovom tekstu.

koncept angažovane književnosti socijalističkog realizma i on je u potpunosti u sinergiji sa ostalim časopisnim materijalom koji se bazirao na uredničkim postulatima zasnovanim na marksističko-komunističko-socijalističkim idejama i politikama (Milinković 2022b). Kako je iza *Žene danas* stajala (ilegalna) Komunistička partija, tako su književni prilozi „promovisali“ ideje važne za marksizam i socijalizam, ali su one morale biti vrlo vešto oblikovane i „upakovane“, kako bi prošle državnu cenzuru. Čini se da je kroz fiktionalne i fikcionalizovane tekstove i putem graničnih dokumentarističkih žanrova slobodnije moglo da se progovara o većini tema koje bi, da su obrađivane u tekstovima drugog žanra, bile sankcionisane. U književnim priložima predstavljale su se socijalne nejednakosti, težak položaj marginalizovanih grupa: radnika, seljaka i žena, pokazivao se život na ulici i tematizovalo se (ekstremno) siromaštvo na različitim nivoima. Upornost i doslednost u prikazima siromaštva, bilo da je reč o selu, gradu, deci, ženama, nadničarima, šegrtima ili radnicima posledica su namere da se govorom o široko rasprostranjenim i brojnim oblicima siromaštva i osvetljavanjem njegovih posledica najefikasnije prikaže klasna raslojenost društva i nepravdičnost kapitalističkog sistema. Pisanje o siromaštvu bio je indirektni poziv na društvenu revoluciju,²³ koja će i uslediti paralelno sa Drugim svetskim ratom, u čije predvečerje *Žena danas* i izlazi.

*

Kretanjem od *Ženskog pokreta* do *Žene danas* pređen je skoro dvodecenijski put od delovanja na talasu realizovane, ali ipak tuđe i u dalekoj zemlji dogođene, revolucije posredstvom koncepta o novoj ženi, do književnosti koja je doslovno u službi konkretnog revolucionarnog delovanja i koja čitateljke, ukazujući na brojne društvene nepravde, priprema za revoluciju u kojoj će neke od njih izvesno i same učestvovati. Takođe, ovi primeri pokazuju kako su različiti govori o revoluciji proizveli različite književne implikacije i različito uticali na književnost. Revolucionarni govor prve decenije 20. veka doveo je do stvaranja niza književnih dela koja su u svom središtu imala koncept nove žene, ali je takođe uticao i na prepoznavanje ovog koncepta u delima iz prethodnih decenija. Na ovom talasu nastali su tekstovi Nadežde Tutunović, Vere Ivanić, Julke Hlapec Đorđević, Drage Janković, Milice Janković, Ljubice Velimirović Popadić, Zore Dimitrijević, Marice Vujković i drugih. Za razliku od dela nabrojanih autorki pred Drugi svetski rat nastaje posve drugačije oblikovanje revolucionarnog diskursa koje se manifestuje pisanjem angažovane književnosti odnosno oblikovanjem poetike socijalne literature, koja će svoj puni izraz dosegnuti nakon Drugog svetskog rata. Ipak, iako su *mekši* i metodološki i diskurzivno posve drugačiji primeri revolucionarnog diskursa u *Ženskom pokretu*, oni su u vezi sa primerima iz *Žene danas* jer je u njihovoj osnovi težnja za izgradnjom ravnopravnijeg i

²³ Zbornik naučnih radova o *Ženi danas* u izdanju Instituta za književnost i umetnost ima naslov *Prosvetavanje za revoluciju* (Barać 2022).

pravednijeg društvenog okruženja. Osveščivanje i opisivanje veza između ova dva srodna, a opet udaljena periodika jeste jedan od postupaka koji doprinose argumentaciji/interpretaciji teze o kontinuitetima i zajedničkim transverzalama feminističkih časopisa iz 20-ih godina i s kraja 30-ih godina prošlog veka.

IZVORI:

Ženski pokret (1920–1938)

Žena danas (1936–1940)

LITERATURA:

- Barać, Stanislava, ur. 2022. *Žena Danas (1936–1940). Prosvetčivanje za revoluciju*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Barać, Stanislava. 2016. „Lik Roze Luksemburg u jugoslovenskoj proletersko-feminističkoj kontrajavnosti 1920–1940“. U: *Srbi i Nemci u XX veku: u senci zvanične politike. Srbi i Nemci (3)*. Ur. Gabrijela Šubert. Beograd: Narodna biblioteka Srbije: 71–85.
- Barać, Stanislava. 2015. *Feministička kontrajavnost*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Barać, Stanislava. 2013. „Nova žena kao medijski konstrukt i književni lik: stvaranje feminističkog mita“. U: *Književna istorija* 45, 151: 733–754.
- Bok, Gizela. 2015. *Žena u istoriji Evrope*. Beograd: Clio.
- Božinović, Neda. 1996. *Žensko pitanje u Srbiji, u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrta, Žene u crnom.
- Bujaković, Minja. 2019. „Zajedno organizovane, mi smo nesalomive“: Aleksandra Kolontaj i ‘nova žena’“. U: *Knjiženstvo*. 9, 9. <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2019/zenska-knjizevnost-i-kultura/zajedno-organizovane-mi-smo-nesalomive-aleksandra-kolontaj-i-nova-zena#gsc.tab=0>. 10. mart 2023.
- Čakardić, Ankica. 2019. *Ustajte prezrene na svijetu. Tri eseja o Rozi Luksemburg*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.
- Koh, Magdalena. 2003. „Da li postoji ‘genološki pakt’?: o intimističkim žanrovima u prozi srpskih spisateljica početkom 20. veka“. U: *Zbornik matice srpske za književnost* 51, 3: 695–708.
- Kostić, Larisa i Emilija Aćimović. 2021. *Žena Danas (1936–1940): bibliografija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Kolarić, Ana. 2021. *Periodika u feminističkoj učionici: časopis Ženski pokret (1920–1938) i studije književnosti*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Milinković, Jelena. 2022a. *Ženska književnost i periodika. Misao (1919–1937) u kontekstu feminofilnih časopisa*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Milinković, Jelena. 2022b. „Od šegrta do voza koji juri: pripovetka u časopisu *Žena danas* (1936–1940)“. U: *Žena danas (1936–1940). Prosvetčivanje za revoluciju*. Ur. Stanislava Barać. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 273–296.
- Ofen, Karen. 2020. *Evropski feminizmi: 1700–1950*. Beograd: Evoluta.
- Patterson, Martha, ur. 2008. *The American New Woman Revisited. A Reader. 1894–1930*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Petrov, Aleksandar. 2022. „Književni i časopisni manifesti“. U: *Manifesti u srpskoj književnosti 20. veka*. Ur. Svetlana Šeatović i Predrag Todorović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 29–54.

- Poljak, Jovanka i Olivera Ivanova. 2019. *Ženski pokret (1920–1938): bibliografija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Pykett, Lyn. 1992. *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and The New Woman Writing*. London: Routledge.
- Rečnik književnih termina*. 1986. Beograd: Institut za književnost i umetnost/Nolit.
- Simić, Zorana. 2021. „Katarina Bogdanović i Mileva Milojević kao urednice i saradnice jugoslovenskog feminističkog časopisa *Ženski pokret* (1920–1938)“. U: *Ženski pokret (1920–1938): zbornik radova*. Ur. Jelena Milinković i Žarka Svirčev. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 69–84.
- Svirčev, Žarka. 2018. *Avangardistkinje: ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*. Šabac/Beograd: Fondacija Stanislav Vinaver/Institut za književnost i umetnost.
- Žena danas: fototipsko izdanje*. 1966. Beograd: Konferencija za društvenu aktivnost žena Jugoslavije.

REVOLUTION IN THE YUGOSLAV FEMINIST PRESS (1918–1940) AND ITS LITERARY MANIFESTATIONS

Summary: This paper focuses on two feminist magazines: *Women's Movement* (1920–1938) and *Woman Today* (1936–1940). Both magazines belong to the Yugoslav interwar counter-public sphere – one was published during the entire interwar period (*Women's Movement*), while the other appeared towards the very end (*Woman Today*). The *Women's Movement* was launched after the First World War and the October Revolution. Therefore, in the early days of its publication, it focused on the changes introduced by the socialist revolution. In that context, two texts written by Desanka Cvetković (about Alexandra Kollontai and Rosa Luxemburg) are significant. Both of them introduce “characters” of female revolutionaries and the theme of the revolution in the magazine. The paper will demonstrate how the speech of revolution moved from the magazine to the literary discourse and what modifications it underwent. The second part of the paper focuses on the socialist ideas underlying the editorial policy of the *Woman Today* magazine, where all genres used in the magazine formed criticism of capitalism. A special level of this criticism is achieved in the literary articles published in this magazine. Thanks to the fusion of feminism and socialism, a specific form of engaged literature and social literature is modelled here.

Keywords: *Women's Movement*, *Woman Today*, feminism, socialism, engaged literature

Nataša Govedić

Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
natasa.govedic@zg.t-com.hr

REVOLUCIONARNA „OTPOROLOGIJA“ I NJEZIN FEMINIZAM: BAKIĆ, BAKOVIĆ, BRLEK, HERCEG, JAGIĆ, SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ, ŽILIĆ

Sažetak: Dilema postoji li i *treba li* uopće postojati „feminističko pjesništvo“ vrlo je slična dilemi treba li postojati „revolucionarno pjesništvo“. U oba slučaja, već i samo pitanje depolitizira autorske prakse i inzistira na lažnoj ideologijskoj pseudouniverzalnosti i „dostatnosti“ „radnog prevratništva“ same stilske geste unutar pjesništva. U knjizi *Revolucionarni feminizmi* (2020) urednica Brenne Bhaler i Rafeef Ziada feminističke i revolucionarne prakse imaju tri zajednička čvora koja nisu određiva ni kao tema ni kao agitacijska politička agenda, već kao kompleksno operiranje otpora. Riječ je o prisilnim i samoizabranim migracijskim iskustvima (izmještanjima), kapitalističkom ustrojavanju subjektivnosti kroz statusne ideologije te traumama rasnih isključivanja i degradacija. Time se tumačenje revolucionarno-feminističkog otpora odmiče od kategorije roda i upozorava da je kodiranje nasilja postalo veoma kompleksno, blisko kodiranju same „društvenosti“ te na pjesničkoj sceni duboko zaokupljeno različitim vrstama i radovima jezične deregulacije. U svjetlu ovih postavki, analiziram po tri pjesme sedmero hrvatskih feminističkih pjesničkih glasova i njihovih specifičnih metodoloških revolucionarnosti otpora, baš kao i zajedničkih agendi.

Ključne riječi: otpor, revolt, feminizam, nulti stupanj pisma, društveno kao feminističko, vrste feminističkog i revolucionarnog otpora, Monika Herceg, Sanja Baković, Dorta Jagić, Asja Bakić, Darija Žilić, Alen Brlek, Olja Savičević Ivančević, glas, *ethos*, orkestracija pjesničkog subjekta, vrste obraćanja, vrste političkog zahtjeva

*Čak ni moje ime nije do kraja moje
vlasništvo. Došlo je od drugih
ljudi, dali su mi ga, a taj je
kraljevski dar stigao bez upute
kako ga zamijeniti za nešto drugo.*

Denise Riley (2005: 118)

Umjesto razgovora o tome što su – nominalno – feminizam i poezija, pa onda i kako sve možemo definirati revolt i revolucionarno djelovanje, na što bismo mogli potrošiti svih svojih devet analitičkih života i još uvijek ostati prikraćeni za *all-inclusive* definiciju¹, pogledajmo radije kakvim se vrstama otpora, unutarnjih i javnih bitaka, suprotstavljanja i osporavanja reprezentacijskih poredaka bavi nekoliko domaćih izrazito socijalnokritičkih pjesnikinja, na razini opusa svjesnih činjenice da feminizam i revolucionarnu gestu povezuje duga tradicija zajedničkog nepristanka na društveno nasilje, posebno nasilje heteropatrijarhata. U svim varijantama, nasilje se manifestira implicitnim i eksplicitnim jezicima društvenih normi, kako ovjerenih, tako i samo prividnih (ali djelotvornih) zakonitosti, zajedničkih relacijskih hijerarhija i uvriježenih očekivanja, „tihih pravila“ ponašanja, zbog čega je i otpor moguće pružiti prvenstveno reartikulacijom – otporom prema samorazumljivosti – socijalnih jezika. Pokušat ću izabrane autorske glasove oslušivati i pomoću zbirke tekstova pod nazivom *Revolucionarne žene: knjiga grafičkih otisaka* anarhističke autorske grupe Kraljice susjedstva (2010: 9), odakle citiram:

Prvo pitanje koje se pojavljuje kad pristupamo temi revolucionarnih žena glasi: „što neku osobu čini revolucionarnom“? Brojne su žene u mnogim epohama smatrale revolucionarnima, ne samo zbog njihove izravne akcije, nego i njihovog književnog, likovnog, glazbenog, znanstvenog ili medicinskog ili nekog drugog javnog djelovanja. Kako je zapisala Peggy Kornegger, „feminizam je mnogoglavo čudovište koje se ne da uništiti jednokratnom dekapitacijom“. A revolucija se bavi preokretima, uzburanama, začinjanjima radikalnih promjena u tome kako vidimo i kako činimo stvari.

Otpor kao autorsku strategiju pisanja, dakle, uspostavljamo ne samo na razini takozvane „angažirane teme“ i mnoštva otklona koje ionako neprekidno uspostavlja individualno stilističko kalibriranje stihova, nego i kroz kritička lica množine u tekstu – kroz način „kako vidimo i kako činimo stvari“ unutar zajedničkog jezičnog polja, pri čemu upravo *način* izricanja kolektiviteta, pridruženosti i podvrgnutosti našim brojnim „supripadanjima“, donosi sa sobom glavno i intenzivno komentiranje ideoloških matrica.

Revolucionarni stil pisanja samim time uključuje kompleksno znanje o tome kako su formulirani i patrolirani grupni kodovi podobnosti i kako možemo prevrednovati važeći set ideoloških pravila unutar neke socijalne grupe, odnosno ponovno *kako* se pjesništvo suprotstavlja „nevidljivoj“, koliko i „bezučljivoj“ (implicitnoj) hipernormativnosti propisane množine. Taj *bijeli šum* instrumentalnih i instrumentalizirajućih ideologija Roland Barthes u *Nultom stupnju pisma* (1953) nastoji nadvladati literarnom uspostavom „tišine“, istodobno kao preoznačenosti i neoznačenosti, brisanja ukrašenosti,

¹ Skrećem pozornost čitatelja na časopis *Treća* iz 2021. godine, gdje u tematskom bloku pod nazivom *Feminističko pjesništvo i lirске intervencije* možemo pronaći dugački intervju s devetnaest pjesnikinja i pjesnika koji *nude posve različite odgovore* na pitanja vezana za rodno, feminističko i uopće revolucionarno i auto-revolucionarno promišljanje pjesničke vokacije.

ukidanja socijalne signalizacije jezičnih kodova. Tišina zapravo funkcionira kao metafora za revolucionarnost ili izlazak iz „ispisanosti“ jezičnim tradicijama. Posebno je korisna usporedba Barthesovih diferencijalnih poglavlja „Pisanje i revolucija“ nasuprot „Pisanja tišine“ unutar istog *Nultog stupnja pisma*, gdje francuski poststrukturalist inzistira na tome da pisanje „uime“ (bilo koje) revolucije i njene kritičke agende gubi bitku s pisanjem *izbrisanog* sadržaja, koje ostaje kontinuirana revolucija ili književnost. Sada je „stilska tišina“ shvaćena kao poništavanje postojećih socijalnih i literarnih stilova i njihovih skrivanih agendi, odnosno istovremeno njihovo p(re)označavanje, baš kao i poništavanje ili radikalno preoznačavanje. Barthes inzistira na „radu forme“, radu stila, a ne literarne teme i njezine deklarativne ideologije:

Naš je cilj da se upustimo onkraj Literature i da povjerimo svoju sudbinu nekoj vrsti bazičnog govora, jednako daleko od živih jezika koliko i od doličnosti pisanja književnih tekstova. Ova prozirna vrsta govora, inicirana Camusovim *Strancem*, postiže stil odsutnosti ili gotovo idealne odsutnosti stila, u kojem je pisanje reducirano na predispoziciju negacije, modaliteta koji napušta društveni i socijalni karakter jezika u korist neutralnog i internog stanja forme, stoga postajući ekstremno odgovorno, kao i nevezano za sekundarnu posvećenost nekom obliku tuđe Povijesti. (1953: 77)

Revolucionarnost „nulte forme“ jezika za Barthesa stoga znači da poezija paralelno i reflektira i poriče normativnu socijalnu množinu, uspostavljajući vlastite prakse otpora, nove prakse solidarnosti, neinstrumentaliziranog imenovanja. Drugim riječima, revolucionarnost poezije sastoji se u njezinoj sposobnosti duboke deregulacije socijalnog tijela, a ne na trpnoj poslušnosti istome/Zakonu. Moguće je pritom pristupiti i samom pojmu društvenosti kao feminističkoj, a ne univerzalističkoj kategoriji. Riječima pjesnikinje i feminističke teoretičarke Denis Riley (1988: 50–51):

Jedna od neobičnosti pojma „žene“ jest njezina bliskost pojmu „društvo“: u pitanju je zapravo dvostruka feminizacija. Jer društveni su interesi u stvari tradicionalno shvaćeni kao obiteljski standardi brige za zdravlje, edukaciju, higijenu, plodnost, demografiju, čednost i razmnožavanje – što znači da je u središtu obiteljskih ili društvenih normi nedvojbeno žena, kao i da je društvenost kao takva odavno feminizirana.

U tom susretu društvenog i feminističkog ujedno je i sukus propitivanja i osporavanja „samorazumljivosti“ i „neupitnosti“ bilo dominantnih, bilo hegemonijskih jezično-socijalnih, baš kao i literarnih obrazaca; svjesnog i opetovanog redefiniranja tobože stabilnih makrokategorija (posebno klase i roda), odnosno pjesničkog interveniranja u izričajni i vrijednosni stazis *normalizirane* i normativizirane jezične scene. Angažiranost studije koju čitate pritom nije „naoružana“ i ne podrazumijeva banalnu agitaciju (koja nas zapravo izvodi i iz same poezije), u značenju „zagovaranja“ ili „nagovaranja“ čitatelja

na jasne i preskriptivne političke agende, nego pod pojmom angažiranosti shvaćam izoštreno i zaoštreno kritički govor o tvrdim, ali ne i neprobojnim i nikako ne statičnim granicama nadgledanja, kao i kontroliranja društvenih i jezičnih kategorija. Također i govor o njihovoj historijskoj napravljenosti, dakle i o njihovom inherentnom kapacitetu povijesnog preoblikovanja. Mogli bismo reći: čim smo u *razgradivim* kategorijama i imenovanjima (bilo društvenim, bilo književnim), odmah smo bliže i revolucionarnosti autorske geste.

Zbog rafiniranosti i raznovrsnosti strategija otpora u književnosti moguće je govoriti o revolucionarnosti Baudelaireove poezije (čemu je u cijelosti posvećena knjiga Jennifer Bajorlek *Suprotstavljanje kapitalu: pjesnički rad i revolucionarna ironija*), ali jednako tako poznajemo i primjere namjernog konzervativizma tumačenja pjesništva, koje inzistira na njegovoj apolitičnosti ili stavu da je stih tobože „slobodan“ od pritisaka grupnosti samog jezika. I ovu konzervativnu orijentaciju možemo izdvojeno promotriti na primjeru „modelnih“ uredničkih i kritičkih recepcijskih obrazaca, pa potom i autorskog odgovora na uspostavljene kriterije „poželjnog“ gašenja modernističkih pjesničkih eksperimenata tijekom američkih poslijeratnih godina, čemu je također posvećena knjiga autora Alana Filreisa, pod nazivom *Counter-revolution of the Word: The Conservative Attack on Modern Poetry, 1945–1960*, objavljena 2008. godine. Izvjesno je da i mimo ovih utjecajnih studija pristup književnom tekstu može i podigrati (zanemariti, preskočiti, previdjeti, ignorirati) njegovu političnost, baš što je može tretirati i kao novu vrstu agresivne interpretacijske normativnosti (prenaglasiti agitacijski moment, forsirati isključivi i limitirajući aktivistički vokabular, proglašavati umjesto skeptički razmatrati itd.). Sa svoje bih strane istakla da me u ovom tekstu ne zanima nijedan od navedenih pristupa reprezentacijskim konvencijama, dakle ni pretvaranje da one ne postoje ni njihovo apologetičko slavljenje. Zanima me *obilje razlika* revolucionarnog i feminističkog profiliranja poetskih tekstova, pri čemu revolucionarnost teme i vrednovanja ne mora, ali može biti povezana s revolucionarnošću forme. Svakako zastupam stajalište da poezija uvijek nastupa unutar žive komunalnosti čitavog skupa govornih i pisanih jezičnih zajednica, samim time i unutar političnosti samog jezika. Govoreći o revolucionarnosti poezije, čini mi se da je i za sam kontekst njezina detektiranja bitna znatno veća svijest o *jeziku kao zajedničkom ideologijskom sociolojektu*, baš kao i o *jeziku kao vrijednosnom kontekstu*; primarnoj platformi svih biopolitičkih, etičkih i ekonomskih vrednovanja.

U knjizi *Revolucionarni feminizmi* (2020) urednica Brenne Bhaler i Rafeef Ziadah ključna scena kritičkih prevrednovanja i s njima povezane detekcije društvenih „poraza“ obuhvaća brojne marginalizirane skupine, u koju ulaze žene, migranti, LGBTQAI+ populacija, zatvorenici, ne-bijelo stanovništvo, starija populacija izrazito slabog mirovinskog statusa, djeca, ekološki prigovarači korporativnoj savjesti i ekoaktivisti, a sa svoje bih strane dodala i radništvo u kulturi i umjetnosti. Njihova pravna marginaliziranost povezana je s činjenicom njihove specifične rasne, dobne, transrodne ili postrodne, seksualne i estetičke statusne distance prema logici robovanja imperijalističkom profitu i

heteronormativnoj socijalnoj matrici, odnosno važećem društvenom imperativu produktivnosti i reproduktivnosti. Marginalnim skupinama mahom nedostaje *jezik* društvene afirmacije – bilo zato što kao migranti ili ekonomski ugrožene skupine stižu iz neke druge zajednice ili zato što unutar matične zajednice ne postoji vrednovanje njihovog iskustva. *Poesis* (stvaranje) stoga se fokusira na otpor uvriježenoj „izbrisanosti“.

Riječ je o otporu koji pjesnikinja Monika Herceg (2019: 44) u zbirci *Lovostaj* ovako formulira:

**1940. Nada Sremec piše da žene
po selima umiru od abortusa
nekontrolirano kao u Africi**

U miraz dobiju propuh krletke i dugu, dugu iglu koja,
prišapne baka i namiguje, nije za pletenje.
Kad crvena zatrese čela do pucanja seizmograma,
preobražene u aveti pokušaju
ustati u grlima susjeda
i zamole da odu u ljekara
od šamara uskoče kosti u obraze
kako mogu druge, možeš i ti.

Više i ne broje, barem jednom u srpnju ili kolovozu
prospu tegle nezdrave cikle
po njoj gaze muška kopita, krda neobuzdanih cipela
timarenih poput tigrovih šara, jednako čvrstog ugriza

Često odu u baštu i nikad se ne vrate

Školarke bez majki pušu u jaglace
tako spretno da prošuplje pamćenje,
ukisele duge zimske hunjavice,
prodrhte tenkove i granate
gole kao platane

Poslije nametnute amnezije
ponegdje uskrсну majke i nemajke
iz sudopera i pećnice,
nemoćna kolonija krtica
na danjem svjetlu
Grlo puno gelera

Herceg dovodi pred naše oči *izbrisane* žene, točnije rečeno protagonistice nestručno i po vlastiti život opasno obavljenih pobačaja, pri čemu mnoge od seoskih žena s plećačom iglom u ruci ostaju potpuno zaboravljene, bezimene, posramljene i uklonjene čak i iz medicinskog evidentiranja i pamćenja (iako se znanje o abortusu prenosi od bake prema unukama kao neka vrsta miraza, kako sugerira početak pjesme). Marginaliziranost žena s iskustvom abortusa istodobno je i klasna (seosko siromaštvo svodi svu medicinu na dugačku iglu koja „nije za pletenje“) i rodna (abortus se ne smatra i muškim problemom) i kulturna (nema načina da se o pobačaju dobije savjet ili pročita knjiga), odnosno društveni jezici koji inače služe okupljanju oko neke traume, zatim i njezinom imenovanju i sankcioniranju, ovdje ne funkcioniraju. U pjesmi nema točke, nema predaha, samo novog nizanja „prošupljenog pamćenja“, abortusa i samoponištavanja seoskih žena, kao „sablanske“ socijalne skupine nekog politički neprimjetnog provincijskog prostora. Protagonistice abortusa dobivaju i fizionomiju *nemoćne kolonije krtica* i *golih platana*, što je ponovno domena izvan jezika i društvenosti, unutar socijalnog ništavila prirodnih ciklusa. Ali u toj mnoštvenosti podzemnih životinja, kao i skupine platana, također je sadržan element otpora, jer alternativno pamćenje njihova stradanja pripada još jednom zloporabljenom i multipnom entitetu: prirodi. Ne onoj „pasivnoj“ s kojom se žene stoljećima esencijalistički poistovjećivalo, nego one koja je toliko mnoštvena i aktivna da se jednostavno ne da ni zatrti ni kontrolirati. I u pjesmi „Ana Magaš useljava se u zvijezdu nakon ubojstva muža zlostavljača u samoobrani“, povod stihovima Monike Herceg čini stvarno i k tome kolektivno, institucionalno nasilje prema grupi žena koje trpe i obiteljsko i sudsko zlostavljanje te posebno Ani Magaš, kojoj pjesnikinja najprije kroz usta suca upućuje ciničnu rečenicu: „Zar zbilja misliš da nisi napela kuću do pucaanja?“, ali zatim uspostavlja i revolucionarni otpor ovom sudačkom cinizmu:

Moja kuća spirala je okamenjenih masnica,
mrtva mi gospođica stanuje
u krivo zarasloj lakatnoj kosti,
mrtva je gospođa i podstanarka
u dvaput lomljenim rebrima
U mojoj lubanji trajni sudski sporovi

Herceg ne zazire od toga da uđe u novinarski glas i napiše pjesničku reportažu, bolje rečeno bavi se brojnim aspektima svjedočenja koji bi trebali činiti našu medijsku, pa onda svakako i literarnu javnost. Pjesnikinja pušta da se poništeni glasovi osnaže kroz njezino prepričavanje traume i da teku kroz kanal njezina pjesničkog tijela i stihova, pri čemu gotovo sve scene koje opisuje uključuju i ekstremno fizičko ili socijalno nasilje prema ženama. Upravo na razini toga obraća li nam se (lirski) subjekt, svijest, *ethos* ili glas, poezija Monike Herceg ulazi u najzanimljiviji eksperiment: točno bi bilo reći da nam se obraća *višestruka ili umnožena ili zajednička interiornost*, kôrski glas, koji pjesnikinja

svjesno dijeli s izbrisanim ženama. Zbirka također ulazi i u mitološki arhitekst. Citiram *Lovostaj* (Herceg 2019: 50–51):

**Meduza popravlja samopouzdanje
radeći pletenicu od zmija**

Zmija govori drugoj zmiji,
govori trećoj zmiji, četvrtoj:
U vakuumu otete ljepote vidimo
kako se dan rastvara kao orah
kad udariš glavom o zid,
ali nećeš unutra pronaći suosjećanje
Nisi jedina koju ne razumijemo,
ventilator potiskuje tjeskobu srpnja u lice,
a ne može prevesti ljeto
Zbilja, ljepota ti je otopljena u zmijinu duljinu,
ali ne znaš što je metar
U opranoj kosi izlegla se čudesna mizantropija,
koliko toga šampon može odvezati iz glave

Što možeš učiniti s okamenjivanjem kože
i infracrvenim sensorima?
Vidimo kako si progutala stado ovaca,
njihova vuna mekeće čudesnu toplinu,
ali prsti su ti hladni
kao da uvijek iznova naslućuju:
U hramu je tišina izdubila prozore
i pod jezikom razmotala u bogu
odlučnost da te razlomi
Tvoj bog je silovatelj, ali je bog
i svoj grijeh prebacuje na tvoj jezik
Je li ti gležanj bio preglasan?
Koljena preotkrivena?
Jesi li pogledala pre naglo u pod?
Jesi li presporo?

Metamorfoza kose u zmiju
slična je pitanju slobodne volje
u ustima determinista,
kao kad bez karte udeš u vlak

da saviješ kičmu za bijeg
 pa te kondukter uhvati
 Kao kad uđeš u biljku
 naučiti šutjeti,
 ali te cvijet preduhitri

Najveći zaštitnik religijskog grupnog identiteta, bog/silovatelj, ovdje ne može podnijeti *razuzdanu* žensku kosu, žensku vunenu i toplu ljepotu/ružnoću („ljepota ti je utopljena u zmijinu duljinu“), žensko bujanje, zbog čega više nije jasno što je slobodna volja, a što determinizam religioznog i mitološkog zatiranja ženske snage. Ali jasno je da vrhovni vjerski autoritet svoje „pravo silovanja“ kao „grieh prebacuje na tvoj jezik“, odnosno izvjesno je da oko toga kako definiramo *žensku ništavnost* glavnu ulogu ima onaj koji poništava. I sama Gorgona, čime je u kršćanski kontekst ubačena i pretkršćanska, antička mitska figura, sada stoji umjesto svih ženskih „samostalnih jezika“ koji se čitaju kao zmijski i na sliku i priliku žilave revolucionarnosti ženskog glasa koji na ušutkavanje postojano uzvraća siktanjem. Herceg vrlo često u poeziji koristi ironična ili retorička potpitanja kao signal usvojenog, ali i ponavljanjem parodiranog refrena socijalne opresije ili glasa društvenosti (*Je li ti gležanj bio preglasan? Koljena preotkrivena? Jesi li pogledala prenaglo u pod? Jesi li presporo?*), odnosno posuđuje glas i progoniteljima, a ne samo progonjenima, implicitno radeći s dramskim sučeljavanjima likova. No pjesma o zmijskim pletenicama komponira i neku vrstu rezonantne glazbe „migoljenja“ žena/zmija, kritične prema vjerskom narativu o povezanosti žene i zmije kao „neprijatelja“ muškog poretka. Ovdje je možda otpor najradikalniji, odnosno glas pjesnikinje zadire u najstarije (vjerske) obrasce socijalne mizoginije, ne odustajući od mogućnosti da bude „mi“. Inovativnost i radikalnost Monike Herceg kao pjesnikinje proizlaze upravo iz nove vrste jezične i socijalne odgovornosti: korištenja klasične lirske autorefleksivnosti kako bi se njome dospjelo do interrefleksivnosti „pisanja polisa“ feminističkom olovkom ili inzistiranja da scena nipo-dištavanja ženskog iskustva i ženskih glasova zaslužuje kanaliziranje pluralnosti glasova. Iako mnoge naše starije pjesnikinje, primjerice Vesna Parun, grade svoj rukopis kroz kompleksni feministički imaginarij², Monika Herceg u *Lovostaju* istupa iz kodeksa subtilne, lateralne, indirektno kritike heteropatrijarhata – *prema svima tobože „jednako dobro“ Oca Jezika* – u čin otvorenog protesta, rušenja iluzije kvazineutralnog diskurza poezije i oslobađanja mogućnosti izravne, kompleksne feminističke konfrontacije s mizoginim poretkom.

U svojoj zbirci *Autobus za Trnavu* (Zagreb, Meandar, 2020) Sanja Baković otpor kolektivnim očekivanjima i pritiscima gradi sučeljavanjem dvaju etnografskih obrazaca: u prvom dijelu pjesme *rod* (Baković 2020: 9–10), subjekt se sjeća djetinjstva i pripovijeda

² Usp. pjesme „Bila sam dječak“, „Ja tjeram krdo riječi“ te „Seobe“ iz njezine legendarne zbirke *Zore i viho-ri* (1947), Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.

prisilno šišanje na mušku frizuru u muškoj brijačnici, koja je kod djeteta izazivala vapajni osjećaj poništenja njezine potrebe za „ženstvenom“, dugom kosom, pletenicama, mašnama. No u drugom dijelu pjesme (vremenski određenom: u ratno vrijeme, 1993. godine, kad se u malom mjestu pojavio klasični ženski frizeraj i zatvorila muška brijačnica) taj se vapajni element žaljenja („samo ne ja, ne ja, ne ja, ne ja“) – samo ja nemam normativno ženstvenu dugu kosu – pretvara u slavljenje („sad mogu, i ja, i ja, i ja, i ja“), ali glava je pritom ošišana do kože, bolje rečeno ćelava je, i samim time slobodna za sve vrste pletnji. Citirajmo pjesmu u cijelosti:

rod

1.

opet me na prevaru dovela majka
 u brijačnicu Mote Amerikona.
 da se ne muči sa češljanjem,
 šišaju me na muško.
 golo oko uha,
 franzete iznad obrva,
 iza skroz kratko.
 sjedim na bordo stolici,
 uz zvuk haube,
 miris kemikalija,
 pečenje u nosnicama.
 preko puta brijačnice kiosk „Borba“
 u portu jugo.
 opet će svi imat pletenice,
 i konjski rep,
 i špange,
 i mašne.
 samo ne ja, ne ja, ne ja, ne ja.
 kad je počeo rat,
 Amerikon je stavio ključ u bravu brijačnice.
 sreo je ženu izbjeglicu
 i mještanima rekao ko vas šiša.

otad puštam kosu,
 do tabana,
 do nožnog palca,
 do kraja svijeta.

2.
 devedeset i treće,
 u mistu je baš pravi frizeraj
 otvorila jedna ženska.
 izravnavala je,
 šišala,
 na skaline,
 na stranu,
 na meg rajan,
 na male rice.
 obrij mi glavu, zamolila sam žensku.
 da mogu splest pletenice i konjski rep.
 tri dana je majka plakala.
 šta će reć svit.
 sad mogu, i ja, i ja, i ja, i ja.

Koliko god puta da pročitam ovu pjesmu uvijek me iznova razgali najprije hrabrost dječjeg trpljenja nametnutog roda, kao niza performativnih zadanosti performativnog kodiranja, a zatim još veća hrabrost odraslog ukidanja roda i (redovničkog) rezanja kose. Ta cvetajevska gesta (ruska pjesnikinja poznata je po tome što je u ranoj mladosti obrijala glavu) još uvijek je, sto godina kasnije, ekscesna, drska, izazivačka. Paralelni izlazak kako iz muške brijačnice, tako i iz ženskog frizerskog salona, djeluje kao minijaturna revolucija, čiji otpor prema *krojenju ljudske glave* nije samo pojedinačan. Nije samo himna individualnosti. Jer hodati „sa svim mogućim frizurama“ obrijanog tjemena traje kao prkosna socijalna izvedba – namijenjena gledateljima i tvornicama rodne binarnosti. Posve suprotno Moniki Herceg, koja se u *Lovostaju* na razine načine bavi statusima socijalne anonimnosti (oduzetih glasova) i zatim statusima socijalnog kolektiviteta (koji je ponovno zajednički i „mnogoimen“ do točke anonimnosti), Baković bira numinozni glas progutanog, pa zatim iskazanog protesta svjedokinje nesvodive na status kolektiva.

Osim upravo navedene trijumfalne pjesme o odrastanju u veću slobodu, u zbirka-ma Sanje Baković također su prisutne dokumentarističke pjesme/svjedočanstva o višestrukoj diskriminaciji žena, slične isljedničkom rukopisu Monike Herceg ili detaljnom opisu neke od *scena zločina* izvršenih nad ženama. I Baković bilježi prizore sustavnog discipliniranja, maltretiranja i ubijanja ženskog tijela, zatiranja dostojanstva, izolacije (primjerice zbog menstruacije), samoće, sustavnog nipodištavanja. Nema ni govora o postfeminističkom svijetu, o izbornim ženskim pravima, o stabilnoj zaštiti žena. O takozvanom „postfeminizmu“. Štoviše, Baković bilježi aktivne mizogine prakse i na europskom i na azijskom kontinentu (Indija), a ženama ozbiljno mogu naškoditi i druge žene (posebno majke), dok je podrška (prijateljica, sestara) dobrodošla i željena, ali rijetka. Jed-

na od najintenzivnijih pjesama o normativnoj mizoginiji svakako je ona o ubojstvu mlade žene u neposrednom susjedstvu pjesnikinje. Baković (2020: 33–34):

kuhinjski nož iz torbice Calvin Klein

dobrota nije za sve prilike
nisu ti rekli, K.

[22. veljače oko 22 sata na zagrebačkoj Volovčici ubijena je 18-godišnja djevojka]

tri zajahana zmaja
ne nose uvijek mirtu, zlato i tamjan

[nesretnu djevojku ubo je u njezinu automobilu ispred zgrade u kojoj je stanovala s majkom. utvrđeno je da je imala 73 ubodne i 15 reznih rana po cijelome tijelu]

u ustima prvog gori homa cvjetnim laticama
sluđen šafran bridu u pupkovini

[on je bio istodobno jako grub, ali i pažljiv prema njoj. primjerice, za njezin osamnaesti rođendan priredio joj je veliku zabavu u Green Goldu, kupio buket ruža i prsten]

na drugom rasuto gnijezdo
bespovratno leti niz vjetar

[više puta ga je moja kći prijavljivala za maltretiranje, ali policija nije ništa poduzela]

treći je urna s prahom
i krdima ledenih slika
u tvojim završenim očima

[ubojstvo je počinio nakon nekoliko godina turbulentnog odnosa u kojem joj je često prijeto]

dobrota nije za sve prilike, K.
ako anđeo nosi sablju o boku
vjeruj, nije anđeo
već je sablja o boku

[ubijena je bila trudna dva mjeseca, a usmratio ju je nakon sustavnog zlostavljanja. unatoč višegodišnjem maltretiranju, roditeljima je lagala s kim se nalazi pa postoji mogućnost da je dijete koje je nosila bilo upravo njegovo]

utihnuli su milosrdni odredi
 pred tvojom zgradom
 pogašene lampaše
 netko je odnio u kontejner

[izvukao sam kuhinjski nož iz Calvin Klein torbice i zabio joj ga u vrat. čuo sam njezin vrisak i onda mi se smračilo. znam samo da sam je nastavio bosti]

ti gore i dalje s osmijehom
 uređuješ astralne nokte
 bez sjećanja na svoje rasječeno srce

Suprotstavljanje najprije „bezličnosti“ novinskog izvještaja, potom i patrijarhalnoj „bezličnosti“ mlade djevojke, u pjesmi kafkijanski imenovane slovom K. te čak i naslovom pjesme dovedene u izravnu vezu s Calvin Klein modnim dodatkom ili daljnjom instrumentalizacijom djevojaka kao primarnim ciljem modnog marketinga, jedna je od lirskih strategija kojom Baković namjerno izbjegava konkretno imenovanje ubojstva Kristine Krupljan i njezine novinarsko-političke identifikacije. Glas ubijene djevojke, pokazuje pjesma, ni roditelji ni policija ni novinski čitatelji ionako ne „čuju“ i ne uzimaju ozbiljno, zbog čega ništa ne zaustavlja sve suroviju agresiju njezina zlostavljača. Time pjesma postaje ne samo svjedočenje o slučaju Krupljan, nego i „tipična priča“ o kondicioniranju ženskog ponašanja u docilnom, trpeljivom, samoponištavalačkom ključu.

Ubijena djevojka – „anđeo“ – čak se i nakon divljačkog zločina lako zaboravlja u najbližem susjedstvu; netko neprimjetno odnosi „njene“ pogašene lampaše u kontejner; za par dana nitko se ne sjeća njezina osmjeha i savršenih noktiju. Baković želi zaustaviti ovu inerciju ženske *dobrote za sve prilike* čije je pravo ime *slomljenost*. Pokušava barem na čitateljsku publiku prenijeti vlastiti prevratnički – revolucionarni – impuls tihog, ali snažnog bijesa; potrebu da žrtvu otrgne i od „samorazumljivosti“ njezine apsolutne objektivacije i od rutinskog zaborava, brisanja njenog postojanja i njenih „neosobnih“ obilježja. Bijes pjesnikinje ne eruptira, kao kod Monike Herceg, već prelazi u ciklus stihoa čija je tema produljeno oplakivanje iste djevojke; ispraćaj koji prepoznaje barem potrebu da se žrtva ubojstva dostojno upozna, prepozna, ožaluje. U dubljem je planu kritika rutinskog stava da mlada djevojka treba biti „počašćena“ muškom „pažnjom“, odnosno socijalno odbijanje da se napravi razlika između udvaranja i progona.

Pjesma „autobus za Trnavu“ iz istoimene zbirke uvodi u raspravu ukidanje straha kao istinski revolucionarnu orijentaciju, ali istodobno je taj manjak straha i zabrinjavajući pristanak žena na sistemsko podvrgavanje delegitamaciji kao obrascu tipičnog romskog života. Pjesnikinja upozorava da postoje čitave socijalne grupe koje ne pripadaju nijednom od „dobro uređenih“ svjetova: Romkinje ili u tekstu pjesme namjernim kurzivom ispisane *ciganke* isto su onoliko razvlaštene, koliko i plodne:

autobus za Trnavu

sve su *ciganke* trudne u autobusu za Trnavu,
 život se uvijek ugnijezdi gdje je najmanje straha.
 sve su *ciganke* trudne u autobusu za Trnavu,
 ostale žene govore o zadebljanju zida maternice,
 o bolestima, muškarci šute. neka šute,
 u bučna vremena lijepa je šutljivost. kao „š“
 iz šume, iz šake, iz šimšira.
 nitko ne govori hrvatski u autobusu za Trnavu,
 al' bol ima razvijen dar govorenja u jezicima
 pa se svi dobro razumijemo.
 autobus za Trnavu drnda prema istoku,
 istok vodi na istok, nakon istoka novi istok.
 život se uvijek ugnijezdi gdje je najmanje straha,
 pa buja i okreće svoj kotač kroz magmu sjaja i blata,
 neka, neka, neka vozi autobus, neka ne staje
 do Kamčatke, do kraja, i još, govor više neće
 biti važan, jednom, nitko više neće govoriti
 hrvatski, ni o bolestima, samo šutnja, samo sjaj.

Taj ropski, siromašni i plodni život zagledan u Nigdinu sasvim sigurno nije ono za što se izdaje; nije himna šutnji i njezinom sjaju, nego želja da se autobus pretvori u mjesto neprekidnog putovanja koje ukida i nemoći i bolesti te „leti“ u smjeru nepoznatih jezika, a ne krkljanja sveprisutne boli i njezine autoprijevozne tišine. Za razliku od Monike Herceg koja pjesmu gradi jasnom gradacijom prema finalu ili „udarnoj igli“ posljednjih stihova (tipičnoj za pjesme u prozi), Baković često ima nekoliko „zrakastih poenti“ koje se pojavljuju tijekom same pjesme, iz njezina narativnog središta. U „autobusu za Trnavu“ to je svakako „čaranje“ aliteracijom ili slovom Š (šume, šake, šimšira), kao fantazmatska replika u kojoj istok uvijek vodi dalje na istok – dakako u skladu sa studijom *Orijentalizam* postkolonijalnog teoretičara Edwarda Saida (1999) – uvijek postoji neki krug ljudske degradacije koji je dublji od ovoga u kojemu sudjelujemo. Revolucionarnost je rezervirana za izdržljive, za one koji dobro podnose bol, za putnike koji se ne daju lako sablazniti ni skandalizirati, a ponajmanje impresionirati plodnošću kao zaštitnim znakom životne sile. Vidjeti zlo, ali ne smatrati ga samorazumljivim i svemoćnim; znati za zločin, a ne odustati od želje da se dalje boriš – to su strategije otpora i preživljavanja koje razrađuje Sanja Baković. Zanimljivo je i do koje mjere Baković generira stihove internalizirajući pa zatim transformirajući socijalni prostor, odnosno koliko se stihova izravno nadovezuje na jaku dijalogičnost prema socijalnom okolišu u koji je pjesnikinja uronjena. Prostori pritom mogu biti zavičajni, gradski, turistički, liturgijski, meditativni, mjesta progona ili transporta, ali kao da tijelo pjesnikinje uvijek progovara iz mnogo većeg tijela

samog socijalnog prostora. Štoviše, autorica uspijeva uspostaviti literarni prostor kao alternativni poredak. Citiram iz pjesme „paprat“: *svijet je nov, u njemu je Rusija bez gulaga i nogometnog prvenstva*. Naglašavam da to nije prostor „vlastite sobe“ o kojoj kao nužnosti ženskog stvaralaštva govori Virginia Woolf u svom čuvenom eseju iz 1929. godine (svaka od nas ima pravo na radni prostor), nego je riječ o prostoru postkolonijalnog, postpatrijarhalnog vraćanja javnog prostora ženama; mimo njegova kodiranja u ključu ograničavajućih patrijarhalnih granica i represivnih poredaka moći.

Dorta Jagić nije pjesnikinja socijalnog dokumentarizma. Njezina je revolucionarnost utopijska, nadrealistička, fantastičarska. Važno joj je u potpunosti slijediti lirske dozvole i do kraja istupiti iz funkcionalnih stilova svakodnevnog jezika te iskovati značenja iznova, kao da nije bilo prethodnih nalaznika „zajedničkog jezika“. Navodim tri pjesme iz zbirke *Tamagochi mi je umro na rukama* (Zagreb, Meandar, 2002).

POSTANAK

a što ako je u početku bila beskrajno gusta sisa
koja se glasala si-si-si-si
i koja se, greškom izgovorivši smislenu Riječ
jednog poslijepodneva
urušila u sebe
i izazvala naš svemir

S Dortom Jagić dobivamo glas koji učinkovito provodi „kozmoške revolucije“ i smije se normativnosti bilo kakvih metafizičkih autoriteta, bilo da je riječ o onim filozofskim ili onima preuzetima iz pop-kulture ili onima koji su dio religijskog panteona. Govoreći o hedonizmu ženske pobune, ovdje se konačno pojavljuje „nekastrirana vještica“ ili ženski glas koji ne pristaje ukinuti ni svoj smisao za humor ni svoj smijeh pred apsurdnom svijeta. Otpor konvencionalnom toliko je jak da „reže“ ili eliminira stvarnosne impulse i uvodi novi poredak raznovrsnih ironizacija i satirizacija literarnih granica, žanrova, vrsta, diskurzivnih očekivanja. Pritom ne treba zaboraviti da nadrealisti nikada ne grade svoje vizije iz nule, već iz pažljivo probranih ostataka dokumentarnog svijeta. Kako veli Simon Baker u knjizi *Surrealism, History and Revolution* (2007: 22):

Nadrealizam ima svoj vlastiti tajni kabinet, nastojat ćemo pokazati, koji ne kurira i ne ispunjava sadržajem samo jedan autor. Naprotiv, taj je kabinet nastao kao rezultat postepenog prikupljanja vrlo različitih i konfliktnih interesa pojedinca koji rade ili unutar ili protiv nadrealističkog pokreta. Vrlo često je nadrealizam određen kompleksnim pregovaranjima s prošlošću, u smislu njezine selekcije, očuvanja, izlaganja pogledima, provokacijama ili izravnim odgovorima na povijesnu građu.

Štoviše, čini se kao da je *la révolution surréaliste* na neki način simetrična i parodična Francuskoj revoluciji iz 1789. godine, u kojoj na mjesto zakona stupa vehementno

„brisanje pravila“, paradoks i ludizam. Citirajmo još jednu pjesmu Dorte Jagić iz iste zbirke:

DOSLOVNO, SAMO DOSLOVNO

noć prije ispita
 iz kršćanske mistike
 sanjam da u crnom tijelu svetog augustina
 letim svemirom i tražim zvijezde, osobito supernove.
 ubrzo se s leđa sudarim s jednom velikom.
 bila je to greta garbo,
 koja mi treptanjem očima ispiše po ruci:
 "I was always so far away from earth,
 that, even if I burned out so long ago
 the send off light still rains on you..."
 i sva razdragana zbog susreta sa zemljaninom
 ponudi me buteljom majčinoga mlijeka,
 naime laktacijom njihove mame,
 velike Alfe Centauri

Pritom pjesnički tekst u kojemu sve možemo, nazdravljamo buteljama majčina mlijeka, stalno se regeneriramo novim vizijama i potpuni smo gospodari imenovanja svemira, ima i svoju tamnu stranu: kao da se revolucionarni impuls zbiva u snu *iz kojeg se više ne uspijevamo probuditi*, jer stvaralačka zmiya na kraju *ima i jede* samo i jedino sebe, sa sve većim apetitom proždirući vlastiti rep:

AUTOFAGIA

negdje u dubinama Mindanaua
 ispod smrtonosnog slapa bananinih cvjetova
 samožderne djevice noću
 uzalud čekaju smrt.
 jer od postanka filipinskog otočja
 one svakog jutra noktima raspore prsa
 pa iščupaju i halapljivo poližu
 svoje gigantsko srce od koraljnog meda.
 svakog jutra, sve dok i posljednji otok
 ne potone u more.

U ovim pjesmama jezik i imaginacija strahovito su samosvojni, čime nije preskočena tema samoće, samorazaranja, samoizolacije. Dorta Jagić traje kao nasljednica Josipa Severa koji ni u jednom trenu ne pristaje na izvanrevolucionarnu poeziju. Sve je revolucija.

Svaka rečenica mora biti prevrat. I Sever i Jagić utoliko izazivaju i osobito poštovanje, pa i divljenje, zbog vlastita nepresušnog i dosljednog nadrealističkog idealizma.

Zasebnu strategiju otpora kroz radikalni sarkazam razvija i veoma duhovita pjesnikinja Asja Bakić, posebno u zbirci *Može i kaktus, samo neka bode* (Zagreb, Aora, 2010), čija je specijalnost beskompromisno negiranje svih socijalnih matrica koje pjesnikinju čitaju u ključu konformizma. Nikako ne samo političkog, nego i literarnog. Navest ću tri njezine pjesme iz spomenute zbirke:

Ofelijino pitanje redatelju

A da još malo plivam
prije nego se pustim?

Masturbacija

Mali je princ sletio na moj krevet
I nezadovoljno koluta očima:
Kako to da on ne može dirati ružu,
A ja stalno dotičem svoju
I nikakvih bodlji nema da me u tome spriječe!

Queer igra

Besmrtnost psu zvanom Ben!
Jer taj me je u djetinjstvu gonio
kroz mrak tek izniklog naselja,
po kaldrmi koja vodi do kućnih vrata,
pa sve do sobe u kojoj sam na miru mogao biti
mačka zvana Sofija.

U sve tri drskost je toliko nezajažljiva i hedonistička da se čini (kao i kod Dorte Jagić) da je pjesnikinja „raskrstila“ s banalnostima svakodnevice. Arhetipska samoubojica Ofelija raspoložena je za *još malo plivanja*; seks se bezbrižno realizira kao onanija; rodovi i vrste nestaju u igri sa psom zbog kojeg je moguće postati mačak zvan Sofija. Citiram iz knjige *Pedagogije prijelaza: razmišljanja o feminizmu, seksualnim politikama, pamćenju i svetinjama* (2005: 37) afro-karipske autorice M. Jacqui Alexander:

Ženska seksualna aktivnost i erotska autonomija oduvijek su uzrujavale državu. Također su predstavljale i izazov ideologiji „originalne“, nuklearne, heteroseksualne obitelji koja se nastavlja obnavljati kao središnja obiteljska fikcija ili stup društva. Erotska autonomija stoga djeluje opasno i heteroseksualnoj obitelji i naciji. A budući je lojalnost naciji trajno koloniziranog građanstva vezana i za ideologije reproduktivnosti i heteroseksualnosti, erotska autonomija sa sobom donosi potencijal radikalnog raščinjavanja nacije, kao i potencijalnu optužnicu za građansku „neodgovornost“, pa čak i za manjak bilo kakve odgovornosti.

Erotska sloboda čini okosnicu i poezije Darije Žilić, posebno u prvoj zbirci *Grudi i jagode* (2005), odakle citiram pjesmu „Autoerotika“:

AUTOEROTIKA

Neke prijateljice kažu – samo muškarci
 mogu dotaknuti sebe, njihov je organ
 vani, nudi se svijetu, a naš, naš je
 udubljen, stvoren samo da bude ispunjen,
 i zato čemu ga dodirivati, čemu tražiti tajne,
 one nisu date da ih znamo...
 Ja im odgovaram da su u krivu, jer do
 prvog vrhunca, htjele to priznati ili ne,
 žena ipak najčešće dođe posve sama...

Žena pri tom u *Grudima i jagodama* i stihovima Darije Žilić nije tek svoj vlastiti erotski fetiš. Njen odmak od bilo kakve „transakcijske seksualnosti“ vidljiv je u pjesmi koja namjerno iskoračuje iz statusa seksualne adoracije od strane ljubavnika:

LJUBIŠ MI GRUDI

Ljubiš mi grudi na Gornjem gradu,
 a s Trga čuju se ratni pokličići koje
 moram slušati jer mi ništa drugo
 ne preostaje, pa sam
 kao dovilja nekih aristokrata,
 kao krava iz bakinog sela,
 kao biće bez glasa...
 No u trenu kad prestaneš
 sa svojim večernjim ritualom,
 obući ću sandale, ostaviti te samog,
 i otići do zvjezdarnice posve gola;
 bit ću blaženstvo s Krvavog mosta,
 bit ću božica s tisuću sisa
 i gornjogradska primadona.

Darija Žilić kritički se postavlja i prema revolucionarnom nasilju, odnosno u njezinoj poeziji vidimo koliko se lako „revolucija“ svodi na ubijanje neistomišljenika, na zatiranje onoga što nije proglašeno *revolucionarno podobnim*, premda u sebi ne sadrži konzervativnu opresiju:

POETESI

O, draga poeteso koja spremno
čuvaš ognjište svog doma i koja
baš sada spremaš se ostati budna
u noći i pisati pjesme,
zamisli da kroz otvorena vrata
dođu radnici, sindikati i u trenu
presude ti, odrede kaznu,
od tebe traže samo priznanje.
Ti zbunjeno govoriš nisam kriva,
ja nisam ni mrava, nisam tvornicu
ponavljaš nekoliko puta, a za to
vrijeme, oni s polica izvlače knjige
pale, ne biraju, pale vatru na kojoj
griju se ruke, vino i pjevaju se
pjesme tako drugačije od tvojih
intimnih. Zamisli, ti plačeš, pa
se crveniš, Erskine Caldwell gori,
duhan gori, Afrika nije jedino mjesto
bez kruha, a ti, ti si jedino mjesto
do kojeg su mogli doći jer nemaš
zvona, jer su ti otvorena vrata.

Zanimljivo je da se upravo kod feministički najprovokativnijih pjesnikinja pojavljuju i suicidalni motivi kao varijanta internaliziranog socijalnog nasilja. Tako u pjesmama „Raz, dva, try“ i „Samoubica s visokim estetskim kriterijem“ Asje Bakić osvještavamo da apsolutno gospodarenje pobunom i poništavanjem konvencija ima i skrivenu dimenziju mogućeg samoponištavanja, recimo slično pjesništvu Sylvie Plath. Inferalni osjećaj nepravde samo je donekle maskiran humorom, dok u nekim stihovima i ogorčenost i zafrkancija kolabiraju u mnogo dublji osjećaj civilizacijskog poraza. Primjerice, u pjesmi Asje Bakić koja izravno tematizira revolucije:

Kako je propala revolucija

Teta Tidža me je jednom sanjala.
Rekla mi je:
Asja, nosila si zastavu
i ljudi su išli za tobom.
Nisam je pitala,
ali sam sigurna
da sam ljude vodila
zaobilaznim putem.

Usporedila bih ovu pjesmu sa stihovima „Revolucionarno pismo #1“ američke autorice Diane Di Prima (2005: 7), u vlastitu prijevodu:

REVOLUCIONARNO PISMO #1

Upravo sam shvatila da samoj sebi predstavljam kompletan ulog
nemam ničeg drugog
ni otkupnine ni novca, ništa što bi se lomilo i mlatilo, osim svog života
jedino se moj duh broji, na sitno, u utorima čitavog
stola za rulet, tamo pokupim ono za što sam jedino sposobna
ništa drugo nemam ni da turnem pod nos ovom *maître de jeu*
ništa da bacim kroz prozor, ma ni bijele zastave
ovo meso je sve što sam u stanju ponuditi, u kombinaciji
s trenutnom glavom i svime što je u stanju izmisliti, a i pokretima
migoljenja kojima gmižem preko igraće ploče, uvijek nastojeći
šmugnuti (tome se nadamo) između redova

Hodati „zaobilaznim putem“ (Bakić) i boraviti „između redaka“ (Di Prima) i imati stalno „otvorena vrata“ (Žilić) vrlo su slične otporologije³, u kojima je možda najvažnije nadmudriti hijerarhije *zatvorenih granica* i agresivnog državnog i crkvenog pripitomljavanja žena kao nedragovoljnih „čuvarica ognjišta“. Vratimo li se Barthesovoj revolucionarnosti *nultog stupnja pisma*, vidljivo je da sve pjesnikinje mahom istupaju iz postojećih jezičnih i socijalnih označavanja, u korist evociranja prevratničkog prostora neklasificiranosti, međutnosti, liminalnosti vlastitog iskustva *alternativne* društvenosti.

Što se tiče pjesništva Olje Savičević Ivančević i njegovih različitih faza otpora, uvijek vezanih za blagu, ali veoma snažnu i u najboljem smislu upornu ekstatičnost pjesničkog glasa, pri čemu rana zbirka *Kućna pravila* (2009) dosljedno najavljuje zbirku *Divlje i tvoje* (2020), zanimljivo je da zrelost ove pjesnikinje donosi sa sobom i mnogo veću svijest o tome da zanos nije jedan od „dozvoljenih jezika“ i da će biti najteže zadržati glas imuniteta na razne vrste političkih i privatnih poraza, ucjena, robovanja gorčini, robovanja defetizmu, robovanja lijenosti, robovanja uvježbanim samosabotažama. U tom smislu paradigmatiskom mi se ipak čini zbirka *Divlje i tvoje*, odakle citiram tri pjesme.

ŽENI KOJA SE IGRA

Budi žena koja se uvijek igra
Pljuni na varalice koje ti lažu
Da je samo patnja plemenita

³ Smatram da je i u znanstveno-analitičkom pisanju, baš kao i u filozofiji, veoma važno kovati nove pojmove, čemu je također posvećena čitava knjiga *Što je filozofija* (1991) Felixa Guattarija i Gillesa Deleuzea.

Radost je veća
Radost je, a ne patnja, svaki put
Spasila svijet
Tako ćeš i ti spasiti bar jedan život
Svoj:
Kad god posegneš u džep naći ćeš žeton
Zašto bi tvoje šake stiskale prazninu
Na otvoreni dlan stane dvostruko više
I čitave plaže žetona mogu
Proći kroz tvoje prste
Zadrži svoje blistavo pravilo i razlog
I za svakim stolom naći ćeš prijatelja
U pjesmi prijateljicu
U sebi svoje roditelje i svoju djecu
Molim te ostani žena koja se igra
Teško vrijeme nikada ne prolazi
Ali ti prolaziš neprekidno
Između dvije bodljikave izvjesnosti
Noge nemaš za bježanje
One hrle ususret drugima
One idu u dugu radoznanu šetnju
Kroz gradove i šume
Nisu tvoje šake za obranu
Ti nisi mačka
Nisu ni tvoja usta za obranu
Ti nisi Fido
Tvoje su noge da te vode
Putem kojim je jučer prolazila ljubav
Raskošna i nježna
A ruke da ljubav zgrabe i pruže
Kad sve pogrubi, kad se svijet smežura
Neka koža na tvojim jagodicama ostane glatka
I tvoje lice neka bude izljubljeno

Za razliku od svih otporologija koje smo dosad dotakli, Savičević Ivančević smatra da problem nije toliko u kontekstu u koji smo uronjeni, koliko u našoj vlastitoj ne/sposobnosti da generiramo protukontekste. I onda kad piše izravnu optužnicu šovinizma, piše je s lakoćom osobe koja svjedoči muškom, a ne ženskom sljepilu.

NE ČITAŠ ŽENE

Kažeš ne čitaš žene
 Što bi ti one mogle reći
 Naučile su te govoriti
 Naučile su te hodati
 Naučile su te jesti
 Naučile su te pišati
 Naučile su te voditi ljubav
 Uistinu što bi one
 Mogle reći o tebi
 I tvome iskustvu
 Sva ta stoljeća nisu iznjedrila
 Jednu koja bi bila velika
 Kao veliki pisac
 Kojemu je prala čarape
 Kažeš ne čitaš žene
 Žene su te učile čitati
 Učile pisati
 Učile živjeti
 Uistinu, dječaće
 Bio je to
 U najboljem slučaju
 Uzaludan posao

No govoreći o revolucionarnosti feminističke poezije možda je najzanimljivija pjesma Olje Savičević Ivančević koja se upušta u relaciju majčinskog savjetovanja kćeri, ali tako da zapravo oblikuje svojevrsni manifest feminističke snage. Poslušajmo je u punoj verziji.

UPUTE KĆERIMA ZA ODLAZAK NA FAKULTET

Neka te ne bude strah
 To se dogodi naglo i bez ožiljka
 Jednog jutra ustaneš, obučeš najdražu odjeću
 I više se ne vratiš na ručak
 Ako sljedećeg dana pomisliš da nisi sretna
 Odlazi, varaš se
 Ti si tajna sila koja privlači tajne sile
 Ti si sreća koja privlači mnoge sreće
 Ti si ljepota koja privlači sve ljepote
 I iza svakog ugla te čeka nešto neponovljivo

Ako ti ikad kažem da ostaneš
Otiđi još malo dalje
A ako ti ikad kažem da ostaneš
Otiđi još malo dalje
I ako ti kažem da se vratiš
Odmah izaberi prekomorski let
I odleti
I ako te zaustavljaju u tom letu
Zamahni jače, očeva sokolice
I odlazi jer
Imaš važne poslove
Oklo pametnijeg i pažljivijeg čovječanstva
Spremi torbu
Također, i jednu usputnu uputu za
Izlazak u disco:
Ako te poželi
Poljubiti u devet
A u ponoć pokuša pretvoriti u tikvu
Odlazi i ne osvrći se
U svakom slučaju
Dok ne sretnješ nekog tko te voli
Lude i predanije od mene
Samo odlazi i ne osvrći se
Ako ti kažu:
Naivno ili nemoguće
Odlazi
Ako ti kažu:
Ispadaš iz igre
Oni ispadaju, ti odlaziš
Ako ti kažu:
Hirovita
Nasmij se i odlazi
Ako ti kažu: Razmažena
Ne moraš otići, ne da ti se
(Slobodno ostani razmažena
Da bi bolje znala razmaziti)
Ipak, dok neprestano odlaziš
Pokušaj
Da to ne bude
Isključivo prema naprijed

Odlazi smjelo
 U svim smjerovima i unatrag
 Njeguj svoju sanjivu prirodu
 Zaveži maleno olovo za plovak
 Neka te kao nekad zaustavi na površini
 Našeg kreveta
 Utješi i uljulja
 Ako ti ponude ukrase
 Odlazi
 Ali sjeti se da nježnost nije iluzija
 Uvijek ostane vremena za
 Smetene poslove
 Još malo, odrasla si dijete moje
 Tvoje srce otkucava snažno i jasno
 Jednom ćeš se vođena tim zvukom
 Zaustaviti na nekoj
 Budućoj čistini
 Otrešti sandale i zatreperiti
 Neću biti tamo da vidim, ali znam
 Prihvatit ćeš one koji ti prilaze
 Prigrilit ćeš veliku tajnu
 Koja ti stiže ususret
 Mlateći repom poput tigra
 Poput mace

Ova je pjesma napisana protiv svih psihoanalitičkih klišeja o tome da roditelji *uvijek i neizostavno* opstruiraju svoju djecu ili su s njima u „prebliskom“, „incestuoznom“ zajedništvu. Naprotiv, majka u pjesničkom glasu Olje Savičević Ivančević uči kćer kako se odmaknuti od svih oblika posesivnosti, kako ne vjerovati nijednom obliku omalovažavanja i „pacificiranja“, kako steći imunitet na bilo koju vrstu inercije, docilnosti i automatske poslušnosti. Bez obzira da li je čitamo kao majka ili kao kćer ili istodobno i naizmjenice iz obje pozicije, ovo je vrsta revolucionarnog pisma u kojem mjerilo vrijednosti ženskog djeteta nikada nije *vanjsko*. Dapače, pjesma ulaže veliki napor kako bi naglasila da se od tuđih mjerila potrebno svjesno odmaknuti, ne tretirati ih kao svetinju ili kao „sveopći“ standard. No njena dijalektička dosjetka nije u tome da se pod svaku cijenu treba udaljiti od svega starog i poznatog, nego u tome što postaje moguće putovati „u svim smjerovima i unatrag“. Odbiti da nas zarobi *tvrdoca nekog smjera*. Pjesnikinja ovdje predlaže revolucionarnu nježnost, brižnost i bliskost kao jezik prevrata, što je ponovno u rasporaku s klišejima revolucionarnog terora. Ali nisu li revolucije izgubile na ugledu baš

zato što su se s jedne strane legitimirale nemilosrdnošću (prema protivnicima), a s druge strane novim oblicima unutarstranačkog elitizma?

Voljela bih ovom nizu feminističkih i revolucionarnih pjesnika (neutralna množina muških i ženskih autora) pridružiti i jednog pjesnika (jednina muškog roda). Riječ je o Alenu Brleku i njegovoj zbirci *Metakmorfoze* (2015). Odatle navodim tri pjesme koje problematiziraju i binarni status roda (nadilazeći ga) i rutinsku mizoginiju prema najvećim radnicima patrijarhalnog poretka (majkama) – naslovljavajući upravo ovu gestu „Revolucija“ – i buntovništvo žena i glasova.

JA, NASMIJANA INDIJANKA

Paralelno svemu, metastaziram
kirurški rez socijalnog dodira.
Agregatni napredak oka, u sfumato,
govori da kameno bivam,
oslanjajući se na šutiranje djece
na putu od škole do doma.
Dom. Dom. Dom dom. Kad završim
u travi bit ću dom na zemlji kukaca.
Bit ću dim dim, uokvireno sjećanje
nasmijane Indijanke.

Kao i kod Sanje Baković i Monike Herceg, biti dio „pretkoloniziranog stanovništva“ nekog kulturalnog prostora često nas svodi na *zemlju kukaca*, ali i na prkosni *dim dim* nasmijane Indijanke. Oblici diskriminacije kojima svakodnevno ne možemo umaći nalaze svoj politički korelativ u iskustvu američkih Indijanaca, ali i u mnogim drugim lokacijama kolektivne traume šutiranja djece. Alen Brlek često nastoji istupiti iz samog jezika kao središnje mreže opresije, odnosno bori se za glas koji još uvijek nije podjarmljen prethodno dogovorenim značenjima. Ovako se obračunava s temom revolucije, dajući joj lice najbrižnije majčinske osobe/utrobe, koju stalno treba iznova crtati:

REVOLUCIJA

(Negdje u Castrovoj državi
dječak se posvađao zbog bombona
i spalio svoju obuću)
iznova smo bosu.
Iznova crtam oči
po zidovima majčine utrobe
instinktom svjetla
poput Boga.

A tu je i pjesma potrebe zanosa – i to pod uvjetom izjednačenja zvučnosti poezije i kardiograma intimnosti s buntovnicom, kao i samim buntovništvom:

O

1.

Mirno mi jato dana pluta.
Kako usidren može biti zvuk.
U kostima alfa šuti, u očima cvjeta
o kako si rem faza optičkog vlakna
intimnog mora.

2.

O rebella donna, nisu vremena za „o“.
Ali, o srce mi gluha soba
puna ko šipak. Ako si bu(d)na
grizi.

3.

O kako mi idu na živce mušice oko voća
i statičnost koju donose.
A kako si o bila i vjetar i koža,
kako praznovjerje.
O još sam dijete.

4.

U koljenima pitanje, u odgovoru prostor.
Čekaonica.

5.

O.

Šest pjesnikinja i jedan pjesnik na kojima sam nastojala zaustaviti čitateljski pogled – naravno imajući u vidu da je ovo tek jedna od mogućih konstrukcija revolucionarnog pisma, izbornice koja nema pretenzija na lažnu univerzalnost ni na totalitet stvaranja antologičarski zatvorene cjeline – pa ipak nalazi koherentne tragove glasova koji inzistiraju i na feminističkom i na revolucionarnom preoblikovanju svijeta, čineći to kroz vrlo različite orkestracije revolta. Monika Herceg govori kroz korske dionice obespavljenih. Sanja Baković nastupa kao proročica alternativnih čitanja prostora i Mne-mozina kolektivnih zločina. Dorta Jagić bira revolucionarnost neobuzdane jezične i filozofske igre, koliko i nadrealističkog nasljeđa te literarne fantastike, apsurdna i avangardističkih očuđenja. Asja Bakić je izrazito ironični, bolno sarkastični, mjestimično i cinični – ali uzorno kritični – otpornik političkih inercija. Darija Žilić gradi erotsko-kritičku autonomiju pjesničkog glasa. Alen Brlek inzistira na tome da postoje unutarnji prostori radikalne ravnopravnosti. Olja Savičević Ivančević također nam se obraća kao

glas vidarice izborne ženske komunalnosti ili žene koja mirno ne odustaje od svoje divljine i njezina dubokog znanja.

Revolt je kod svih ovih pjesnikinja i pjesnika povezan i s kritičkom praksom nezavisnog mišljenja, kao i s nastojanjem da se pjesnički glas poveže i s osobitim, konkretnim i unikatnim autorskim etikama (slobodnima od represivnog i/ili lažnog kolektivističkog morala). Zaključno, čini se da feminističko i revolucionarno pismo na citiranim primjerima zbilja imaju mnogo toga zajedničkog. Traga se za artikulacijama promjena koje zadiru u čitavo reprezentacijsko polje jezika, u nove forme kolektiviteta (i socijalnog i prostornog), u sami sustav imenovanja društvenih vrijednosti, kao što se s lakoćom upuštaju i u ismijavanje i demistifikaciju heteropatrijarhalnih stereotipa. Prisutne su mnoge srodnosti i s dekolonizatorskim pismom, s postkolonijalnim autoricama i autorima koji se odbijaju prepoznati u Kalibanu i vještici (kako je egzemplarno pokazala Silvia Federici), baš kao što se ne vide ni u nostalgiji za predmodernističkim vremenima privilegiranosti koja se temeljila na eksploataciji kako kolonija, tako i žena.

Prepoznavanje dubokih srodnosti i potencijalnih savezništava između revolucionarnih diskurza tek je pred nama. No već i sama činjenica da se u različitim generacijama suvremenih pjesnikinja i pjesnika uspostavlja niz paralelnih revolucionarno-feminističkih otporologija iz moje je perspektive razlog za nastavak ovog kritičkog istraživanja. Zaključno naglašavam da je unutar rastera otporologije i njezina revolucionarno-feminističkog pjesništva (baš kao i drugih oblika poezije kao „prevratničkog pisma“) važno zadržati najveću pozornost na jezičnom oblikovanju, stilu, a ne temi ili deklariranom ideološkom sadržaju teksta. Riječima Rolanda Barthesa (1953: 83):

Forma je prvi i posljednji arbitar literarne odgovornosti, i baš zbog toga što unutar postojećeg društva nema pomirljivosti, jezik (isto onoliko nužan, koliko i neizbježno nekako orijentiran) stvara pisca samo u situaciji duboko prožetog konfliktima.

Vrlina feminističkog i revolucionarnog pjesništva upravo je o tome da se o konfliktima prvog, drugog i trećeg lica množine usuđuje kritički govoriti, kao i upozoriti čitatelje na *skupnost* lirskog Ja.

LITERATURA

- Alexander, M. Jacqui. 2005. *Pedagogies of Crossing: Meditations On Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham: Duke UP.
- Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.
- Baker, Simon. 2007. *Surrealism, History and Revolution*. Bristol: Peter Lang AG.
- Bakić, Asja. 2010. *Može i kaktus, samo neka bode*. Zagreb: Aora.
- Baković, Sanja. 2020. *Autobus za Trnavu*. Zagreb: Meandar.
- Barthes, Roland. 1953. *Writing Degree Zero*. Boston: Beacon Press.
- Benčić Rimay, Tea. 2005. *I bude šuma: mala studija o poeziji žena*. Zagreb: Altagama.
- Bhaler, Brenne i Rafeef Ziadah. 2020. *Revolutionary Feminisms*. New York: Verso Books.
- Brković, Ivana i Tatjana Pišković, ur. 2018. *Izvedbe roda u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 46. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu.
- Brek, Alen. 2015. *Metakmorfoze*. Zagreb: Algoritam.
- Di Prima, Diane. 2005. *Revolutionary Letters*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco.
- Filreis, Alan. 2008. *Counter-revolution of the Word: The Conservative Attack on Modern Poetry, 1945–1960*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Herceg, Monika. 2019. *Lovostaj*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Jagić, Dorta. 2002. *Tamagochi mi je umro na rukama*. Zagreb: Meandar.
- Jurić, Slaven. 2006. *Počeci slobodnoga stiha: eksplicitna poetika – teorija – formativni period*. Zadar/Zagreb: Thema/FF press.
- Riley, Denise. 1988. *“Am I That Name?”: Feminism and the Category of “Women” in History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Riley, Denise. 2005. *Impersonal Passion: Language as Affect*. Durham: Duke Un. Press.
- Said, Edward. 1999. *Orijentalizam*. Sarajevo: Svjetlost.
- Savičević Ivančević, Olja. 2020. *Divlje i tvoje*. Zagreb: Fraktura.
- Žilić, Darija. 2005. *Grudi i jagode*. Zagreb: AGM.
- Queen of the Neighbourhood. 2010. *Revolutionary Women: A Book of Stencils*. Oakland: PM Press.

REVOLUTIONARY “RESISTOLOGY” AND ITS FEMINISM: BAKIĆ, BAKOVIĆ, BRLEK, HERCEG, JAGIĆ, SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ, ŽILIĆ

Summary: The dilemma whether there is and *should be* “feminist poetry” is very similar to the dilemma whether there should be “revolutionary poetry”. In both cases, the question itself depoliticises author’s practices and insists on false ideological pseudouniversality and “sufficiency” of “worker’s subversiveness” of the stylistic gesture itself within poetry. In the book *Revolutionary Feminism* (2020) edited by Brenna Bhaler and Rafeef Ziada, feminist and revolutionary practices have three common points that are not determinable either as themes or as an agitative political agenda, but rather as a complex operation of resistance. It

is about forced and self-chosen migratory experiences (displacements), capitalist organisation of subjectness through status ideologies and traumas of racial exclusions and degradations. Thereby, the interpretation of revolutionary-feminist resistance moves away from the category of gender and draws attention to the fact that coding violence has become very complex, close to the coding of “socialness” itself and, on the political scene, deeply preoccupied with different types and works of linguistic deregulation. In light of these tenets, I analyse three poems each by seven Croatian feminist poetic voices and their specific methodological revolutionarity of resistance, as well as common agendas.

Keywords: resistance, revolt, writing degree zero, social as feminist, types of feminist and revolutionary resistance, Monika Herceg, Sanja Baković, Dorta Jagić, Asja Bakić, Darija Žilić, Alen Brlek, Olja Savičević Ivančević, voice, ethos, orchestration of poetic subject, types of address, types of political demand

Marina Gržinić
ZRC SAZU, Institute of Philosophy, Ljubljana
margrz@zrc-sazu.si

POSTCOLONIAL AND POSTSOCIALIST POSITIONS: CONTESTATIONAL POETRY IN THE GLOBAL CAPITALIST WORLD

Summary: The paper suggests considering alliances and coalitions from two perspectives: postsocialism and postcolonialism. This is because both terms, while referring to different geopolitical realities, share the prefix “post” and highlight the importance of questioning relationships between different subjectivities. The author argues that it is crucial to examine the intersection of these two lines and address the issues of racial and gender divisions, racialisation, and class antagonisms within the dominant structures of West European nation-states. Without doing so, it would be impossible to think of effective alliances and coalitions in Europe or contemporary revolutionary poetry. The article proposes a materialist analysis of global capitalism and advocates a different type of knowledge and politics that is transfeminist, migrant, politically subversive, and sexually transgressive. The author also suggests three starting points to propose politically constructed genealogies and entanglements for revolutionary narratives in and of the world. In doing so the lines we obtain are: decolonisation and #BlackLivesMatter!, the LGBTQI+ poetess in the former Yugoslavia, and new, post-, and transfeminism(s) of Colour, Black feminisms, and Chicana. Overall, the author insists on the importance of understanding the complexities and intersections of different subjectivities and geopolitical realities in order to build effective alliances and promote revolutionary narratives.

Keywords: postsocialism, postcolonialism, racialisation, post-subjectivities, dissident feminisms, revolutionary narratives and poetry

Introduction

The purpose of this text is to enter a field of parallel readings in order to create an assemblage that connects authors from the area of the former Yugoslav, Central Europe, and the economic areas of the global North in order to recognise the revolutionary potential of contemporary poetry. Bringing together writers from different backgrounds and

placing them within the same analytical framework, this assemblage seeks to promote revolutionary thought and action. What are the lines of analysis that I refer to as those constructing revolutionary genealogies in contemporary poetry as a political stance? These two lines are postcolonialism and postsocialism, and their points of intersection and divergence. The task, albeit schematic, is to examine the historical and social contexts of both frameworks in order to identify connections, contradictions, and possibilities for resistance and transformation. One way to approach this task is to analyse the power dynamics and hierarchies that emerged during the colonial and socialist periods and the ways in which they continue to shape contemporary societies. At the same time, it is important to recognise the voices and perspectives of those who have been marginalised and excluded by dominant narratives of history and power, such as women, LGBTQI+ people, people of colour, and working-class people. This requires a commitment to listening to and amplifying these voices and engaging with their struggles for liberation and justice.

Construction of revolutionary genealogies requires a critical engagement with the theories and practices of both postcolonialism and postsocialism, as well as willingness to engage in dialogue and collaborate with activists and scholars from diverse backgrounds and perspectives. Overall, constructing revolutionary genealogies at the intersection of postcolonialism and postsocialism requires a deep commitment to social justice, anti-racism, and anti-oppression, as well as a willingness to engage in critical and transformative practices. This is a difficult and ongoing process, but one that holds the potential for a profound and lasting change.

PART 1: RELATIONS

Decolonisation. Postcolonialism.

The history of decolonisation and the history of Europe have their roots in the post-1945 period, with decolonisation processes beginning during and after the Second World War. The decolonisation movements affected art, culture and theory. Postcolonialism is a theoretical framework that emerged in the mid-20th century in response to the legacy of colonialism and imperialism. It refers to the intellectual and political movement that seeks to understand and challenge the continuing impact of colonialism on the societies and cultures of formerly colonised countries. In the United States, this period was associated with the aftermath of the African American civil rights movement and challenged US imperialism. Postcolonial, feminist, queer, and Marxist perspectives resulted in important movements in contemporary transfeminism, Black thought and practice, and diasporic art at this time. At its core, postcolonialism addresses the ways in which colonialism and imperialism shaped the economic, political, social, and cultural conditions of colonised societies. It argues that colonialism did not end with the withdrawal of colonial powers, but continued to exert its influence through a variety of mechanisms,

including economic exploitation, cultural domination, and political subjugation. Postcolonialism has influenced several fields, including literature, history, anthropology, sociology, and political science. In literature, postcolonialism has brought about new forms of writing that challenge the dominant Western canon and foregrounded the experiences and perspectives of formerly colonised peoples. Examples of postcolonial writers include Chinua Achebe, Salman Rushdie, Ngũgĩ wa Thiong’o, and Arundhati Roy.

The key figures in postcolonial literature and theory include: Edward Said – Palestinian-American literary theorist and cultural critic whose book “Orientalism” (1978) is considered a seminal text for postcolonial studies; Gayatri Chakravorty Spivak – Indian scholar, literary theorist, and feminist critic. Her “Can the Subaltern Speak?” (1988) is a seminal text on Eurocentric power structures and the problem of representation; Homi Bhabha – Indian literary theorist and cultural critic who has written extensively on the intersections of culture, identity, and power in the postcolonial world; and Frantz Fanon – Martinican psychiatrist and philosopher whose works address the psychological effects of colonisation and the need for decolonisation. Audre Lorde (1934–1992) was an American writer, radical feminist, professor, philosopher, and civil rights activist. She described herself as “black, lesbian, feminist, socialist, mother, fighter, poet” and became famous for her biomythography *Zami: A New Spelling of My Name* (1982). Unavoidable are also Maryse Condé – French novelist, critic, and playwright from the French overseas department and region of Guadeloupe. Condé is best known for her novel *Ségou* (1984–85); Cherríe Moraga – a Chicana feminist, writer, activist, poet, essayist, and playwright. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* is a feminist anthology edited by Cherríe Moraga and Gloria E. Anzaldúa and first published in 1981; Chinua Achebe (1930–2013) was a Nigerian novelist and poet whose works, including *Things Fall Apart* (1958), challenge Western narratives about Africa and foreground the experiences and perspectives of African people; Ngũgĩ wa Thiong’o – Kenyan writer and activist whose works, including *Petals of Blood* (1977), examine the cultural and political impact of colonialism on Kenya.

We cannot avoid exposing the theoretical positioning of Stuart Hall and Paul Gilroy (in Britain), who made visible the racist assumptions hidden in the linear nature of historical development, which gave historical primacy only to the White, mostly male, Euro-American actors and excluded Black people and People of Colour. In the decades following the initial work of Stuart Hall and Paul Gilroy in the United Kingdom, postcolonial studies emerged as a theoretical framework that sought to expose the racist assumptions underlying the linear nature of historical development. Through their focus on the legacies of colonialism, postcolonial studies illuminated the ways in which colonialism and its aftermath have shaped the political, economic, and cultural landscape of the modern world. They also aimed to dissolve the binary categories of coloniser and colonised, emphasising instead the interconnectedness and mutual influence between different cultures and societies.

Overall, postcolonial studies played a crucial role in reshaping the way we think about history and power, and they continue to influence scholars and activists around the world.

Postsocialism

The term postsocialism emerged after the fall of the Berlin Wall in 1989 and marked the transition from socialism to a postsocialist era. However, unlike postcolonialism, postsocialism was a brutal and violent transition period. In the context of post-Yugoslavia, postsocialism resulted in an upsurge of nationalism and fascism. The term is used to describe the political, economic, and social changes that took place in these countries as they transitioned from a socialist to a capitalist system.

These changes were accompanied by significant social and cultural upheavals as new forms of identity, social relations, and cultural expression emerged. Postsocialism has been the subject of an intense scholarly debate. Some scholars argue that the transition to capitalism was successful, while others criticise the process as marked by widespread social and economic dislocation and inequality. In addition to these debates, postsocialism has also been the subject of significant cultural production. It is essential to recognise that the post-socialist period was not only a time of transition, but also a time of significant social, economic and political upheaval. The transition to capitalism (that did not prove to be an emancipatory project at all) was accompanied by brutal social and political violence as competing groups vied for power and influence in the new political order. For example, the Balkan wars of the 1990s were fuelled by ethnic and nationalist tensions that had been suppressed under socialism, leading to widespread violence and human rights abuses. In the former Yugoslavia, the basic human rights of the LGBT-QI+ community were and are marked by violent marginalisation. The Muslim and Roma communities were and are discriminated. Therefore, it is important to recognise the complex and often contradictory nature of the postsocialist period and its relation to postcolonial strategies and practices.

For many people in postsocialist countries, the transition to capitalism was marked by negative consequences, including widespread unemployment, rising inequality, and political instability.

Postcolonialism. Decoloniality. Necropolitics.

It is important to note that while the postsocialist period resulted in neoliberal global capitalism, postcolonialism brought important cuts and turns. The decolonial movement emerged in the 1990s in response to the perceived limitations of postcolonial theory and the persistence of colonial power structures in the contemporary world. The movement was launched by a group of scholars and activists, primarily from Latin

America and the Caribbean, who sought to challenge the Eurocentric biases of Western academic discourse and develop new ways of thinking and activism that paid greater attention to the experiences and perspectives of marginalised peoples. Key figures in the decolonial movement include Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, and Catherine Walsh. Decolonial theories seek to challenge and criticise the colonial matrix of power, which refers to the interconnected systems of colonialism, racism, capitalism, and patriarchy that have shaped the modern world. The colonial matrix of power has created a hierarchical system of knowledge production and distribution in which Western knowledge is privileged over other forms of knowledge, especially those of colonised peoples and communities.

The colonial matrix of power has operated through various mechanisms, such as the exploitation of resources and labour, the imposition of cultural and linguistic domination, the creation of racial hierarchies, and the erasure of non-Western epistemologies and ways of being. Decolonial theorists argue that the effects of colonialism continue to be felt today, not only in the ongoing exploitation of formerly colonised countries, but also in the persistence of racism, inequality, and exclusion within Western societies. To challenge the colonial matrix of power, decolonial theories seek to centre the voices and experiences of marginalised communities, and to recognise the validity of different forms of knowledge and ways of knowing. Achille Mbembe's concept of necropolitics, introduced in his 2003 essay "Necropolitics," has had a significant impact on postcolonial theory and literature. The term refers to the use of political power to determine who lives and who dies, particularly in the context of colonial and postcolonial societies. Mbembe (2003) argues that necropolitics is a continuation of colonial power structures and an essential element of contemporary political power. Mbembe's concept of necropolitics has been widely used in postcolonial theory and literature to analyse the ways in which colonial and postcolonial states exercise power over their citizens, particularly through violence and the denial of rights. His work has been particularly influential in discussions on the ongoing legacies of colonialism, including the persistence of racialised violence and inequality.

In literature, necropolitics has been used as a lens through which to analyse representations of violence and death, particularly in the works that engage in the aftermath of colonialism and the ongoing struggles for social and political justice. Mbembe's concept has helped to shape critical conversations about the relationship between power, violence, and literature in postcolonial contexts.

Summarising Terms and Conditions

In short, if we are not able to interrogate the relations between these two lines and the unanswered questions imposed on this multiplicity of post-subjectivities by the constantly imposed racial and gender divisions and the processes of racialisation and class

antagonisms within the hegemonic structures of (West) European nation-states, we will not be able to think of alliances and coalitions in Europe, let alone contemporary revolutionary poetry. In the space of the European Union (EU), there are the political demands of Black diaspora citizens in Europe, as well as the movements of highly racialised non-citizens in Europe (refugees and the paperless) and oppressed minorities who have moved to the West as migrant workers from the former East Europe after the fall of the Berlin Wall in 1989 and before (from Turkey, the former Yugoslavia, Spain, Italy). It is important to note that post-Nazi Western Europe needed labour for reconstruction after the Second World War. Therefore, the labour force mainly came from Turkey and the former Yugoslavia, as well as from the impoverished south of Europe, from Italy and from the three fascist dictatorships in Europe that existed after the Second World War, Spain, Portugal and Greece.

Along the line of postcolonialism and beyond, there are movements of racialised populations in Africa, Asia, and Latin America. Along the line of postsocialism, we need to analyse LGBTQI+ peoples and communities in the former Eastern Europe who were treated as second- and third-class citizens, and specifically in the former Yugoslavia there was an ongoing process of marginalisation of ethnic minorities due to the war in the Balkans in the 1990s. Or, to put it differently, can queer politics in Europe and around the world be considered without a more detailed elaboration of the relationship between queer and the categories of nationality and race? NO! What can we learn from conceptualising queer in terms of the nation-state, geography, and the processes of racialisation – institutionalised, structural, and social racism? A LOT!

I am interested in talking about politics, race and gender, certainly about a different knowledge and politics that is transfeminist, migrant, politically subversive and sexually transgressive.

Based on a solid materialist analysis of global capitalism, I propose these positions of revolutionary narratives in the world or in our geographical, political and social environment:

- DECOLONISATION and Why Black Lives Matter!
- The LGBTQI+ poetess in the former Yugoslavia
- The new-, post-, and transfeminism(s) of Colour, Black feminisms, Chicana and Muslim feminisms.

PART 2: POSITIONS

1. Revolutionary Narrative: Yolanda Cornelia “Nikki” Giovanni Jr.

Nikki Giovanni (b. 1943, Knoxville, Tennessee, US) is an American poet, writer, commentator, activist, and educator. She is one of the world’s best-known African American poets and has published numerous books of poetry, poetry recordings, and nonfiction dealing with racial and social issues.

“Nikki-Rosa” is one of Nikki Giovanni’s best-known poems, published in one of Giovanni’s books entitled *Black Judgment* (1968). In “Nikki-Rosa,” Giovanni describes how hard and difficult life was in her family. Influenced by the civil rights movement and the Black power movement of the time, Giovanni’s early work offers a strong, militant African American perspective that led one writer to call her a “poet of the Black revolution.”

NIKKI-ROSA (excerpt)¹

and though you’re poor it isn’t poverty that
 concerns you
 and though they fought a lot
 it isn’t your father’s drinking that makes any difference
 but only that everybody is together and you
 and your sister have happy birthdays and very good Christmases
 and I really hope no white person ever has cause to write about me
 because they never understand Black love is Black wealth and they’ll
 probably talk about my hard childhood and never understand that
 all the while I was quite happy

The poem explores the ways in which White society tends to misrepresent Black Americans by focusing only on stereotypical narratives of hardship and poverty. It becomes clear that these processes are built upon already colonial and highly racialised discourses and practices. Giovanni rejects these superficial narratives and instead emphasises the enduring power of love, connection, and Black identity in her own experience.

“Nikki Rosa” refers to Rosa Louise Parks, nationally recognised as the “mother of the modern civil rights movement” in the United States. When she refused to give up her seat to a White male passenger on a bus in Montgomery, Alabama, on December 1,

¹ Excerpt from *Black Judgment* (Giovanni 1968: 10).

1955, she sparked a wave of protest that reverberated throughout the United States. On December 21, 1956, a photograph was taken of Parks sitting on a bus in Montgomery, Alabama, while a White man takes a seat behind her.² Parks, 43, whose arrest on December 1, 1955, sparked a year-long bus boycott by the local Black community, looks out the window from a seat in the front of the bus she boarded on December 21, when the boycott ended. Parks was originally arrested while sitting in front of White passengers on a bus (Library of Congress, n.d.).

This photograph was taken at the request of reporters who asked her to pose on the bus the day the bus boycott ended. The man sitting behind her was identified as Nicholas C. Chriss, a reporter for United Press International. Parks later told her biographer Douglas Brinkley that she posed reluctantly but agreed because members of the civil rights community also wanted a photograph depicting the moment of change (Library of Congress, n.d.).

One of the most important points in these processes of redefining the world was also the deconstruction of feminism, for example, with and through postcolonialism and, after 2000, with the decolonial turn of feminism (see Lugones 2007).

Fifty years after “Nikki-Rosa,” Njideka Stephanie Iroh (2018) publishes “A Diva’s Dish Darling and You Wish You Had It,” in a historically altered context, but one that asks about the power of subversion of the world.

2. Revolutionary Narrative: Njideka S. Iroh

Njideka S. Iroh is a London-born Black Austrian writer, artist, and activist based in Vienna. Through a combination of spoken word, performances, and lectures, she explores the themes of language, power relations, decolonisation, Afrofuturism and the embodiment of knowledge. Her political work has been fostered by her involvement in (trans) national, Black, POC and migrant self-organisations since 2006. Njideka’s poetry is inspired by the African tradition of Oral His*_Her*_Our_story, and thus shares rhythm, rhyme, and knowledge beyond the written word. She is a co-creator and curator of the project Bodies of Knowledge – Multiplying Marginalised Subjectivities of Utopia through Art and Storytelling, which was awarded the SHIFT 2015 grant in Vienna.

A Diva’s Dish Darling and You Wish You Had It (excerpt)³

We’re doing well.

² The photograph of Parks is held in the repository of the Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA (<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>), under the reproduction number LC-DIG-ds-07979 (digital file from original item) LC-USZ62-111235 (b&w film copy neg.).

³ Excerpt from “A Diva’s Dish Darling and You Wish You Had It” (Iroh 2018: 179).

We found a well in the middle of the desert and we're growing flowers.

[...]

Have you got the time to listen while you type and speak the fastest growing language in the world?

10 second attention span.

Lives have become trending topics.

They say the struggle is weak. No, weekly.

It is clear that global capitalism requires us to look anew at racist, homophobic, and discriminatory processes worldwide, not as simple identity differences, but as processes intertwined with capital, new media technology, and changing lifestyles under capital's brutal forms of racialisation and exploitation.

Neoliberal global capitalism, which, I argue, took full hold in 2001 after the 9/11 attacks, introduced war as direct machinery for profit and death. Neoliberal global capitalism has advanced with the deaths of thousands and more. To achieve this, it has relied massively on discrimination, segregation and ghettoisation. The US and other neoliberal global EU satellites have begun working with neoliberal corporate economics and authoritarian, demagogic politics that ignite xenophobic nationalisms and the rise of White Supremacy. Once again, but unashamedly, an enduring process of systemic discrimination has begun. This has powerfully and centrally launched the #BlackLives-Matter! movement.

The once first capitalist world, the Christian capitalist patriarchal colonial and antisemitic regime, with its processes of financialisation and liberalism, going hand in hand with the inclusion in its capitalist (global neoliberal), albeit largely presented, bi-political power matrix of all those perceived in the past as "other" – the non-heterosexual identities, although with large scale discrimination against transgender and intersex persons – presented itself in its almost new "enlightened logic" to produce, on the other hand and simultaneously, an endless list of new others in the West: migrants, refugees, sans-papiers, People of Colour and women coming from other parts of the world, and from other religious backgrounds. On the other hand, in the same place and time, there is the former East and the brutal logic of violence, persecution, discrimination and racialisation. In the former East European space (former Yugoslavia, Russia and other post-Soviet countries), death and social death of any kind (where the value of life is zero) are tangible where there is no mediated violence, but raw destruction.

Thus, when we expose the former East European necropolitics,⁴ so evident in the 1990s with the Srebrenica genocide in Bosnia and Herzegovina and today with the war in Ukraine, it is because the Foucaultian biopolitics reigns in the meanders of the Occident.

⁴ See, for example, Gržinić and Tatlić (2014).

In such a contextual difference, in the period of postsocialism of the 1990s, which was strongly pressured by the West to forget its socialist past (and to cut all relations to socialism), we recognise other important counter-positions. In the former Yugoslavia: the LGBT movement that organised and intervened critically in Slovenia, then the possibilities of media technology and the Internet that allowed the production of independent projects that took up important cultural and media reflections on the war during the Balkan wars of the 1990s.

On the other hand, the entire former East Europe was blind to racism (although discrimination against Roma and minorities continues to this day). Colonialism was also reflected in a distorted way in the 1990s, formulated that we were “colonised” in various forms and by various forces. In doing so, we voluntarily disclosed our violence and continue to do so today, using physical and judicial violence of incredible proportions against LGBTQI+ people in the former Eastern Bloc, (former Yugoslavia, Poland, Hungary, etc.), and now we see what is happening in Italy, Florida (US).

Beatings, murders and disregard for their basic human rights. We should not forget that the 1990s was the decade of multiculturalism, while the 21st century openly despises the “other.” The latter is always generated through highly racialised mechanisms. This manifests itself in a variety of processes of hyper-discrimination. The revolutionary lesbian, female and trans positions fight back with the power of poetry.

3. Revolutionary Poetry: Kristina Hočevar

Kristina Hočevar (b. 1977, Ljubljana, Slovenia) is a poet and Slovene Language and General Linguistics graduate of the Ljubljana Faculty of Arts. She has written seven books of poetry. In 2012, she published *Na zobeh aluminij, na ustnicah kreda* (Aluminium on the Teeth, Chalk on the Lips). This fifth book won the Jenko Prize, awarded by the Slovene Writers' Association to the best poetry book of the past two years. In 2017, she published *Naval*, and in 2021 *Rujenje / Half of a C / C 的一半*.

(Untitled)⁵

only these walls are your walls. teams change, sounds alter;
girls get younger. only behind these bars your body unfolds – there is no
other dance floor.

you watch all of them – yours and the presumptuous;

⁵ Cited from *Relations. 25 Years of the Lesbian Group SKUC LL* (2012). Translated by Anda Eckman and Andrej Završl.

they spawn and hands slither, you breathe and the black sun above us revolves, you electrify
 and there's no need for difference, in this territory you breathe scarlet, no one can throw iron around these silken necks, there is night and it's day, when we are, we write, when we dance,
 we write and sounds sway the hips.

and you can only wipe the cocoa powder off my lips.

Hočevar speaks these words into the camera in 2012 for the first LGBTQI+ film about homosexual positions in the former East, *Relations. 25 Years of the Lesbian Group SKUC LL* (2012). Hočevar insists on the border, that you are a lesbian and that makes you different, despite everything, the fact that you do not want to be mixed with everything seems important to me for the whole discussion here. All the positions draw a line, they reach the limit, the threshold and I really like that as a revolution, not everything is ok, the threshold that says: no, here are our histories and that's it. She illuminates the way radical political and poetic changes are generated within the artistic field, especially through literary practices.

Mojca Pišek (cited in Hočevar 2015: 69) wrote the following:

The intimate, as well as social, foundation of Hočevar's poetry is the lesbian voice living out its fragile intimate disposition within a strong social voice, while recounting, though of course not for the first time in Slovenian poetry, a triangle of female protagonists [...] and its erotic, loving, intimate relationships that at the same time speak of the inescapable social framework of intimacy and represent a living metaphor for the social power of art.

The difference between biopolitics and necropolitics becomes very clear when we consider the history of homophobic acts in the post-Yugoslav space. This space is not on another continent, somewhere out there, but here and now, in the middle of the fortress EU (or simply Europe).⁶ The processes resulting from the reappraisal of this homophobic history cannot be simply described as biopolitical measures taken by the respective nation-states to protect nation-state heterosexual rights. Everywhere we looked, we saw the bodies of LGBTQI+ members who were beaten and whose lives were threatened, so that they lived under the constant threat of being denied basic human rights. Although

⁶ We can speak of a homophobic history that is a necropolitical measure of the respective nation-states. This necropolitics lives alongside the biopolitics of the former West European states, as they like to call themselves. In the US context, for example, Eric Stanley (2011) offers a reading of the thousands of mutilations of trans and queer people that took place in the decade before his text was published. The point is that this is not just a single situation somewhere in some rural spaces, but a reality here and now in developed urban spaces.

the first LGBT event in Slovenia took place almost thirty years ago, deep in the times of socialism, when the first public coming-out project called “Magnus – Homoseksualnost in kultura” (Magnus – Homosexuality and Culture)⁷ was organised in Ljubljana in 1984 (which was in fact the first coming-out of all former East European states), the first Pride parade was not organised in Slovenia until 2001, and was the result of an immediate provocation by an incident in a Ljubljana café, where a gay couple was asked to leave because they were homosexual. Vandalism and beatings directed at the LGBTQI+ population, which continued into the new millennium and were repeated in the 2010s, were a sign that Slovenian society was becoming more openly homophobic and transphobic, culminating in 2012 when Slovenians voted against the new Family Code, and in 2015, when a referendum on a bill to legalise same-sex marriage was again defeated. It was not until 2023 that the Family Code Amendment Act came into force, which changed the definitions of marriage and cohabitation for opposite-sex and same-sex partners.

I am interested in talking about politics and interventional politics, practices, and struggles that are transfeminist, transmigrant, and politically subversive. That is where the revolutionary potential lies. I want to emphasise that the Black diaspora, migrants, and Women of Colour (all categories that overlap substantially) have significantly influenced feminist theory to the extent that we now speak of new-, post-, and trans- feminism(s) of Colour, Black feminisms, and Chicana and Muslim feminisms.

4. Revolutionary Rap Poetry: Esra Özmen

Esra Özmen (b. 1990, Vienna, Austria) is a young artist from Vienna with Turkish roots. She is the lead singer of the hip-hop duo EsRAP with her brother Enes. The siblings come from a Turkish guest worker family and grew up in Vienna-Ottakring. Their songs address foreignness, migration background, the Turkish diaspora, their home district and the city of Vienna. Their 2019 debut album *Tschuschistan* reflects the process of growing up between the culture of the Turkish guest worker and the Viennese student life.

Esra Özmen, who performs at concerts with her brother as EsRAP, clearly and powerfully says in their gangsta rap song “Freunde Dabei,” which they perform together with Gasmac Gilmore, “Du hast Privileg, ich hab Freunde dabei” (You have privilege, I have friends with me), bringing into play not ethnic poetry but a whole new poetry by and for a community. Upon the release of their song, she asked, “Do you have friends

⁷ The first Magnus Festival was an initiative of the Škuc active members. The programme included an exhibition of gay zines, lectures by Frank Arnal, Guy Hocquenghem, and Alessandro Avanza, film screenings, and parties (see Velikonja 2004: 9). Following the Festival, the organisers founded Magnus, the gay section of Škuc, a cultural organisation for the socialisation of homosexuality. Since then, Magnus has been involved in HIV and AIDS prevention. A few years after Magnus, LL (Lesbian Lilit) was also founded.

with you too? Then tag them! Share the post with the hashtag #freunedabei – let’s show Vienna how big we are!”

It is clear that global capitalism requires us to rethink globally racist, homophobic, and discriminatory processes, not as simple identity differences, but as processes entangled with capital, new media technologies and the change of the mode of life under capital’s brutal modes of racialisation and exploitation.

Why are these positions important?

A very good example of the importance of life and poetry is the work of May Ayim (1960–1996), an Afro-German poet, educator, and activist. Margaret Catherine MacCarroll (2005) argues in her MA dissertation “May Ayim: A Woman in the Margin of German Society” that “Although there is a long history of dark-skinned people living in Germany, this study focuses primarily on the period after World War II and examines concepts of culture, race and ethnicity in order to determine what role these concepts play in the experiences of Afro-Germans like Ayim” (MacCarroll 2005: 1).

MacCarroll suggests that Ayim’s life was marked by a sense of displacement without belonging as she desperately tried to find her place in German and African society (MacCarroll 2005: 3). What is important to note about these and other dissident positions is that they cannot be confined to one artistic field. In order to grasp their significance and the ways in which they radically intervene in art, we must, first, suspend a standard division of art disciplines and, second, constantly (re)consider a broad social, political, and economic context of art. Thus, Ayim’s tragic life and powerful art cannot be understood apart from the genealogy of racism in Germany, which MacCarroll points out by noting that it has not “vanished,” but has “only” been modified. The same processes can be observed in Austrian society.

Therefore, I am interested in talking about politics and interventional politics, practices, and struggles that are transfeminist, transmigrant, and politically subversive. I am interested in conceptualising the place of race, nation-state, and migrants in queer theory and global necrocapitalism, and asking where they stand within the relationship of power and subjugation, saying “Race Trouble: Transfeminism and Dehumanisation.”

5. Revolutionary Narrative: Nat Raha

Nat Raha is a poet, and queer / trans* activist-scholar, based in Edinburgh, Scotland. Her research addresses sexuality and gender, critical theory and Marxism, contemporary poetry and poetics, through creative and critical methods. Raha holds a PhD in queer Marxism (see Raha 2018) from the University of Sussex. Her work focuses on transfeminism, LGBTQ+ genders and sexualities, practices and collectives of care and social reproduction, racial capitalism and decolonisation, and critical theory, across poetry, print cultures, art, politics, liberation movements and hi(r)story. Her current research

also investigates radical transfeminism, race in UK poetry and poetics, and queer and trans print cultures.

In a 2020 special issue of *Journal for the Critique of Science*, entitled “Racial Capitalism. Intersectionality of Sexuality, Struggles and Bodies as Borders,” edited by Tjaša Kancler and myself, we published Raha poems, translated into Slovenian by Vesna Liponik.

from *apparitions* / [9x9] (excerpt)⁸

[z / 1]

we creopolitan : our
c/hanging & relations ,
our senses of the bodies
„ what whispers to know flesh
sensate taste salt weather cane
/ humidity woven through /
dis/placed, to be anyw-
here, all possible futures
undo logics of land/ed

[z / 2]

lockdown, famine, vacuum, derelic-
-tion, sanctions, engineered
, cleared, the hands / mouth,

moonrise pulls out into us
days, bare foliage scope

prospect living rui/nation
in yur ruling domicile , in
fernos & housing washout, lie
comms junk / hunger sprawl

[z / 3]

at the trial of yur crimes of invention
in my charred golden minidress /
cremated homes, debt && circuits
capital commission & hate

⁸ Excerpt from *apparitions* / [9x9]. Slovenian translation was published as “Iz *Prikazni* / [9x9]” in: Kancler and Gržinić (2020: 264–265).

dined on flour, divine salt &&
 threads of your flags ,, aroused,
 our vulgar comedy, drives &
 erotics silenced >/your beliefs
 & rituals :: disintegrating, foxed

In her summary of the article “Transfeminine Brokenness, Radical Transfeminism,” Raha (2017) states “that affects of transfeminine life and their relationship to the material conditions undergirding such life are undertheorized in transgender studies and queer studies.” Therefore, she argues “that the material basis of transfeminine brokenness involves the marginalization of the labor of trans women and trans feminine people within a radicalized and gendered division of labor under capitalism alongside transmisogyny within queer, trans, and feminist spaces and communities” (Raha 2017).

Dissident feminisms that we can touch and that reverberate in our minds and bodies through Raha works, and other trans*positions call for the abolition of the monolithic history of feminism, which is heterosexual, White, and based on a defined subject of feminism that is supposedly a woman as a predefined biological reality (i.e., based on some kind of natural category of woman). Dissident feminism intervenes in this past and present of monolithic feminism with positions that are marginalised and create antagonistic differentiations based on class, race, and gender. These positions are marginalised in society relative to the White majority in the Western world. Moreover, these positions, conceptualised as minoritarian, are people who are migrants, refugees or paperless from Latin America, Africa, and the former East Europe, and thus, from the perspective of the European Union and Austria, come from minoritarian geopolitical sectors. These people perform jobs that are considered “inferior” (i.e., simply considered pathetic within the hierarchy of White middle-class “decency”) and, moreover, these jobs are abusive and exploitative in terms of basic living conditions of reproduction and economic benefits.

6. Revolutionary Narrative: Vesna Liponik

Vesna Liponik (b. 1993, Maribor, Slovenia) studied Comparative Literature and Literary Theory and Slovene Language at the Faculty of Arts in Ljubljana. She received the Nahtigal Prize for her master’s thesis. Vesna Liponik is a young research fellow at the Institute of Philosophy at ZRC SAZU and a PhD student at the Postgraduate School ZRC SAZU. In her master’s thesis she analysed the (non)trope of anthropomorphisation. Her research interests span the field of connections between ethics, ontology, and aesthetics, as well as literary theory and stylistics. She is particularly interested in the transformations of the concepts of “animal” and “human” in contemporary philosophy and aesthetics.

totalen strah totalne analogije (excerpt)⁹

totalen strah totalne analogije
s telesom izčrpat
ne moreš to kr tak
mali
v jamicah te divje tačke mokre sezi
kaj to dela da je to vse to
si naselila reparirala se usajaš
mali
a ti res misliš
mali včasih res misli
ker kaj je to
kaka pozicija
ne no ne tak
pol pa
bo vse bo to bo pol
zunaj dišiš

total fear of total analogy (excerpt)

total fear of total analogy
exhaust it with the body
can't just like that
little one
in pits these wild paws wet reach
what does it do that it is all that
you've settled repaired you hassle
little one
but do you really think
little one sometimes really thinks
cause what is this
what position
c'mon not like that
but then
it will be all that it will then
outside you smell

⁹ Slovenian excerpt from *roko razje* (Liponik 2019: 51). English translation by Vesna Liponik.

Liponik's first poetry collection *roko razje* (eats away the hand) was published in 2019 in the specialised LGBT book series Lambda under the auspices of Škuc and was nominated for the Critical Sieve award, the Veronika award and the Best Debut award. Uroš Prah (2022: 12) writes persuasively about Vesna Liponik's poetry collection saying:

This language works with hands, which are gushing in, digging, uprooting, poking, bringing, putting down, taking, catching, beating, wrapping, burying, scratching, chiselling, touching, pushing, holding, protecting, as well as vacuuming, folding, moving, caressing and, finally, hurting from all this "handling." It seems the only thing the hands never do is rest.¹⁰

Coda

To understand where we have gone with these established genealogies as political methodologies, I need to introduce dissident feminism into the discussion. It refers to a broad range of feminist movements and theories that challenge the dominant account of feminism. They aim to break down the one-sided history of feminism and the LGBTQI+ movement that has focused primarily on the experiences and perspectives of White, middle-class Western wo/men, and to focus on the struggle against normative, discriminatory, patriarchal, and racist society. Dissident feminisms (plural) dismantle the one-sided history of feminism and centre the struggle against the normative, discriminatory, patriarchal, and racist society of tomorrow, the core of which is capitalist neoliberal subjugation based on exploitation, dispossession, racialisation, and privatisation.¹¹ It paves the way to rethink alliances and transgeopolitical communities, while challenging the neoliberal capitalist system that dominates global politics and economics and is based on the exploitation, dispossession, racialisation, and privatisation of people and resources. It is important to emphasise the interconnectedness of forms of oppression such as race, class, sexuality, and to recognise that struggles for justice and liberation should not be separated. In doing so, it is important to emphasise that White people and Black people and White people and People of Colour do not share the same site of oppression. This is not even the case under any type of domination, as the dividing line along race makes it impossible to establish an equivalence of experiences and forms of oppression. Stanimir Panayotov (2018) in his article *Border Thinking: Disassembling Histories of*

¹⁰ Translated by Barbara Jurša Potocco.

¹¹ For an account of dissident histories, see Luzenir (2013), Preciado (2007; 2013), also Mohanty (1984), and my earlier writings on how dissident feminisms intervene in the past (and present) of the monolithic history of a feminism (which is heterosexual, White, and based on a defined feminist subject that is supposedly a woman as a predefined biological reality) with marginalised positions that cause antagonistic differentiations based on class, race, and gender (Gržinić 2014).

Racialized Violence shows that because of these entanglements, we can pull out the tacitly racialised class and ethnicity to shout loudly and powerfully against our small national theories and nationalist taxonomies, and I suggest by rapping, slamming, writing poetry, and making a grand gesture of de-provincialising our lives, our works, and our words by opening words to the world.

Fatima El-Tayeb (2014: 11) suggests the “queering of ethnicity” in our reflections: “A queering, or ‘creolizing’ of theory, if you will, that works on the intersections of concepts and disciplines, opens the potential of expressing exactly the positionality deemed impossible in dominant European discourses, namely that of Europeans of color.”

The text and the positions it sets forth attempt to position the struggle for justice and liberation within a larger context of cultural production, particularly in the realm of revolutionary poetry. By highlighting the need for coalitions and collective action, the text and analysis emphasise the importance of solidarity and collaboration in the struggle for a more just and equitable world.

It also seeks to challenge prevailing literary norms and push the boundaries of what is considered acceptable or legitimate in poetry. This implies that the field cannot be static or rigid, but is constantly in flux, responding to changing social and political realities. The text also acknowledges that there is resistance to this radical reformulation of the field, particularly from those enmeshed in modernist, nationalist literary endeavours. This suggests that the struggle for justice and liberation in the field of revolutionary poetry is not without internal conflict and struggle.

REFERENCES

- Caixeta, Luzenir. 2013. “Minoritized Women Effect a Transformation in Feminism.” Translated by Aileen Derieg. In: *Utopia of Alliances, Conditions of Impossibilities and the Vocabulary of Decoloniality*. Eds. The Editorial Group for Writing Insurgent Genealogies. Vienna: Löcker: 145–148.
- El-Tayeb, Fatima. 2014. “Creolizing Europe.” In: *Manifesta Journal*, 17: 9–12.
- Freunde Dabei*. By EsRAP & Gasmac Gilmore. Dirs. Ramon Rigoni and Max Berner. Video, colour, 3 min 1 s. Production: illuminati films, Vienna, 2019. YouTube. March 22, 2023.
- Giovanni, Nikki. 1968. *Black Judgment*. Detroit: Broadside Press.
- Gržinić, Marina. 2014. “Dissident Feminisms, Anti-Racist Politics and Artistic Interventionist Practices.” In: *p/articipate*, 4: 18–26.
- Gržinić, Marina. 2017. “Queer, Politics, Racism and Resistance.” In: *#political*. Eds. Jelisaveta Blagojević, Mirjana Stošić and Orli Fridman. Belgrade: Faculty of Media and Communications: 299–318.
- Gržinić, Marina and Šefik Tatlić. 2014. *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life*. Lanham: Lexington Books.
- Hočevar, Kristina. 2012. *Na zobeh aluminij, na ustnicah kreda*. Ljubljana: Škuc.
- Hočevar, Kristina. 2015. *Obloki i ciećia zebriue/Clouds and Collected Cuts/Oblaki in zbrani rezi*. Gdańsk: Versopolis/Instytut Kultury Miejskiej.
- Iroh, Njideka Stephanie. 2018. “A Diva’s Dish Darling and You Wish You Had It.” In: *Border Thinking: Disassembling Histories of Racialized Violence*. Ed. Marina Gržinić. Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna. Vol. 21. Berlin: Sternberg Press: 178–179.

- Kancler, Tjaša and Marina Gržinić. Eds. 2020. "Rasni kapitalizem, interseksionalnost spolnosti, bojev in mejnih teles." Special issue. *Časopis za kritiko znanosti*, 281.
- Library of Congress. n.d. "Seating arrangements Mrs. Rosa Parks, 43, woman whose arrest on December 1st, touched off a year-long bus boycott by the Negro community here, gazes out of the window from a seat far forward in the bus she boarded here December 21st, as the boycott came to an end. Mrs. Parks was arrested originally when she sat in bus forward of white passengers." <https://www.loc.gov/pictures/item/94505572/>. Internet. March 22, 2023.
- Liponik, Vesna. 2019. *roko razje*. Ljubljana: Škuc.
- Lugones, María. 2007. "Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System." In: *Hypatia* 22, 1: 186–209.
- MacCarroll, Margaret Catherine. 2005. "May Ayim: A Woman in the Margin of German Society." MA thesis, Florida State University.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics." *Public Culture*, 15, 1: 11–40.
- Mohanty, Chandra Talpade. 1984. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." In: *boundary 2* 12/13, 3/1: 333–358.
- Panayotov, Stanimir. 2018. "Necropolitics in the East." In: *Border Thinking: Disassembling Histories of Racialized Violence*. Ed. Marina Gržinić. Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna. Vol. 21. Berlin: Sternberg Press: 60–68.
- Prah, Uroš. 2022. "About the Book." In: *Catalogue: Lambda Vizibilija LGBT+ Publishing*. Ed. Brane Mozetič. Ljubljana: Škuc: 12.
- Preciado, Beatriz. 2007. "Reportaje: después del Feminismo. Mujeres en los márgenes." In: *El País*. January 13, 2007. Internet. March 22, 2023.
- Preciado, Beatriz. 2013. "Pharmaco-Pornographic Capitalism: Postporn Politics and the Decolonization of Sexual Representations." Translated by Marina Gržinić. In: *Utopia of Alliances, Conditions of Impossibilities and the Vocabulary of Decoloniality*. Eds. The Editorial Group for Writing Insurgent Genealogies. Vienna: Löcker: 245–255.
- Raha, Nat. 2017. "Transfeminine Brokenness, Radical Transfeminism." In: *South Atlantic Quarterly* 116, 3: 632–646.
- Raha, Nat. 2018. "Queer Capital: Marxism in Queer Theory and Post-1950 Poetics." PhD diss., University of Sussex.
- Relations. 25 Years of the Lesbian Group SKUC LL, Ljubljana*. Dirs. Marina Gržinić, Aina Šmid and Zvonka T. Simčič. Video. Mini DV, colour, 84.02 min. Production: CCC/CrossCommunityCreation Institute, Ljubljana, 2012.
- Stanley, Eric. 2011. "Near Life, Queer Death: Overkill and Ontological Capture." In: *Social Text* 29, 2 (107): 1–19.
- Velikonja, Nataša. Ed. 2004. *20 let gejevskega in lezbičnega gibanja*. Ljubljana: Škuc.

POSTKOLONIJALNE I POSTSOCIJALISTIČKE POZICIJE: OSPORAVAJUĆA POEZIJA U GLOBALNOM KAPITALISTIČKOM SVIJETU

Sažetak: Ovaj rad ističe važnost razmatranja saveza i koalicija iz dviju perspektiva: postsocijalizma i postkolonijalizma. Autorica smatra da je ključno istražiti kako se rasne i rodne podjele, rasizacija i klasni antagonizam odražavaju unutar dominantnih struktura zapadnoeuropskih nacionalnih država te kako ove teme mogu utjecati na stvaranje učinkovitih saveza i koalicija u Europi. U članku predlaže materijalističku analizu globalnog kapitalizma te zagovara drugačiji tip znanja i politike koji je transfeministički, migrantski, politički subverzivan i seksualno transgresivan. Također, upućuje na tri polazišta kako bi se stvorile politički konstruirane genealogije i zapleti za revolucionarne narative u svijetu. U radu se razmatraju teme dekolonizacije, pokreta #BlackLivesMatter!, LGBTQI+ pjesnikinja u bivšoj Jugoslaviji, te novi, post- i transfeminizam(i) obojenih, crnački feminizmi i Chicana. U zaključku se naglašava važnost razumijevanja složenosti i križanja različitih subjektiviteta i geopolitičkih realnosti kako bi se izgradili učinkoviti savezi i promicali revolucionarni narativi.

Ključne riječi: postsocijalizam, postkolonijalizam, rasizacija, postsubjektivnosti, disident-ski feminizmi, revolucionarni narativi i poezija

Revolucija: Post i neo

Miranda Levanat-Peričić
Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
mlevanat@unizd.hr

POSTJUGOSLAVENSKA KNJIŽEVNOST I NJEZIN PLURAL – IZMEĐU PRIVIDA REVOLUCIJE I STRAHA OD RESTAURACIJE

Sažetak: Sintagma *postjugoslavenska književnost* u ovom se radu analizira u relaciji s pluralnim oblikom *postjugoslavenske književnosti* na koji se nadovezuje i preskriptivistička praksa koja singular kao jezičnu pogrešku lektorira u plural. Da bismo odgovorili na pitanje jesu li ovi pojmovi doista zamjenjivi, u ovom radu najprije će se propitati povijest odnosa singulara i plurala *jugoslavenska(ske) književnost(i)* s obzirom na polemike koje je ta opreka proizvela u razdoblju SFRJ. Počevši od 60-ih godina mogla su se izdvojiti dva temeljna pristupa tom pitanju: 1. integralistički/sinkretički (u kojemu su se skrivali ponekad kulturno hegemonijski, a ponekad i utopijsko idealistički ideologemi) i 2. pluralistički/partikularistički (motiviran uglavnom otporom prema prvom te ili zaštitom ili promoviranjem određenih nacionalnih interesa). S obzirom da jedinstvena povijest jugoslavenske književnosti, usprkos nastojanja, nikada nije napisana izuzev kao sinteza nacionalnih književnosti, ni postjugoslavenska književnost ne može biti rezultat njezina kontinuiteta. Stoga zaključku o postjugoslavenskoj književnosti kao jednoj od postjugoslavenskih književnosti koja ne nastaje u organicističkoj koncepciji „rađanja“ iz jugoslavenske, nego svoj početak duguje kraju, prethodi izlaganje nekoliko aktualnih teorijskih pristupa u kojima se najoštrije razlike uspostavljaju na relaciji između pojmova „transnacionalnog“ (manjinskog, decentraliziranog) i „nadmacionalnog“ (sinkretičkog, hegemonijskog).

Ključne riječi: ideja jugoslavenstva, (post)jugoslavenska književnost, komparativna jugoslavistika, nadnacionalno, transnacionalno

1. Uvod: ideja jugoslavenstva, književnost i nacija

Nakon privida revolucije¹ u novom računanju vremena koje počinje raspadom SFRJ 1991. godine, sintagma *postjugoslavenska književnost* pojavljuje se kao sablast koja lebdi

¹ Utvaranje revolucionarnog raskida s prošlošću i stvaranje „mita o posvemašnjem rezu“ u funkciji politike kulturnog pamćenja Svjetlan Lacko Vidulić pripisuje dvama dominantnim diskurzivnim obrascima:

над позитивističkom pretpostavkom o organskom jedinstvu nacionalne kulture „rodene“ u nultoj godini iz raspada višenacionalne zajednice. Problematična dvosmislenost prefiksa „post“ koji, pored toga što znači prekid s prošlim, u ovom slučaju upućuje i na kontinuitet zajedničke, nadnacionalne kulture i nakon raspada njezina državnog okvira, proizvodi u dominantnim diskursima nacionalne filologije barem dvije afektivne reakcije. Prvo, tu je stalni strah od restauracije „predrevolucionarnog“, „pred-postjugoslavenskog“ stanja do kojeg će doći infiltracijom nacionalno neobilježenih koncepata u nacionalnu povijest književnosti. Drugo, tu je i strah da bi uvođenje koncepta *postjugoslavenska književnost* značilo priznanje da je postojala *jugoslavenska književnost*, a ne samo *jugoslavenske književnosti*. Stoga bi odgovor na pitanje je li moguć kontinuitet jugoslavenske književnosti nakon raspada političke zajednice najprije trebalo potražiti u razlozima neuspješnih pokušaja pisanja njezine povijesti, a tek nakon toga propitati može li se povijesti postjugoslavenske književnosti pristupiti polazeći od nekog jugoslavenskog književnopovijesnog kontinuiteta.

S druge strane, uzmemo li u obzir činjenicu da je sintagma *postjugoslavenska književnost* potvrđena u nizu znanstvenih studija i zbornika nastalih u proteklom desetljeću², ova rasprava može se činiti pomalo anakronom, pa i suvišnom. Motivacija za pisanje ovog rada u metodološkom se smislu također može smatrati problematičnom s obzirom da poticaj nalazi u lektorskim i kolegijalnim sugestijama „ispravljanja“ sintagme u singularu sintagmom u pluralu. Teško je zamisliti da bi znanstveno istraživanje potaknuto polemikom s preskriptivističkom praksom moglo voditi nekom produktivnom cilju. Budući da sam ipak uvjerena kako u ovom slučaju nije riječ o benignom detektiranju jezične pogreške koju je moguće ispraviti, nego o tabuiziranju nepoznanice koju bi trebalo rasvijetliti, imala sam potrebu odgovoriti na pitanje jesu li plural i singular međusobno zamjenjivi ili je ipak riječ o zasebnim konceptima, ali također i na pitanje odnosa postjugoslavenskog singulara prema jugoslavenskom.

S obzirom na dugovječnu isprepletenost kulturnih politika i književnih historiografija, pitanju (dis)kontinuiteta postjugoslavenske književnosti potrebno je pristupiti najprije iz perspektive opreke *jugoslavenska/jugoslavenske književnost/i*. Pokušaje pisanja povijesti jedinstvene jugoslavenske književnosti otpočetak su pratila preklapanja znanstvenog, kulturnog i političkog polja, a do 60-ih godina prošloga stoljeća oblikovala su se dva temeljna pristupa tom pitanju: 1. integralistički/sinkretički (u kojima su se skrivali ponekad kulturno hegemonijski, a ponekad i utopijsko idealistički ideologemi) i 2. plura-

katastrofičnom „jugonostalgijom“ i trijumfalističko-državotvornom „jugoalergijom“. Premda su na izgled suprotstavljeni, zajednička im je selektivnost u pristupu povijesnim konstelacijama i previđanje kontinuiteta (usp. Lacko Vidulić 2017: 29).

² Usp. Rakočević 2011, Crnković 2012, Postnikov 2012, Matijević 2014. i 2020, Beronja i Vervaeet 2016, Duda 2017, Lukić 2017, Mijatović 2020. Uvođenje pojma pripisuje se Dubravki Ugrešić, koja je ovu sintagmu upotrijebila prvi put u jednom eseju iz zbirke *Kultura laži* (1998).

listički (motiviran uglavnom otporom prema prvom te ili zaštitom ili promoviranjem partikularnih nacionalnih pripovijesti).

Međutim, sama činjenica da se vizija Jugoslavije kao teritorija zajedničke kulture na kojemu se može „zamisliti“ i jedinstvena nacija vrlo rano počinje izražavati dvama različitim jezičnim oblicima – *jugoslavenstvo* (u tekstovima hrvatskih autora) i *jugoslovenstvo* (u tekstovima srpskih autora) ukazuje na prirodu rascjepa³. Proces zamišljanja jedinstvene nacije Južnih Slavena najčešće polazi od hipoteze jezičnog zajedništva, ali idejna se projekcija potom jezično raslojava⁴. Štoviše, ta raskoljena ideja puca upravo na temeljnom šavu zamišljene sinteze, na srpsko-hrvatskoj identitetskoj spojnici, tako da se i pogled na zajedništvo onih koji zagovaraju integralno *jugoslavenstvo/jugoslovenstvo* razvija u perspektivama razdvojenim narcizmom malih razlika. S druge strane, još od Vatroslava Jagića, kao prvog (utjecajnog) postilirskog intelektualca koji promiče ideju jedinstvene jugoslavenske književnosti, temelj je sinteze pretpostavka zajedništva „književnosti Hrvato-Srba“ kao *jugoslavenske književnosti u užem smislu*. Zagovarajući ideju o zajedničkom jeziku kao jedinstvenoj osnovi hrvatsko-srpske književnosti, Jagić se ipak žali na „stanje uma“ koje ne udovoljava kriterijima jedinstvene kulture, odnosno na odsutnost „jedinstva misli“⁵.

Jagićevo „zamišljanje“ jugoslavenske zajednice uklapa se u raspravu Benedicta Andersona na kojega se poziva i Andrew Wachtel prateći genezu ideje jedinstvene jugoslavenske nacije (2001: 12). Nacije su za Andersona imaginarne zajednice, proizvodi kulture, najčešće utemeljeni na viziji koju elita posreduje mitskim pripovijestima i izmišljenim tradicijama da bi homogenizirala izabranu populaciju. Upravo to radi i Jagić kada, žaleći se zbog nepostojanja „jedinstva misli“ između srpske i hrvatske književnosti, ipak ističe da one dijele zajednički jezik i zajedničku tradiciju, pozivajući se i na dubrovačku književnost 15. i 16. stoljeća za koju drži da je „jednako tako hrvatska kao i srpska“ (cit. prema Brešić 1991: 198).

Vizija utemeljena na mitu o dubrovačkoj književnosti kao prapočelu (nad)nacionalne kulture i povijesnoj legitimaciji njezine vrijednosti, javlja se dakle vrlo rano, gotovo

³ Polazeći od teorijskih refleksija Svetozara Petrovića, u svojoj raspravi o *jugoslavenskoj/jugoslovenskoj* književnosti Predrag Brebanović podsjetio je na Miroslava Krležu koji se u „Govoru na drugoj sjednici plenuma Centralne redakcije *Enciklopedije Jugoslavije* 14. VI 1952“ založio za odbacivanje pridjeva „jugoslovenski“ jer je jedino „jugoslavenski“ izveden iz imena Jugoslavija (Brebanović 2017: 58). No zanimljivo je da se povijest ovog pojma ipak nastavila razvijati na dva kolosijeka, smjerom hrvatsko-srpskih (ne samo jezičnih) podjela.

⁴ Predrag Matvejević u predgovoru svoje knjige *Jugoslavenstvo danas* ukazuje upravo na ovu nacionalnu raslojenost ideje jugoslavenstva i postavlja pitanje je li uopće moguće govoriti o nekoj jedinstvenoj ideji, izvan slovensko-srpsko-hrvatskih odnosa čiji je utjecaj bio „najodlučniji (i najpogubniji) u historiji Južnih Slavena i Jugoslavije“ (2003: 14).

⁵ „Hrvatsko-srpska književnost nenosi samo dvoje ime, već je sve do sada žalibog u istinu dvoja: nerazdvajaju nas samo dvojaka slova, nego što je puno važnije, dvojake ideje. Ako i jest jedan glavni uvjet izpunjen, jedinstvo jezika, ali gdje nam je jedinstvo misli?“ (Jagić 1866: 553, cit. prema Brešić 1991: 199).

istodobno s pojavom jugoslavenske ideje, ali pritom odmah izaziva i podijeljene stavove⁶. U skladu s tim, korpus dubrovačke (i *dalmatinske*)⁷ književnosti na vrlo različit način uklapa se u ideju jedinstvene književnosti u dvama priručnicima iz povijesti književnosti, Popovićevoj *jugoslovenskoj* i Barčevoj *jugoslavenskoj*.

Svoju prvu verziju *jugoslovenske književnosti*⁸ napisao je Pavle Popović tridesetak godina nakon Jagićeva žaljenja zbog nepostojanja „jedinstvene misli“, pozivajući se u njoj upravo na suprotnu tezu – na jedinstveno jugoslavensko stanje uma, odnosno, zajednički južnoslavenski *Volkgeist* ili *jugoslovensku misao*, koja je najviše doprinijela stvaranju jedinstvene *jugoslovenske književnosti*. Premda se temom *jugoslovenske misli* kao „tvorevinom novog doba“ bavi tek u drugom dijelu knjige u poglavlju o 18. stoljeću, on ipak njene začetke vidi u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti 16. i 17. stoljeća. Izdvaja cijeli niz dubrovačkih (i dalmatinskih) autora koji su u svojim djelima⁹ razvijali „osjećaj narodnog jedinstva“, a glavni argument za uvrštavanje u taj korpus tekstova jest posvećenost temama iz hrvatske, bosanske i srpske povijesti. Nedvojbeno je da Popović prati prožimanje „srpskih“, „hrvatskih“ i „dalmatinskih“ kulturnih slojeva odvajajući pritom u povijesnom, geografskom i kulturološkom smislu Dalmaciju i od Hrvatske i od Srbije. Štoviše, on Hrvatsku vidi izvan Dalmacije i Istre, a spominje ih kao tri (razdvojena) teritorija „zapadnih jugoslovenskih strana“ (1931: 3). Za razliku od Popovića, Antun Barac o dubrovačkoj književnosti piše u poglavlju posvećenom počecima hrvatske književnosti, a u uvodnom povijesnom pregledu ističe da se hrvatska država, „sa središtem u Dalmaciji, u 10. vijeku razvila od kneževine u kraljevinu“ (1954: 5–6).

Očigledno je da političkom kontekstu *jugoslovenske/jugoslavenske* književnosti Popović i Barac pristupaju s bitno drukčijih pozicija. Dok se oba navedena pokušaja definicije jedinstvene književnosti temelje na viziji starije književnosti kao zajedničke baštine, u političkom shvaćanju Popovićeve *jugoslovenske* književnosti dalmatinska i dubrovačka književnost mogu se promatrati kroz jednaku bliskost, ali i s podjednake udaljenosti od hrvatske i srpske književnosti, dok je u okviru Barčeve *jugoslavenske* povijesti, taj stariji književni korpus iz 16. i 17. stoljeća najprije dijelom hrvatske, pa tek onda jugoslavenske književne cjeline.

⁶ U tom se smislu kroz sukobljena mišljenja Vraza i Demetra već u ilirskom pokretu razvija rasprava o ulozi koju bi dubrovačka književnost trebala imati u potvrdi starosti ilirske kulture i/ili razvoju pjesničkog jezika (usp. Barac 1941: 5–25).

⁷ Sintagma *dalmatinska književnost* javlja se samo u Pavla Popovića. Antun Barac je ne upotrebljava.

⁸ Popović je tu knjigu napisao boraveći ratnih godina u Londonu, a objavljena je na srpskom jeziku 1918. u izdanju Cambridge University Pressa.

⁹ U taj popis uvrstio je Lucićevu *Robinju*, Hektovićevo *Ribanje*, Zlatarićevu *Elektru*, Sasinove *Razboje od Turaka*, Menčetićevo *Trublju slovinsku* i Palmotićeve drame, Gundulićeva *Osmana* i Barakovićevu *Vilu* (1931: 51–52). Zanimljivo je da pritom navodi pogrešan naslov Menčetićevo djela – „Trublja slovinska“. Općenito, on pridjev koji se u starijih pisaca javlja u obliku *slovinski* (najčešće u značenju „sveslavenski“) prevodi tj. tumači u njemu suvremenom značenju *slovenski*.

Duhovi dubrovačke književnosti probudili su se ponovo u raspravi koja se razvila između Svetozara Petrovića i Miroslava Pantića na simpoziju održanom u Sarajevu 1964., a čiji je transkript zajedno s referatima objavljen u časopisu *Putevi*¹⁰. Na simpoziju je otvorena tema pisanja zajedničke povijesti književnosti u tadašnjoj FNRJ, a referat koji je tada izložio Svetozar Petrović razlikovao se od ostalih izlaganja prije svega tonom provokativnog hiperboličnog pesimizma. U devet teza svog referata Petrović je uzastopce ponavljao dijagnozu patološkog stanja jedne „male, nerazvijene višenacionalne književnosti“ koja se razvijala u „anormalnoj“ i „atipičnoj“ situaciji, u „zamršenoj prošlosti“, u kojoj je razvoj modernih nacija bio „višestruko poremećen“ itd. Dakle, o književnosti koja je u cjelini određena tročlanom strukturom: *mala, nerazvijena višenacionalna književnost malog a nedržavnog naroda* koji je kao cjelina ekonomski i društveno stalno zaostajao u odnosu prema civilizaciji kojoj je težio i gravitirao (1965: 221–224). Osim toga, iznio je mišljenje da je projekt pisanja kolektivne povijesti jugoslavenskih književnosti „preurajena“ zamisao, a s obzirom na to da je sigurno bio upoznat s činjenicom da je do tada objavljeno nekoliko povijesti pod tim naslovom (Popović 1918, Savković 1938, Barac 1954, Stefanović i Stanisavljević 1959), očito je da ih Petrović ne smatra relevantnima.

Njegov je sarajevski referat izazvao kritičke reakcije Miroslava Pantića koji je u diskusiji nakon izlaganja otvoreno prozvao ovaj stav „druga Petrovića“, tražeći najprije razjašnjenje pojmova „nedržavni narodi“, „porobljeni narodi“ itd. Postavlja pitanje na koji se narod misli s obzirom da smatra kako smo „mi“, u „našoj“ zajednici imali nekoliko svijetlih primjera neporobljenih naroda i neporobljene književnosti te ističe primjere dubrovačke književnosti i srpske književnosti koje su se, drži Pantić, razvijale „organski“ i „u punom koraku sa evropskom literaturom“ (1965: 272).

Nadahnuće Dubrovnikom ne prestaje, od iliraca do suvremenosti, a kao predmet žudene identifikacije zasigurno nadilazi filološke interese. Odgovor Svetozara Petrovića na pitanje „što znači nedržavni i porobljeni narod“ također izlazi iz okvira filologije, prelazeći s povijesti književnosti na interpretaciju političke povijesti. On zahvaljuje „drugu Pantiću“ što ga je upozorio na „neke od najsvjetlijih tačaka naše historije“, ali napominje da i tu stvari stoje nešto drugačije – „Srbija je, na primjer, u 19. vijeku postala ustankom na neki način nezavisna država, ali je još dugo u tom vijeku sjedio u Beogradu turski paša, i još je velik dio srpskog naroda ostao izvan granica slobodne srpske države“ (*ibid.*: 277).

¹⁰ Simpozij je bio posvećen problemima rada na povijesti jugoslavenskih književnosti, a organizirao ga je Savez slavističkih društava Jugoslavije u suradnji s Katedrom za istoriju jugoslavenskih književnosti Filozofskog fakulteta u Sarajevu. U raspravu su bili uključeni i Maja Boršnik, Mithad Begić, Vice Zaninović, Salko Nazečić, Branko Milanović, Dragiša Živković, Marin Franičević, Radoslav Josimović, Slavko Leovac, Milan Đurčinov, Fran Petre, Boško Novaković, Miroslav Pantić, Sveto Petrović, Nikola Ivanišin.

2. Jugoslavenska književnost ili književnosti jugoslavenskih naroda?

Temi koju je otvorio u svom sarajevskom referatu Petrović se ponovno vraća 1969. godine raspravom u kojoj pokušava detektirati probleme odnosa između nacionalne i nadnacionalne povijesti književnosti, a kojoj je cilj utvrditi (čak i podnaslovom članka) granice između filologije i politike. Spominje pritom sporenja koja su tek prividno književnopolovijesna, a zapravo im je sadržaj politički: „Kao što je poznato, ni jedna književnohistorijska tema nije posljednjih godina u ovoj zemlji privukla ni približno toliku pažnju šire javnosti kao tema vrste ‘jugoslavenska književnost ili jugoslavenske književnosti’, ‘stara dubrovačka književnost, njezina pripadnost i posezanje za njom’, ‘crnogorska književnost prema srpskoj’, ‘čiji je Njegoš i t. sl.’“ (2009: 162). Ni za jedno od postavljenih pitanja Petrović ne nudi odgovor jer, kako i sam ističe, to nije posao filologa, a ova su pitanja tek „metaforička transpozicija drugih političkih sporova“. Jedino pitanje na koje donekle pokušava odgovoriti jest pitanje odnosa singulara i plurala jugoslavenske i jugoslavenskih književnosti, no tvrdnjom „da se može govoriti ispravno i o književnostima jugoslavenskim i o književnosti jugoslavenskoj“ (2009: 168). Prvom se, nastavlja Svetozar Petrović, moglo prigovoriti da nasilno spaja, a drugom da nasilno razdvaja, ali jasno je da on ne vidi u ovim perspektivama nepomirljive stavove¹¹. Štoviše, pojmovi „jugoslavenska književnost“ i „nacionalna književnost“ nisu po njemu suprotstavljene; riječ je samo o različitim perspektivama gledanja na književno djelo (*ibid.*: 169). Za Petrovića ipak „jugoslavenska književnost“ ne postoji kao nacionalna književnost. U pitanju su posve različite perspektive.

Bez obzira na to, on ipak izražava stav da se povijest nacionalne književnosti može pisati i „sa stanovišta sadašnjosti“ i da se naziv i pojam „jugoslavenska književnost“ može projicirati i na ona razdoblja u prošlosti u kojima Jugoslavija nije postojala (usp. 2009: 168–169). Protiv takvog stava¹² u drugoj polovici 60-ih istupa Vlatko Pavletić, a njegovi javni istupi bit će i povodom polemike sa Svetom Lukićem. Tom se prigodom u raspravu uključuje i novi termin, ali u istom konfliktu – Lukićeva *jugoslavenska* književnost zastupa integralističku, a Pavletićeve *književnosti naroda (i narodnosti) Jugoslavije* pluralističku viziju zajedništva.

¹¹ Petrovićev model povijesti jugoslavenske književnosti (odnosno jugoslavenskih književnosti) Adrijana Marčetić naziva *filološkim* modelom, nasuprot *unitarističkom* i *pluralističkom* shvaćanju koje on odbacuje. Njegov filološki model smatra metodološki bliskim Curtiusovoj i Auerbachovoj komparativnoj filologiji zapadnoeuropskih književnosti s obzirom da su oni europskoj književnosti pristupali istodobno i kao skupu zasebnih nacionalnih književnosti i kao jednoj „nadanacionalnoj superstrukturi“ utemeljenoj na zajedničkoj tradiciji (Marčetić 2019: 46).

¹² Valja ipak napomenuti da Vlatko Pavletić ne spominje Svetozara Petrovića niti eksplicitno polemizira s njim. Povod za izjašnjenje o pitanju *jugoslavenske* književnosti Pavletiću su isključivo stavovi srpskih povjesničara i kritičara (uz Svetu Lukića, spominje i Zorana Mišića i Zorana Gluščevića). Pavletić tako tvrdi da Lukić samo tvrdoglavo ponavlja „ono isto što neki njegovi uporni, i još ciničniji, istomišljenici čine već godinama, podrazumijevajući pod ‘jugoslavenskom književnošću’ uglavnom niz djela srpskih pisaca, i to samo onih koje znaju i cijene, pribrajući im prigodice poneko ime iz drugih republika koje dođe nekako kao privagnuta pokrajinska kost uz jedno integralno meso“ (Pavletić 1970: 73).

No, prije svega, Pavletić se protivi projiciranju „jugoslavenskog“ u ona razdoblja „književnosti naroda koji danas žive u zajedničkoj federativnoj državi Jugoslaviji, kada jugoslovenstvo nije postojalo ni kao termin, a kamoli kao razvijena političko-kulturna koncepcija“ (1970: 55). Umjesto „jugoslavenske književnosti“ predlaže termin „književnost jugoslavenskih naroda“ ukoliko je riječ o pokušaju da se obuhvate i povijesna razdoblja prije zajedničke države, a ukoliko je riječ o suvremenoj književnosti koja nastaje u SFRJ, on predlaže pojam „književnost naroda i narodnosti Jugoslavije“ (*ibid.*: 59). Drži da u Jugoslaviji ne postoji ekspert koji bi jednako suvereno mogao govoriti o hrvatskoj i makedonskoj književnosti, ili o književnosti Albanaca i Mađara, tj. svih „naroda i narodnosti“ koji žive u Jugoslaviji. Budući da je Sveta Lukić odgovorio na Pavletićevo prozivanje nazivajući njegove stavove separatističkim, rasprava se nastavila uz Pavletićevo prizivanje socijalističkih vrijednosti u okviru kojih se svakoj „samoupravljajućoj jedinici“ omogućuje „slobodno nacionalno i konfesionalno opredjeljenje“, a optužbe za „nacionalnu uskogrudnost“ odbacivao je aktualnom političkom retorikom, odnosno tvrdnjom da je nametanje „supernacionalističkog mita“ protivno vrijednostima „socijalističke demokracije i slobode samoupravljača“ (Pavletić 1970: 63–65). Lebdeći između ironije i retoričke manipulacije sročene u duhu socijalističkih pamfleta, Pavletićeva kritička strategija osobito se zaoštava u trećem tekstu polemičkog niza u kojemu oštro napada Lukićevu knjigu, optužujući autora za „militantni integralizam“ (*ibid.*: 77). No Pavletićev istup nije usmjeren samo na jednu knjigu i jednog autora nego i na cijeli koncept jugoslavenske književnosti koju smatra „etatističkom kategorijom“. Ne samo da jugoslavenska književnost kao jedinstveni književni fenomen za Pavletića ne postoji nego ne postoji ni povjesničar književnosti koji bi mogao napisati povijest „književnosti naroda i narodnosti Jugoslavije“. Premda sâm zagovara taj koncept, jasno je da ga Pavletić uvodi u raspravu samo kao protutežu singularu i samo zbog toga da bi pluralom ukazao na nemogućnost uspostavljanja bilo kakve sinteze, čak i u ovako labavo zamišljenom okviru.

Zaoštavanje političke retorike u razmjeni mišljenja na relaciji Pavletić – Lukić otvara pitanje aktualne kulturno-političke pozadine koja je mogla potaknuti (pa donekle i osigurati) takvu artikulaciju stavova. Zanimljivu elaboraciju o političkoj klimi tog vremena donosi Andrew Wachtel koji već šezdesetih godina uočava „separatističke trendove“ koji će dovesti do raspada političke ideje o centraliziranoj Jugoslaviji. Prijelomni trenutak zaokreta integralizma prema politici „istinskog federalizma“ potaknut je novim Ustavom iz 1963. godine kojim je regulirano i pravo naroda na odcjepljenje (2001: 216). Wachtel misli da upravo tada počinje i uspon „kulturnog partikularizma“ koji će pripremiti teren za konačni raspad Jugoslavije. No proces preusmjeravanja politike prema decentraliziranoj viziji Jugoslavije nije značio samo kraj pokušaja da se stvori neki oblik jedinstvene kulture nego i početak razvoja multikulturalnog modela države koji je utemeljen na „nacionalno orijentiranim kulturnim blokovima“ (*ibid.*: 217). Sagledana u svjetlu navedenih promjena, ideološka hibridnost Pavletićeve retorike koja nacionalističke stavove zagrcje vrijednostima samoupravnog socijalizma, koliko god djelovala

provokativno ili iz perspektive suvremenog čitanja ironijski odmaknuto, zapravo se lakše uklapa u dominantni politički diskurs povijesnog trenutka od Lukićeva integralističkog pokušaja koji već 1968. zalazi u sferu kulturno-političkog anakronizma.

3. Komparativna jugoslavistika, regionalna komparatistika i komparativna povijest južnoslavenskih književnosti

U raspravama kasnih 80-ih ponovno se otvara pitanje singulara i to u kontekstu odnosa srpske i hrvatske književnosti na skupu *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* koje organizira Franjo Grčević u Zagrebu. Potaknuta referatom Zorana Kravara tada se, na drugom od četiri organizirana skupa koji je održan 1985. godine¹³ razvila rasprava u kojoj su, uz Kravara, sudjelovali Franjo Grčević, Ivan Slamnig, Viktor Žmegač, Zvonko Kovač, Ina Gjurgjan i drugi.

Zaključak Kravarova referata potaknuo je raspravu aktualizacijom komparativnog pristupa kroz dijagnozu kraja (zajedničke) povijesti – „Književnopovijesni pregledi same srpske i same hrvatske književnosti danas [su] posve istisnuli pokušaje da se razvoj književnosti dvaju naroda prikaže kao jedinstven proces“ te je stoga „prirodno što problematika hrvatsko-srpskih književnih odnosa prelazi u kompetenciju komparatistike“ (Kravar 1987: 14). Možda i važnija od samog zaključka Kravarova je teza o promjenjivoj dijakroniji hrvatsko-srpskih književnih odnosa u kojoj se mijenjao omjer sličnosti i razlika. Dok su generičke veze u 19. stoljeću toliko snažne da bi mogle biti temeljem nekog književnog zajedništva, u razdoblju od konca 15. do konca 18. stoljeća Kravar detektira „minimalizaciju srodnosti“ između dviju književnosti. Kasnije će u raspravi još jednom podcrtati kako je riječ o dvama tipovima književnosti, s time da se na istoku, „u pravoslavnih naroda“ u 15., 16. i 17. stoljeću razvija posve drukčiji književni sistem, s drugim repertoarom književnih vrsta i drukčijom hijerarhijom stilova (Grčević i Fišer 1987: 172).

Na Kravarov referat prvi se kritički osvrnuo Franjo Grčević. Njegovo je mišljenje da se hrvatsko-srpske književne odnose ne može promatrati kroz opreku jedinstvene, iste književnosti naspram odvojenih, posebnih jer izvan tog fokusa ostaje „značajan nezaposjednut prostor, svojevrsna, tako reći ‘ničija zemlja’“ te postavlja pitanje – „Nije li ova nametljiva aktualizacija nacionaliteta i nacionalitetom iz točke gledanja suvremenosti stanovito nasilje nad povijesnim činjenicama?“ (*ibid.*: 163).

Još je radikalniji bio Ivan Slamnig, koji je pri kraju rasprave zaključio kako „izraz ‘komparatistički’ ne bismo smjeli primjenjivati na odnose hrvatsko-srpske“ (*ibid.*: 169). Slamnigov je glavni argument uzajamna razumljivost tekstova kojima nije potreban prijevod pa stoga, za razliku od slovenskih ili makedonskih tekstova u odnosu prema hrvatskim ili srpskim, ne mogu biti predmetom komparativnog proučavanja. Za razliku

¹³ Zbornik je s prilogom cijele diskusije (s autoriziranim tekstovima i neautoriziranim koje je redigirao Franjo Grčević) objavljen 1987. godine.

od Slamniga, Ljiljana Gjurgjan podržala je Kravarov stav uvodeći u raspravu tezu o različitim „jezičnim modelima“ i „diskurzivnim praksama“ za koje nije bitna međusobna (ne)razumljivost (*ibid.*: 184). No Slamnig se komparatističkom pristupu usprotivio i zato jer briše sve što nije „čisto“, negira postojanje „međupodručja“ i činjenicu da u jugoslavenskoj situaciji uvijek „ima pasa koji mijauču“ (*ibid.*) te se tom neobičnom slikom nadozvezuje na prethodno istaknutu Grčeviću metaforu o piscima na „ničijoj zemlji“.

Kao rezultat inzistiranja na komparatističkom pristupu jugoslavistici (i regionalnoj komparatistici kao novoj slavističkoj disciplini) razvio se nešto kasnije tzv. *interkulturalni/interkulturni* pristup koji je s jedne strane učvršćivao granice među odvojenim nacionalnim književnostima, odnosno književnostima na različitim jezicima, ali s druge strane omogućio kontinuitet komparativnim pristupima književnostima na jugoslaven-skom prostoru nakon raspada države i prekida političkih veza. U tom smislu, Zvonko Kovač nastavit će razvijati koncepciju *komparatistike tekstova uskosrodnih jezika* (Kovač 2001: 139). No, naknadno će, sve intenzivnije nakon raspada Jugoslavije, Đurišinovu tezu o *međuknjiževnim (interliterarnim) zajednicama* Kovač primijeniti na (pre)usmjeravanje komparativne jugoslavistike prema šire shvaćenoj komparativnoj povijesti južnoslaven-skih književnosti.

Nakon što raspad Jugoslavije postaje tema međunarodnih akademskih rasprava, obnavlja se interes za povijest ideje „jugoslavenske nacije“. U tom kontekstu nastaje i studija Andrewa Wachtela (1998) koja razvija tezu da je raspadu političke ideje prethodilo rastakanje u kulturi, osobito u obrazovnim programima iz jezika i književnosti koji su gradili monolitne nacionalne mitove. U potrazi za argumentima Wachtel relevantno i sugestivno iščitava određeni broj književnih tekstova, ali pritom se ne osvrće ni na jednu spomenutu polemiku o jugoslavenskoj/skim književnosti/ma. Premda to ulazi u sferu njegova interesa, ne referira se ni na jednog teoretičara/povjesničara književnosti s eksjugoslavenskog područja¹⁴.

Međutim, za rekonstrukciju povijesti ideje jedinstvene književnosti i njezina polemičkog potencijala silno su važni transkripti rasprava na sarajevskom skupu 1964. i na zagrebačkim komparatističkim skupovima zaključno s 1989. godinom i zbornikom iz 1991. Usporedba sadržaja tih rasprava ne pokazuje razvoj ideje, čak ni u smjeru raspada jer on je tu otpočetak. Ta istodobno i raskoljena i raskolnička ideja prolazi kroz različite teorijske kostimografije, a pritom se ništa ne razrješava. Dojam „zastarjelosti“ rasprava iz 1964. tek je prividan. Istina je da se diskusija 1964. vodi pretežno o periodizaciji, dok se 1989. raspravlja o intertekstualnosti, da se u raspravi 1964. često spominje otpor Ždanovu

¹⁴ Štoviše, od regionalnih povjesničara u njegovoj knjizi nema nikoga izuzev Ive Banca, koji je, kako se čini, mnogim stranim slavistima, neupitan autoritet i često jedini referent. Uz njega Wachtel citira i neke druge strane slaviste kojima je Banac također posrednik, kao npr. studije Sabine P. Ramet koja je napisala opsežan korpus tekstova o povijesti raspada Jugoslavije. Wachtel učestalo citira dvije njezine knjige: *Nacionalism and Federalism in Yugoslavia, 1962–1991* (1992) i *Balkan Babel: Politics, Culture and Religion in Yugoslavia* (1992). Na hrvatski jezik prevedeno je nekoliko njezinih knjiga, a za *Balkanski Babilon. Raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada* (2005) uvodnu riječ napisao je Ivo Banac.

i Timofejevu dok se sudionici rasprave međusobno nazivaju drugovima, a 1989. kolega- ma, da se 1964. citira Van Tieghema, Wellecka i Warrena, Kaysera i Steigera, Lefebvrea i Marxa, a 1989. Eagletona, Jamesona, Derridaa, Todorova, Bahtina i Lyotarda. No u jezgri tih rasprava leže isti problemi, što možda najbolje ilustrira reakcija Gaje Peleša kada raspravljajući o odnosu intertekstualnosti i tekstualnosti zapravo govori o singularu i pluralu jednog spornog pojma, samo će on pluralističke i integralističke dileme pretočiti u odnos polifonijsko-monološki:

Naša geografsko-politička situacija, jednako kao i geografsko-kulturna, izrazito je intertekstualna: mi smo granično, ili ako hoćete, intertekstualno područje. Ne misliti iz tog graničnog, intertekstualnog područja na intertekstualan način, zapravo znači ulaziti u monolitne nacionalne mitove koji su [...] zatvoreni tekstovi, potpuno isključivi. To je apsolutno monolitna situacija. I mi zapravo jedan plodotvoran, granični intertekstualni prostor pretvaramo u tekstualni prostor ili niz tekstualiziranih zatvorenih prostora gdje smo onu ogromnu prednost koju, po mom sudu, imamo, a to je da smo graničari, izgubili. Neutrizirajući intertekstualni prostor, tekstualizirajući ga, mi zapravo uništavamo taj neprestani dijalog. (Peleš, u Grčević 1991: 377)

4. Jugoslavenstvo i postjugoslavenska književnost

Prateći suvremene rekonceptualizacije jugoslavenstva koje je u Hrvatskoj prošlo razvojni put od nacionalno integracijske ideje u 19. stoljeću preko privilegirane državne ideologije u obje Jugoslavije te konačno do sredstva „svjesne subverzije jednog ideološkog okvira opterećenog pitanjima nacije i države“ (2021: 75), Petr Stehlik pokušava odgovoriti na pitanje zašto je ideja jugoslavenstva opstala u Hrvatskoj i bez državnog okvira, i bez obzira na njezinu političku kompromitaciju 90-ih. Tekstovi hrvatskih intelektualaca koje analizira, fokusirajući se posebno na Viktora Ivančića, Dragana Markovinu i Vjekoslava Pericu, naglašavaju „emancipacijski potencijal ideje jugoslavenstva“, no isključivo u funkciji i sferi (kontra)kulture, a ne kao državotvorna ideja. Štoviše, ideju obnavljanja Jugoslavije prema Stehliku njeguju jedino „zagriženi nacionalisti“ kao opće mjesto svojih javnih istupa „kako bi sačuvali njima nezaobilaznu figuru zakletog neprijatelja“ (*ibid.*: 74).

Posve je drugo pitanje može li se kontinuitet ideje jugoslavenstva, posebno ako se shvati isključivo u ovom subverzivnom duhu kako je vidi Stehlik, povezati s konceptom *postjugoslavenske književnosti*. U tom smislu ne bih se složila s često citiranim stavom Andrewa Wachtela koji u članku o nasljeđu Danila Kiša tvrdi da pretpostavka postjugoslavenske književnosti potvrđuje postojanje jugoslavenske književnosti iz koje se ona razvila (Wachtel 2006: 135). Postjugoslavenska književnost ne nastaje iz jugoslavenske kao njezina „organska“ nasljednica, nego se razvija iz posebnog odnosa prema jugoslavenskoj prošlosti. Ta prošlost nije (samo) književna prošlost, a fenomen postjugoslavenske knji-

ževnosti opire se organicističkom poimanju književnosti i ne može biti potvrda postojanja jedne jedinstvene nadnacionalne književnosti.

Premda pisanje povijesti jugoslavenske književnosti nikada nije realizirano, povijest ideje zajedničke književnosti moguće je napisati prateći povijest jednog spornog pojma kroz povijest zblizavanja i distanciranja, sukoba, prisvajanja i dijeljenja. Iz te perspektive ne može se, međutim, sagledati sintagma *postjugoslavenska književnost*. Ona se sa singularom *jugoslavenska književnost* može povezati jedino ako se potonji shvati kao „pred-postjugoslavensko stanje“, a ne kao sinkretička ideja. Mišljenje da u konceptu postjugoslavenske književnosti, odnosno u njemu i kroz njega živi i oživljava sinkretičko shvaćanje književnosti i kulture iz razdoblja zajedničke države koja time zadržava kulturni kontinuitet nakon što se politička zajednica raspada, najčešći je razlog prijepora, ali i procesa identifikacije i distanciranja kroz koje taj koncept prolazi otkako se pojavio¹⁵. No ova sintagma ima posve drukčiju povijest, a ona ne polazi od pretpostavke zajedništva nego (u većini teorijskih koncepcija) posve suprotno – od onoga što je različito, izvanjsko, što ostaje kao višak, nesvodivi ostatak nakon dijeljenja, a svoj početak duguje upravo kraju.

Osim toga, ne postoji jedinstvena koncepcija postjugoslavenske književnosti, nego više njih tako da se oblik u singularu otvara prema pluralu i ima barem tri značenja: 1. književno stanje i/ili književno polje; 2. korpus tekstova vezanih uz tzv. *manjinski transnacionalizam* i 3. nadnacionalna klasifikacijska kategorija koja polazi od pretpostavke jezičnog jedinstva.

Postjugoslavensko književno polje Dean Duda definirao je kao skup raznovrsnih pozicija u kojemu se nalaze „pozicije koje prelaze granice, one koji ih učvršćuju i one kojima do njih uopće nije stalo, one koje su geografski globalno dislocirane na različite načine, a ipak prisutne, one kojima ne odgovara redukcija na nacionalno književno polje i koje s njim supostoje u kompleksnom nizu odnosa“ (Duda 2017: 50). Kada je u pitanju korpus tekstova, Duda se poziva na egzilantsko-nomadsku književnu matricu, a na tom tragu razvija se i razmišljanje Jasmine Lukić koja korpusu tekstova postjugoslavenskih autorica (poput Judite Šalgo, Daše Drndić, Ildiko Lovaš, Dubravke Ugrešić i dr.) pristupa posredstvom koncepta „manjinskog transnacionalizma“ koji su iskoristile Shu-mei Shih i Françoise Lionnett za opis specifičnih književnih oblika koji se razvijaju u interakciji između manjinskih i regionalnih književnosti, a izvan nacionalnih kategorija. Za razliku od studija globalizacije koji zadržavaju binarnu logiku, transnacionalni studiji fokusiraju

¹⁵ Ovaj dvosmjerni proces „identifikacije“ i „distanciranja“ Robert Rakočević objašnjava na primjeru popisa stanovništva iz 1971. kada su se stanovnici SFRJ mogli deklarirati kao „Jugosloveni“, ali pod navodnim znakovima kako bi se naglasila razlika između državljanstva (bez navodnika) i etničke pripadnosti (s navodnicima) – „U slučaju jugoslovenskog identiteta, upotreba navodnika može značiti i priznavanje ‘nacionalnog’ identiteta i upućivanje na njegove granice. Biti Jugoslaven čini se manje obvezujućim nego biti Srbin ili Hrvat. Na sličan način, možemo odlučiti da stavimo navodnike oko reči ‘post-jugoslavenski’, jer to znači identifikovati se sa zajedničkom kulturom i/ili vrednostima koje nam više ne pripadaju u potpunosti“ (Rakočević 2011: 202).

se na „prostore razmjene i participacije“ na kojima se odvija „proces hibridizacije“ gdje je još uvijek moguće „proizvoditi kulturu i koristiti je bez obaveznog posredovanja centra“ (Lukić 2017: 276). Samim tim što se u „manjinskoj perspektivi“ koju uvode Lionnet i Shih u opisu relacija između manjinskih i većinskih kulturnih artikulacija odbacuju vertikalni odnosi „nadređenih i podređenih“, jasno je da ovaj model ne može voditi sinkretičkim ni centralističkim zaključcima.

Na tragu Jasmine Lukić, u pristupu izabranim proznim tekstovima, Tijana Matijević također povezuje (*post*)jugoslavizam i feminizam. Iako i ona ukazuje na emancipacijski potencijal postjugoslavenskih diskursa, napominje kako je njihov otpor usmjeren i prema etnonacionalizmu s jedne strane, i prema negativnoj (jugo)nostalgiji s druge. Upozorava pritom na opasnosti simplificiranog izjednačavanja feminizma i književnosti koju pišu žene, kao i poistovjećivanja postjugoslavenstva i subverzivnosti. Za postjugoslavensku kulturu ključnim smatra upravo „*odnos prema prošlosti* koji nije ni ‘amnezijski’ ni ‘jugonostalgičan’“, a koji u književnosti oblikuje specifičan *kronotop Jugoslavije* (Matijević 2014: 160).

Osvrnula bih se, međutim, na prethodno navedenu jezičnu (i nadnacionalnu) definiciju postjugoslavenskog književnog korpusa u kojoj se može iščitati kontinuitet sinkretičkih shvaćanja. Takav pristup razvija Zoran Milutinović koji se u nedavno objavljenom radu opire uvođenju pojmova „transnacionalno“ ili „postnacionalno“ u postjugoslavenski kontekst, a umjesto toga govori o „nadmacionalnoj“ klasifikaciji koja polazište ima u nacionalnoj, odnosno jezičnoj klasifikaciji. Tvrdi da se „postjugoslavensko“ nikad ne javlja uz romane napisane na slovenskom, makedonskom ili albanskom jeziku, nego samo uz one napisane na „standardnom štokavskom“, odnosno uz književnost napisanu na jeziku ranije poznatom kao srpsko-hrvatski ili hrvatsko-srpski (Milutinović 2021: 732). To je književnost koju su pisali i pišu Bošnjaci, Crnogorci, Hrvati i Srbi – koja je u određenim periodima bila toliko bliska da ostavlja dojam jedinstvene nacionalne književnosti, a u njoj participiraju oni koji su prelazili nacionalne granice i nalazili čitatelje na širem jugoslavenskom prostoru (Milutinović se pritom poziva na Andrića, Krležu i Kiša, ali i na Momu Kapora i Ranka Marinkovića). Budući da su ove veze starije od Jugoslavije kao političke zajednice i o njima se ne može razmišljati kao o nečemu što dolazi nakon nje, taj prefiks „post“ Milutinović smatra suvišnim – umjesto toga predlaže da govorimo jednostavno o jugoslavenskoj književnosti. Osim što je njegovo poimanje jugoslavenske književnosti utemeljeno na koncepciji kanona koji se raspao 90-ih, a u kojemu su Andrić i Njegoš bili središnje književne ikone, Milutinovićeve integralistička koncepcija predstavlja ujedno i povratak na 1867. i obnavljanje Jagićeva shvaćanja *jugoslavenske književnosti u užem smislu* „koja jest književnost Hrvato-Srba, a temelji se na štokavskom“.

Ideja jugoslavenske književnosti zapravo se ne može razvijati, može samo oscilirati između integralističke i pluralističke koncepcije. To možda najbolje pokazuju i ova suprotstavljena „nadmacionalna“ i „transnacionalna“ motrišta – međutim, dok prva recikli-

raju sintetičke stavove, druga pokušavaju unijeti nove perspektive u promatranje fenomena koji možda u određenoj mjeri ima kontinuitet, ali s druge strane predstavlja i novi početak.

No, s obzirom na to da je ovaj članak napisan kao reakcija na sugestiju zamjene singulara pluralom, što sam napomenula na početku, željela bih u zaključku jasno formulirati razloge zbog kojih ovakvu intervenciju smatram besmislenom. Prije svega, postjugoslavenska književnost nije „nasljednica“ jugoslavenske književnosti, što je vidljivo iz povijesnog pregleda polemika koje je taj pojam poticao i na koje sam se osvrnula u ovom radu, a čiji je kontekst nestao s raspadom SFRJ. Drugo je pitanje, međutim, problem odnosa postjugoslavenske književnosti prema ideji jugoslavenstva. Premda ta ideja nije nestala s raspadom političke zajednice, njezina rekonceptualizacija nije pokušaj reafirmacije državotvorne ideje nego se, posve suprotno, javlja kao subverzija državotvornog nacionalizma. Zbog otpora koji se javlja u odnosu prema fetišiziranju nacionalne kulture i književnosti utemeljene na „čistom“ jeziku, ideja jugoslavenstva nakon raspada Jugoslavije funkcionira kao svojevrсна kontrakultura. Stoga kada danas u kontekstu hrvatske suvremenosti koristim sintagmu *postjugoslavenska književnost*, imam u vidu tekstove koji nadilaze okvire nacionalne klasifikacije, ali ne kao neka nadređena nadnacionalna kategorija zatvorena jednim jezikom, ne kao jugoslavenski kostur u hrvatskom ormaru, nego upravo kao život izvan i pored tog ormara. Postjugoslavenska književnost jedna je od postjugoslavenskih književnosti, ujedno i jedina koja nije određena jezikom, a u njoj participiraju i Aleksandar Hemon koji piše na engleskom i Saša Stanišić koji piše na njemačkom, kao i Goran Vojnović koji piše na slovenskom jeziku. Štoviše, ona može nastati i iz otpora prema jeziku na kojemu je napisana, kao u slučaju Daše Drndić, čiji je prozni opus bez sumnje nastao na hrvatskom jeziku, ali prije svega na kreativnom opiranju koncepciji „čistog“ jezika koji promovira službena tuđmanovska politika devedesetih nastojeći u svojoj isključivosti izbrisati sve tragove nehrvatskog identiteta u jeziku, potiskujući pritom svaki oblik jezično obilježene drugosti iz javne komunikacije. Štoviše, teško bismo mogli opus Daše Drndić, Dubravke Ugrešić, Miljenka Jergovića, ali i autora/ica mlade generacije poput Olje Savičević Ivančević, Kristijana Novaka, Nore Verde i drugih, koji su zacijelo obogatili hrvatsku književnost nakon devedesetih, uvrstiti u hrvatsku književnost ako bismo inzistirali na jeziku kao presudnom kriteriju s obzirom da većina tih književnih tekstova ne poštuje normativne priručnike i najvećim dijelom opire se standardnom jeziku. Još je spornije krenuti od „standardnog štokavskog“ kao kriteriju uvrštavanja u nadnacionalni korpus postjugoslavenske književnosti. S obzirom na to da bismo teško mogli usuglasiti stavove oko toga što bi uopće bio taj „standardni štokavski“ jezik, teško da bismo mogli nabrojiti književne tekstove napisane tim jezikom. Jezik ne može biti temeljem književne klasifikacije u korpusu tekstova postjugoslavenske književnosti ne samo zbog toga što je riječ o nepostojećem zajedničkom jeziku nego i zato što je upravo jezični kriterij ono što tekstove koje uključujemo u ovaj korpus u većini slučajeva razlikuje međusobno, a u određenoj mjeri ih izdvaja i iz korpusa nacionalne književnosti.

Ta izdvojenost međutim nije ni ekskomunikacija ni marginalizacija – to je posebnost koja ukazuje na potrebu uvođenja drugih mogućnosti klasifikacije književnosti, izvan nacionalnih i na jeziku utemeljenih kriterija pripadnosti. Nema naime ništa sporno u nacionalnim klasifikacijama, ali sporno je inzistiranje na isključivosti koja ne ostavlja prostor alternativnim parametrima kojima bismo definirali neke druge, samostalne i nezavisne književne republike, kakva je zacijelo i postjugoslavenska književnost.

LITERATURA

- Barac, Antun. 1941. *Književnost i narod*. Zagreb: Matica hrvatska
- Barac, Antun. 1954. *Jugoslavenska književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Barac, Antun. 1955. *A History of Yugoslav Literature*. Beograd: The Committee for Foreign Cultural Relations of Yugoslavia.
- Beronja, Vlad i Stijn Vervaet, ur. 2016. *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature – Media and Cultural Memory*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Brebanović, Predrag. 2017. „Jugoslavenska književnost: stanovište sadašnjosti“. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 57–64.
- Brešić, Vinko. 1991. „Jagićeva jugoslavistika. (Vatroslav Jagić i književno jedinstvo Hrvata i Srba)“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 4*. Ur. Franjo Grčević. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu: 197–214.
- Crnković, Gordana P. 2012. *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*. New York: Continuum.
- Duda, Dean. 2017. „Prema genezi i strukturi postjugoslavenskog književnog polja (bilješke uz Bourdieua)“. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 45–56.
- Grčević, Franjo i Ernest Fišer, ur. 1987. *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 2*. Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu i časopis *Gesta* 26-27-28.
- Grčević, Franjo, ur. 1991. *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 4*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Jagić, Vatroslav. 1866. „Kratka priegled hrvatsko-srpske književnosti od posljednje dvie-tri godine“. U: *Djela Vatroslava Jagića (Članci iz Književnika III)*. 1953. Ur. Slavko Ježić. Zagreb: JAZU.
- Kovač, Zvonko. 2001. *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Kravar, Zoran. 1987. „Komparativne kategorije i hrvatsko-srpski književni odnosi“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 2*. Ur. Franjo Grčević i Ernest Fišer. Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu i časopis *Gesta* 26-27-28: 10–14.
- Lacko Vidulić, Svjetlan. 2017. „Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tranziciju dugog trajanja“. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 27–43.
- Lionnet, Françoise i Shu-Mei Shih. 2005. „Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally“. U: *Minor Transnationalism*. Ur. Françoise Lionnet i Shu-Mei Shih. London i Durham: Duke University Press: 1–26.
- Lukić, Jasmina. 2017. „Rod i migracija u postjugoslavenskoj književnosti kao transnacionalnoj književnosti“. Prev. Dejan Ilić. U: *Reč* 87/33: 273–291.

- Lukić, Sveta. 1968. *Savremena jugoslovenska literatura (1946-1965): rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Beograd: Prosveta.
- Marčetić, Adrijana. 2019. „Jugoslovenska književnost posle Drugog svetskog rata: teorijski modeli Svetozara Petrovića“. U: *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma*. Ur. Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović Pantović, Vladimir Zorić i Dunja Dušanić. Beograd: Čigoja: 41–50.
- Matijević, Tijana. 2014. „Postjugoslovenske autorke pišu Jugoslaviju: traganje za izgubljenom prošlošću i njegove književne posljedice“. U: *Narodna umjetnost* 51/2: 155–172.
- Matijević, Tijana. 2020. *From Post-Yugoslavia to the Female Continent. A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Matvejević, Predrag. 2003. *Jugoslavenstvo danas: pitanja kulture. Šta je ostalo danas od jugoslavenstva?* (reprint izdanja iz 1982.). Beograd/Sarajevo/Zagreb: MVTC/Buybook/Durieux.
- Mijatović, Aleksandar. 2020. *Temporalities of Post-Yugoslav Literature. The Politics of Time*. Lanham: Lexington Books.
- Milutinović, Zoran. 2021. „A Note on the Meaning of the ‘Post’ in Post-Yugoslav Literature“. U: *Slavonic and East European Review* 99/4: 732–739.
- Pavletić, Vlatko. 1970. *Protivljenja*. Zagreb: Znanje.
- Petrović, Svetozar. 1965. „Metodološka pitanja specifična za proučavanje naših nacionalnih književnosti“. U: *Putevi: časopis za književnost i kulturu* 3: 221–233.
- Petrović, Svetozar. 1969. „Stanovište sadašnjosti i stanovište prošlosti u historiji književnosti (Prilog utvrđivanju granice među filologijom i politikom)“. U: *Umjetnost riječi* XIII, 3: 179–190. [U: *Nauka o književnosti*. 2009. Ur. Zdenko Lešić. Beograd: Službeni glasnik: 159–171].
- Popović, Pavle. 1918. *Jugoslovenska književnost*. London: Cambridge University Press.
- Popović, Pavle. 1931. *Jugoslovenska književnost (Književnost Srba, Hrvata i Slovenaca)*. Šesto izdanje. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Postnikov, Boris. 2012. *Postjugoslavenska književnost?* Zagreb: Sandorf.
- Rakočević, Robert. 2011. „Post-jugoslovenska književnost? Ogladala i fantomi“. U: *Sarajevske sveske* 35–36: 202–210.
- Savković, Miloš. 1938. *Jugoslovenska književnost*. Beograd: Kreditna i pripomoćna zadruga profesorskog društva.
- Stefanović, Dragutin i Vukašin Stanisavljević. 1959–1961. *Pregled jugoslovenske književnosti: priručnik za srednje škole*, 4 sveska. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije.
- Stehlik, Petr. 2021. „Od ideologije do subverzije: promišljanje jugoslavenstva u Hrvatskoj u 21. stoljeću“. U: *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi / Peryferie w chorwackiej literaturze i kulturze*. Ur. Krešimir Bagić, Miranda Levanat-Peričić i Leszek Małczak. Katowice: Wydawnictwo Uniwersyte-tu Śląskiego: 65–76.
- Wachtel, Andrew Baruch [Endru Baruh Vahtel]. 2001. *Stvaranje nacije, razaranje nacije. Književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*. Prev. Ivan Radosavljević. Beograd: Stubovi kulture.
- Wachtel, Andrew Baruch. 2006. „The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature“. U: *Slavic and East European Journal* 50/1: 135–149.

POST-YUGOSLAV LITERATURE AND ITS PLURAL - BETWEEN THE ILLUSION OF REVOLUTION AND THE FEAR OF RESTORATION

Summary: This paper analyses the phrase *post-Yugoslav literature* in relation to the plural form of *post-Yugoslav literatures*, which is then followed by a prescriptivist practice that proffreads the singular as a spelling error in the plural. To answer the question whether these concepts are really interchangeable, the paper first examines the history of the relationship opposing the singular and the plural of *Yugoslav literature(s)* with regard to the polemics that this opposition produced in the SFRY period. Starting from the 1960s, two fundamental approaches to this issue could be distinguished: 1. integralist/syncretic (in which at times culturally hegemonic and at times utopian idealistic ideologemes were hidden) and 2. pluralist/particularist (motivated mainly by resistance to the former and by either protecting or promoting certain national interests). Given that the unique history of Yugoslav literature, despite all efforts, was never written, except as a synthesis of national literatures, post-Yugoslav literature cannot be the result of its continuity either. Therefore, a conclusion on post-Yugoslav literature as one of the post-Yugoslav literatures that does not stem from the organicist conception of “birth” from Yugoslav literature, but owes its beginning to the end, is preceded by a presentation of several current theoretical approaches in which the sharpest differences are made in the relationship between the concepts of “transnational” (minority, decentralised) and “supranational” (syncretic, hegemonic).

Keywords: the idea of Yugoslavia, (post)Yugoslav literature, comparative Yugoslav studies, supranational, transnational

Suzana Marjanić
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
suzana@ief.hr

REVOLUCIJA SVAKODNEVNOGA ŽIVOTA – SITUACIONISTIČKA INTERNACIONALA, CRVENI PERISTIL I KUGLA GLUMIŠTE

Sažetak: Dvije su linije ovoga teksta: jedna prati Šuvakovićevo transhistorijsko pozicioniranje avangarde, a druga se zadržava na sredini 60-ih gdje se preklapaju neoavangardne i postavangardne tendencije s naglaskom na Situacionističkoj internacionali, konceptu *revolucije svakodnevnoga života*, koji su izvedbeno, ali jednako tako i u životu, nastojale provesti domaće antigrupe Crveni Peristil (1966. – 1974.) i Kugla glumište (20. svibnja 1975. – 1981./82.).

Ključne riječi: revolucija svakodnevnoga života, izvedba revolucije, Situacionistička internacionala, Crveni Peristil, Kugla glumište

Što mislite da li svijet ovisi o diktatorima ili ipak o nama – malim, zlim ljudima?

Lindsay Anderson: *if...* (s malim početnim slovom, 1968)

1. Avangarda kao transhistorijski koncept

Pozicioniranjem avangarde kao transhistorijskoga koncepta Miško Šuvaković prati avangardni,¹ neoavangardni, postavangardni i postmodernistički performans (Šuvaković 2005: 451–453). Riječ je o vremenskoj lenti od avangarde prema neoavangardnom

¹ O avangardnim izvedbenim kretanjima – dadaističkim i zenitističkim teorijskim performansima – pisala sam drugom prigodom (usp. Marjanić 2014), koja sam isto tako kontekstualizirala društveno-političkim kretanjima. Ovom prigodom za anarhističke izvedbene subverzije domaćih zenitista i dadaista navodim kako Luka Pejić u svojoj knjizi *Historija klasičnog anarhizma u Hrvatskoj: Fragmenti subverzije* od važnih ličnosti vezanih za anarhističku ideju i djelovanje na ovim prostorima ističe Miloša Krpana, sudionika ranog radničkog pokreta u Hrvatskoj. Krpan se pozivao na anarhokomunizam i pokušao je osnovati anarhističku koloniju u okolici Slavenskog Broda početkom 20. stoljeća, te se u svojim tekstovima referira na anarhiste poput Kropotkina i Reclusa (Pejić 2016: 141). Godine 1924. bio je uključen u veliki radnički štrajk u brodskom Slaveksu koji je organizirao Đuro Salaj. Krpan je po okolnim selima prikupljao hranu

performansu od kasnih 40-ih do kasnih 60-ih godina; zatim, postavangardnom performansu koji idejno pokriva razdoblje od sredine 60-ih do ranih 80-ih (prožimanje postavangardnih tendencija s neoavangardnim) i zaključno – o postmodernističkom performansu od ranih 80-ih (*ibid.*), odnosno retrogardi ili retroavangardi što se tiče jugoslavenske izvedbene scene 80-ih. Tu prije svega mislim na IRWIN, Laibach, NSK i nakon te iznimne slovenske retroavangardne trijade – Montažstroj. S obzirom na to da ovdje pozicioniram lokalnu scenu, retroavangardu Montažstroja, njihove izvedbene eksperimente sa suprematizmom, popularnom kulturom i Mejerholjdovom biomehnikom (usp. Juniku 2021, Rafolt 2022) možemo kontekstualizirati suprematističkim plakatom Ela Lisickog *Pobjeda nad Suncem* iz 1923. godine za postrevolucionarnu produkciju opere koja je izvedena deset godina ranije u futurističkom slogu. No, deset godina kasnije (1923), El Lisicki dodaje makaronski natpis „Sve je dobro što dobro počne i nije završilo“.²

Ovom prigodom navodim autobusnu akciju Montažstroja *Vatropokretač* – vožnja autobusom podsljemenskom zonom i hodočašće na Medvedgrad (Oltar domovine, 20. rujna 2010.). Naime, *Vatropokretač* druga je u nizu akcija koje su najavljivale *VATROTEHNU 2.0*, rekonstrukciju prve cjelovečernje predstave *MONTAŽSTROJA*.³ Akcija se sastojala od vožnje autobusom iz centra Zagreba podsljemenskom zonom do Medvedgrada, a nastavila se hodočašćem publike i izvođača do Oltara domovine. Montažstroj se tim protestom artivistički nadovezao na autobusni performans *Prava na grad* i *Zelene akcije*,⁴ i to ironijskom inicijativom s proglasom kako je Vječna vatra s Oltara domovine 2010. godine prestala gorjeti s obzirom na to da se gradske i državne vlasti nisu uspjele dogovoriti „oko financijske nadležnosti za održavanje mjesta na kojem se odaje počast hrvatskoj domovini“. Navodim manifestnu objavu Montažstroja o Kulmerovim dvorima, plemićkom dobru s raskošnim dvorcem Šestine koje je obnovila tvrtka Agrokor u vlasništvu poduzetnika Ivice Todorića (iako je rezidencija uređena ponajprije za potrebe kompanije, u dvorac se 2006. uselio i dio velike obitelji Todorić):

kako bi organizirao prehranu za štrajkače, te se može reći da je ova akcija bila preteča „Food Not Bombs“ akcija koje su se u Slavanskom Brodu održavale 80-ak godina kasnije (usp. Borović 2020).

² Segment plakata poznat kao *Novi čovjek* nalazi se na naslovnici knjižice sažetaka ove angažirane konferencije (nalazi se također i na naslovnici ovog zbornika, op. ur.).

³ Predstava *VATROTEHNA*, koja nastaje na temelju Eshilovog *Okovanog Prometeja*, izvedena je u rujnu 1990. godine u prostoru stare destilerije Badel (Zagreb). Predstavu *VATROTEHNA 2.0*, koju Montažstroj izvodi na 30. obljetnicu vlastitoga djelovanja, određuju kao izvedbenu dekonstrukciju, s obzirom na to da je riječ o izvedbenom pokušaju „obnavljanja nečega što je neponovljivo“. Više o predstavama na: <https://www.zekaem.hr/predstave/vatrotehna-2-0/>.

⁴ Dva autobusa s lažnim turistima (aktivistima *Prava na grad* i *Zelene akcije*) zaustavila su se 26. veljače 2009. godine ispred Kulmerovih/Todorićevih dvora. „Pripadnicima naoružanog osiguranja aktivisti su se obratili rečenicom ‘Došli smo u hotel!’. Ovim performansom u podsljemenskoj zoni aktivisti su skrenuli pozornost na problem privatne uzurpacije javnog prostora. Zbog problema u sustavu omogućeno je da se nešto prijavljeno kao hotelski objekt bespravno koristi kao privatna rezidencija“ (Šeparović 2011: 66).

Dobar dan i dobro došli na akciju *Vatropokretač* grupe Montažstroj. Poštovani posjetitelji, točno pred vama, na zagrebačkom podsljemenskom brijegu možete vidjeti mjesto s kojeg se vlada ovom zemljom, njenom ekonomijom i gospodarstvom, njenom sadašnjošću i budućnošću. Ponavljamo: mjesto s kojeg se vlada ovom zemljom, njenom ekonomijom i gospodarstvom, njenom sadašnjošću i budućnošću.⁵

Na Medvedgradu članovi MONTAŽ\$TROJA položili su vijenac s logotipom MONTAŽ\$TROJA – ćirilničnim Ž, kraj Vječne vatre spomenika Oltar domovine, te potom izveli fragmente iz predstave *Vatrotehna* temeljene na Eshilovom *Okovanom Prometeju* (usp. Juniku 2021, Rafolt 2022, Šeparović 1996, 2011).

Zadržimo se na uvodno spomenutom transhistorijskom konceptu avangarde kako ju je sistematizirao Miško Šuvaković, a pritom je sličan zapadnonjemačkim istraživanjima avangarde – *Teoriji avangarde* Petera Bürgera iz 1974. godine, koji radi razliku između (rane) povijesne avangarde iz prve polovice 20. stoljeća i neoavangarde (avangarde nakon Drugog svjetskog rata). Naime, Bürger pritom ističe da između njih ne postoji kontinuitet, već prekid: „Neoavangarda institucionalizira avangardu kao umjetnost i time negira originalne avangardne intencije“ (Bürger, prema van den Berg, Fähnders 2013: 19). Pritom Klaus von Beyme uvodi i postavangardu, kao što to čini i Miško Šuvaković. Naime, u knjizi *Doba avangarde. Umjetnost i društvo 1905-1955. (Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, 2005)* Klaus von Beyme razlikuje avangardu do 1955. godine i postavangardu nakon 1955. godine (van den Berg, Fähnders 2013: 19). U tome smislu vremensku lentu koju nudi Miško Šuvaković za izvedbene prakse konceptualne umjetnosti osobno smatram prikladnijom s obzirom na to da postavangardnim performansom idejno pokriva razdoblje od sredine 60-ih do ranih 80-ih.

U kontekstu njegove transhistorijske lente *avangarde* – avangardni, neoavangardni, postavangardni i postmodernistički performans (Šuvaković 2005: 451–453) – naglasak ovdje postavljam na neoavangardu i postavangardu uzimajući u obzir prožimanja postavangardnih tendencija s neoavangardnim koje se vremenski dijelom preklapaju u točki 60-ih, s obzirom na to da Miško Šuvaković ističe da neoavangardni performans djeluje od kasnih 40-ih do kasnih 60-ih godina, a postavangardni performans idejno pokriva razdoblje od sredine 60-ih do ranih 80-ih. Riječ je o žarištu vremenske lente u okviru koje su djelovali koncepti revolucioniranja života kroz umjetnost, a koju promatram kroz izvedbe ideja i protesta akcije *Crveni Peristil* (1968) i antigrupe Kugla glumište (1975. – 1981./1982.) s nišama *život i umjetnost, život kao umjetnost i umjetnost kao život*, izrazima avangardnih i neoavangardnih koncepcija sinteze života i umjetnosti (Šuvaković 2005: 591). I Ješa Denegri, istražujući povijesne avangarde, ističe kako od sredine 60-ih godina, nastupom fenomena poznatoga kao Nova umjetnička praksa, koji podrazumijeva „pojave

⁵ Montažstroj: „Vatropokretač“; <https://montazstroj.hr/projekti/vatropokretac/>; <https://www.youtube.com/watch?v=-EJkre3AmlI>.

kao što su siromašna umetnost antiforma, procesualna umetnost, *land art*, *body art*, konceptualna umetnost, umetnost ponašanja i sl.“, dolazi do stvaranja „jednog širokog problemskog područja koje karakterišu vrlo složene dubinske sprege odnosa između umjetnika i interne prirode njegovog rada, kao i između umjetnika i društvenih determinanti tog istog rada“ (Denegri 2007: 52). U tome smislu naslovnom sintagmom ovoga teksta referiram se na jednu od dviju ključnih knjiga Situacionističke internacionale (SI) – Vaneigemovu knjigu *Revolucija svakodnevnoga života* (1967., djelo je pisano u razdoblju od 1963. do 1965. godine), s obzirom na to da Situacionistička internacionala akciju usmjerava na promjene svakodnevnog života kroz revolucionarni potencijal svakodnevne subjektivnosti, gdje ih od tradicionalne ljevice izdvaja anarhistički i ludistički poziv za odbijanjem rada. „Njihov kredo glasi: ‘Hoćemo da ideje postanu opasne’ i izražavaju ambiciju da razviju strategije intelektualnog i urbanog terorizma“ (Šuvaković 2012: 583).

Dakle, dvije su linije ovoga teksta: jedna prati Šuvakovićevo transhistorijsko pozicioniranje avangarde (i to retrospektivnom vremenskom lentom – od retrogarde Montažstroja preko postavangarde Kugla glumišta, neoavangarde Crvenoga Peristila te dadaističke i zenitističke avangarde spomenute u prvoj fusnoti ovoga teksta), a druga se zadržava na sredini 60-ih gdje se preklapaju neoavangardne i postavangardne tendencije s naglaskom na Situacionističkoj internacionali i konceptu *revolucije svakodnevnoga života*. Te kreativne interpretacije svakodnevnoga života sadržane su u kreiranju *situacija* koje bi mogle i koje moraju subvertirati postojeće *stanje stvari*, koje su izvedbeno, ali jednako tako i u životu, nastojale provesti domaće antigrupe Crveni Peristol (1966. – 1974., s ključnom kolektivnom gerilskom akcijom iz 1968.) i Kugla glumište (20. svibnja 1975. – 1981./82.).



Foto 1. MONTAŽSTROJ: Vatropokretač – vožnja autobusom podsljemenskom zonom i hodočašće na Medvedgrad. Oltar domovine, 20. rujna 2010.

2. Kugla glumište ili „dovesti ljude kazalištu tamo gdje ljudi ne idu u kazalište“

Razmatranja o *sivim zonama* Miško Šuvaković završava tvrdnjom da se gotovo „paranoično [...] može reći: *sive zone* su opasna – mada privremena – mesta, a svakako i nemesta! *Sive zone* me plaše i zato se njima bavim. Umetnost je pored svega simptom, a ne rešenje: *sive zone* su u umetnostima simptomi – impakti testiranja i njihove interpretacije“ (Šuvaković 2020: 586). Na tragu T. J. Demosova eseja „Indeterminancy and Bare Life in Steve McQueen’s *Western Deep*“ i njegove knjige *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Demos 2013: 41–43) Šuvaković navodi da

sive zone nisu totalitet prostora. *One* su prolazi, međuprostori, koridori, privremeno označeni prostori sa specifičnom namenom, izbeglički i emigrantski kampovi, ograničene i izolovane zone konflikta, zone razdvajanja ili spajanja, zone pregovaranja, zone za ulazak ili izlazak sa aviona, broda ili voza, zone koje osvajaju/zauzimaju demonstranti. (Šuvaković 2020: 586)

Etiku i estetiku Kugla glumišta Zlatko Burić odredio je konceptom kazališta kao socijalne situacije – idejom da djeluju kao kazalište kulturnih aktivista, ekstremno subverzivnog i alternativnog impulsa novog anarhizma, američke verzije hipi-pokreta s političkim događajima, osviještene nove ljevice, i to na polazištima antipsihijatrije Ronalda D. Lainga te teoriji i praksi situacionista. Zanimala ih je ideja ekstremne ljevice kroz ideje i akcije koje je provodio politički osviještenu dio američkoga pokreta događanja 60-ih, gdje Burić spominje npr. knjigu *Do it! – Scenarios of the Revolution* (1970) Jerryja Rubina, akcije Abbieja Hoffmana, manifestne političke scenarije Bijelih pantera, ukratko, ideju da nova umjetnost ne smije kolaborirati s postojećom kulturom, nego da umjetnost mora biti toliko bezgranično radikalna da je postojeće tržišne i kulturne strukture ne mogu prihvatiti, i u tom su se utopijskom i distopijskom doživljavanju stvarnosti okrenuli estetizaciji ulice, betonskih konstrukcija novozagrebačkih stambenih blokova, prostoru začudnosti zaprudanske napuštene lokomotive... (Burić prema Marjanić 2014: 723–764). Dakle, 20. svibnja 1975. članovi trupe donose odluku o promjeni naziva iz Studentskog satiričnog glumišta u Kugla glumište, koje je, kako to Zlatko Burić često ističe, nastojalo kazalište organizirati kao primarnu grupu – obitelj, kada su apsolutno posumnjali u patrijarhalnu strukturu društva, nastojeći provesti prožimanje života i umjetnosti toliko gusto da su kazalište shvaćali kao oblik revolucioniranja života, a ne samo kao koncept proizvodnje kazališnih predstava. U tome smislu radili su na razbijanju piramidalne strukture rada na kazališnim predstavama, otvarajući sve sudionike tog „ushitnoga realizma“, kako je njihovu poetiku obilježio Miljenko Mayer (usp. *Kugla govor* 1980: 80), prema horizontalnom djelovanju gdje su svi imali upliva u svakom segmentu predstave. Naravno, tu su bili i neprijateljski uvjeti u Studentskom centru koji su prisilili Kugla glumište na izlazak na ulicu,⁶ na osvajanje prostora, na narušavanje teatra kao kocke, kako je to nastojao Antonin

⁶ Zlatko Sviben, jedan od članova Kugla glumišta, te je neprijateljske uvjete ovako apostrofirao: „ne bi li proširili svoju pokusnu dvoranu iza pozornice, tadašnji su &TD i uspješan mu ravnatelj Vjeran Zuppa,

Artaud ili pak Étienne Souriau, na kazališni pohod čiji je cilj „dovesti ljude kazalištu tamo gdje ljudi ne idu u kazalište“, koje su zvali, kako navodi Željko Zorica, bijelim zonama / oazama kulture (*Kugla govori* 1980: 79, 86, Zorica u: Kostelnik 2011: 210–211). Branko Matan u filmu *Mekani brodovi* (2022, snimio: Željko Zorica Šiš)⁷ ističe da je 50-ih godina, od 1954. do 1959. godine, Zagrebačko studentsko kazalište, u drugoj fazi poznato kao Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK), pod vodstvom Bogdana Jerkovića bilo evropska činjenica prvoga ranga te da su se onodobne zagrebačke kazališne strukture oličene u Vlatku Pavletiću (ravnatelj Drame zagrebačkoga HNK-a u razdoblju 1958–1960) i Dušku Roksandiću kao intendantu zagrebačkoga HNK-a (1958–1965) brutalno obušile na Jerkovića, te je SEK-u trebalo desetak godina da se oporavi od tog udara.

Zlatko Burić Kićo povodom rada na predstavi *Knjiga mrtvih* (Eurokaz, 2009), prisjećajući se energije Kugla glumišta, izjavljuje da su javni prostori tih godina bili tabuizirani, da se kazalište odvijalo samo u *pravim* kazalištima i institucijama (Marjanić 2014: 725, Rogošić 182). U tom su se utopijskom pokušaju poništavanja distopijske stvarnosti članovi Kugla glumišta okrenuli *sivim zonama* – estetizaciji betonskih konstrukcija novozagrebačkih stambenih blokova ili pak začudnom prostoru zapruđanske napuštene lokomotive,⁸ u usporedbi npr. s Tomislavom Gotovcem, koji je izvedbeno označavao centar Zagreba.

Na tom konceptu modifikacije *sivih* urbanih zona u *bijele zone*, *oaze kulture* može-mo pratiti na koje su načine pojedine situacionističke ideje (nakon zatvaranja pokreta 1972. godine) dopirale do izvedbenih ideja u Hrvatskoj, tada – Jugoslaviji, pri čemu se posebno ističu tri koncepta, zamjetna i u izvedbenim aspektima Kugla glumišta. Situacionistički koncept *détournement* (*preusmjerenje*, engl. *rerouting*, *hijacking*)⁹ označava subverziju postojećega medija koju umjetnik čini namjerno s ciljem deformacije, dekonstrukcije nekog

službenik mračnog Studentskog centra, a sjećam se i Ivica Restovića, pravnika tog istog grozomornog centra, oduzeli studentsko-kazališnoj mladosti SEK-a i SSG-a prostorije za rad te nam dodijelili neke barakaške kancelarijske sobice, gdje se veći broj ljudi uopće nije mogao niti okupiti, a kamoli – probati“ (Sviben 2002: 36).

⁷ Film Željka Zorice dovršili su nakon njegove smrti Ana Janjatić Zorica i Viktor Krasnić. Na 9. izdanju Festivala prvih, na temu *70+80 (Nepoznata mjesta u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća)* 2011. godine, na Šišovu inicijativu okupljena je izvedbena energija te iznimne nezavisne scene kojoj smo 11 godina kasnije (2022.) ponovno svjedočili povodom obilježavanja njegova rođendana i projekcije filmske plovidbe *Mekanih brodova* – njegova Kugla-filma.

⁸ U okviru programa *Priroda, multi-medij i virtualnost* (MM centar, Zagreb, 2011., Nives Sertić, autorica umjetničkog projekta O MM 1/3) Ivan Ladislav Galeta je uz projekciju fotodokumentacije iz razdoblja 1977. – 1989. govorio i o intervencijama MM centra SC u urbano tkivo Zagreba; događanjima, akcijama, intervencijama i sl. koji su potekli iz MM-a, a odvijali su se izvan svog matičnog prostora. Pritom je tematizirao i akciju *Zaboravljena lokomotiva* (Zaprude, Zagreb, 1977.) koja je pronađena usred polja kod Zapruda (prvotno je Ivan Ladislav Galeta bio uvjeren, zbog vremenskoga razmaka, da je riječ o prostoru Utrina) da bi bila premještena na trg iza Osnovne škole Karl Marx (Zaprude) i da bi jednoga dana nažalost netragom nestala. Usp. dokumentaciju navedene akcije: <http://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19601/2>. Usp. videozapis Galetina predavanja *Urbane intervencije MM centra SC 1977.-1989.* (<https://vimeo.com/22619402>).

⁹ Aleksa Golijanin, urednik Anarhističke biblioteke, taj termin opisno prevodi kao „skretanje, diverzija nekog sadržaja, ka željenom smislu ili ishodu“. „Uz *dérive* (‘prolazak’), koji se javlja malo dalje u tekstu,

djela sve dok ne postigne potpunu negaciju njegove izvorne ideološke konotacije, njegovo reduciranje do beznačajnosti (Kurczynski 2014: 150), što možemo detektirati u praksi Kugla glumišta izvedbenoga *zamatanja* političke priče u bajkoviti scenarij, celofan. U eseju *Posredovano slikarstvo* (1959) danski slikar Asger Jorn, jedan od osnivača COBRA-e i Situacionističke internacionale, pisao je da je *detournement* igra rođena iz sposobnosti oduzimanja vrijednosti: „Samo osoba koja je sposobna oduzeti vrijednost u stanju je stvoriti novu vrijednost“ (prema Šuvaković 2005: 572), subverziju postojećih medija.

Koncept *dérive* označava urbane meandre koji ogoljuju moć koja strukturira javni prostor, svojevrsnu igru u kojoj je urbani prostor uspostavljen na ideji meandriranja – strukturiranja prostora preko meandara u svrhu lutanja, skitnje, nekadašnjih flanera, dendijevskih promatrača (Kurczynski 2014: 3, Sadler 1998: 56), što se očituje u konceptu procesija, igračkoga prostora grada u kojemu članovi Kugla glumišta modificiraju *sive zone* u bijele oaze kulture. „Šetnja, odnosno povorka, kao integralni dio izvedbe, predstavlja elementarnu formu ove vrste iskustva grada“ (Uskoković 2018: 60). I tu je kao treći koncept – *unitarni urbanizam* (Kurczynski 2014: 148), u kontekstu psihogeografije, o čemu su vodič strukturirali Guy Debord i Asger Jorn (Sadler 1998: 29). Naime, prema situacionistima planiranje grada jedno je od oružja kapitalističke države te se i on kao i ostale sfere društvenog života temelji na spektaklu.¹⁰ Unitarni urbanizam kao kritika suvremenoga modernističkog urbanizma određuje se kao radikalni primjer *emancipacije* u arhitekturi. „*Emancipacijski* obrt je ostvaren negiranjem utilitarne logike potrošačkog društva i zalaganjem za proizvodnju dinamičnog grada kao revolucionarnog *prostora* kojim bi ljudske slobode bile omogućene“ (Matejić 2017: 135). Prema tome, putem alternativne upotrebe gradova situacionisti su željeli oblikovati osjećaj slobodne igre. Kao što sažima Zvonimir Kontrec, „nakon 1960. situacionisti odbacuju svaki urbanizam kao buržujski“.¹¹

Izlazak na ulicu Kugla glumišta izvan kazališne kocke može se kontekstualizirati Schechnerovim tekstom *Ulica je pozornica* u okviru kojega autor, u kontekstu vlastitih ideja o izvedbenim studijima, kao moto postavlja četiri citata: citat Abbieja Hoffmana o njegovim kontrakulturalnim akcijama, zatim citat američkoga potpredsjednika Spira

jedan od ključnih pojmova iz teorije i prakse letrističke/situacionističke grupe“ (Golijanin prema Vaneigem 2009).

¹⁰ Raoul Vaneigem objavljuje knjigu *Revolucija svakodnevnoga života*, a Guy Debord *Društvo spektakla* iste godine (1967), koje predstavljaju temelj Situacionističke internacionale (Šimleša 2005: 41). Dražen Šimleša osmišljava sjajnu aforističku poveznicu tih dviju manifestnih knjiga Situacionističke internacionale – „*Revolucija svakodnevnog života* je najbolji lijek za bolesti koje nudi *Društvo spektakla*“ (*ibid.*). Raoul Vaneigem ističe kako od situacionističkih projekata – koji su propagirali prevlast mašte dok se radikalizira, revolucionira društvo svakodnevnoga života, a što se postiže svjesnim stvaranjem željenih situacija – nije realizirana psihogeografija, stvaranje situacija, dokidanje grabežljivog ponašanja. „Radikalnost, koja nas stalno i iznova motivira unatoč nekim nedostacima, i dalje je izvor nadahnuća do dana današnjega. Njezini utjecaji se tek počinju pokazivati u autonomnim skupinama koje se sada ozbiljno bore s kolapsom financijskog kapitalizma“ (Vaneigem 2009).

¹¹ Kontrec, Zvonimir. „Arhitektura je politička izjava“. <https://www.stocitas.org/arhitektura%20je%20politicka%20izjava.htm>, 15. siječnja 2023.

Agnewa, koji je u Nixonovo doba bio potpredsjednik SAD-a, a koji je deset mjeseci prije Nixonove ostavke bio prisiljen na ostavku zbog optužbe za korupciju; zatim tu je i Bahtinov citat o autoritetu i recipročnoj istini iz njegove knjige *Stvaralaštvo François Rabelaisa i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse*, te završno citat Jerryja Rubina o kreiranju stvarnosti – njegovim riječima: „Kreiramo stvarnost tamo gdje idemo i živimo svoju fantaziju“. Jerryja Rubina i njegovu Youth International Party (YIP!) Schechner uzima kao kontrakulturnu ikonu društvenih pokreta 60-ih i 70-ih godina, s obzirom na to da artivističkim praksama sasvim dobro ocrta koncept izvedbenih studija: „Život je teatar, a mi smo gerilci koji napadaju oltar autoriteta... Ulica je pozornica“ (Rubin prema Schechner 1995: 196).

U tom konceptu demokratizacije umjetnosti i estetizacije svakodnevnice Kugla glumište pozicioniralo je izvedbe ideja ekstremne ljevice, radilo je – riječima Zlatka Burića Kiće – na socijalnoj situaciji proizvodnje (usp. Marjanić 2016). Pritom je Indoševa radikalna posvećenost gerili Baader-Meinhof i bila razlogom njegova napuštanja Kugla glumišta 1981./1982. godine, kada je formirao tvrdnu frakciju Kugle, te ekstremnoj *ljevici* – čemu, kako to često navodi, ostaje dosljedan, što demonstrira, primjerice, i pentalogija *Svaka revolucija je bacanje kocke*¹² (od 2010. do 2014., koju izvodi zajedeno s Tanjom Vrvilom, pod nazivom *Kuća ekstremnog muzičkog kazališta*) koja polazi od tragične povijesti književne anarhorevolucionarne mladeži u razdoblju od 1912. do 1914. godine te slabo poznatih događaja koji su doveli do atentata u Sarajevu i Prvog svjetskog rata (usp. Juniku 2019).

Ovim tekstom ponovo naglašavam da je Kugla glumište (1975. – 1981./1982.) dosljedno provodilo estetizaciju svakodnevnice prema situacionističkim idejama i svojim uličnim *izvedbama-svetkovinama*¹³ korespondiralo s onim segmentom koji je dominirao tih godina u vizualnim umjetnostima (Grupa šestorice autora djeluje od 1975. do 1981.) – izlazak na ulice, osvajanje javnih prostora (usp. Marjanić 2014: 723–737). Tako je u okviru zahtjeva za demokratizacijom umjetnosti Kugla glumište otvaralo estetizaciju u radničkim naseljima: npr. *Doček proljeća* (1977. godine, niz intervencija pred Mamuticom), predstava-šetnica *Mekani brodovi* (1977. godine, Unska ulica, tada ulica radničko-siromašnih kućeraka i, kako nadalje navodi Anica Vlašić-Anić, zelena mekoća prostrane livade nasuprot Filozofskog fakulteta, uključujući i nacrt za morrisonovsku lutku-*zoo-metoforu* guštera Mirka Ilića).¹⁴ Otvorenu dramaturgiju događaja *Doček proljeća* (1977) osobno uzimam i kao primjer suradnje Kugla glumišta s idejama *land arta* (usp. Uskoko-

¹² Pentalogiju čine šahtofon-predstave *Cefas* (2010), *Američki atentator* (2013), *Tosca 914* (2014), *Fantom Platinšak* (2015) i *Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što* (2016) – koje tematiziraju mogućnost cjelokupne shizofrenizacije društva na tragu postavki Deleuzea i Guattarija u knjizi *Antiedip: kapitalizam i shizofrenija* (1972) (usp. Marjanić 2017: 93–94).

¹³ *Izvedbama-svetkovinama* označavam spomenutu izvedbenu tranziciju od sivih prema bijelim zonama kulture.

¹⁴ Navodim još neke izvedbe Kugla glumišta u toj estetizaciji javnoga prostora: Glavni kolodvor i Maksimir (*Priča o djevojci sa zlatnim ribicama i cirkusu Plava zvijezda* na Trgu kralja Tomislava i uličnom prostoru ispred zagrebačkoga Glavnog kolodvora, u programu 10. Muzičkoga biennalea – u okviru programa

vić 2018: 62), s utjecajem Christoovih gesti zamatanja, omatanja platnima (pred Mamuticom, na ulicama i najprostranijoj zelenoj travnatoj površini u novozagrebačkom naselju Travno, tada još neurbaniziranoj). Počela je spektakularnim Kugla-mimohodom u pothodniku Glavnog kolodvora i ispred Filozofskog fakulteta, a izvedba je kulminirala u Sopotu i Travnom sa završnim spuštanjem s najvišega kockastog nebodera jedne scenografski uobličene Kugla-lastavice te zajedništvom blagovanja kruha i meda Kugla-Lica i Publike-Lica (usp. Vlašić-Anić 2001). Pritom je sve izvedbe muzički najavljiavao Kugla bend koji je predvodio pokojni Zoran Šilović, njegov osnivač:

Tako da su išli prvo muzičari, odradiš mimohod kroz kvart i skupljaš ljude. To je bilo najavljiavano kao cirkus. Zato nam je bila jako važna ona otmotnica grupe The Doors s albuma *Strange Days*. Imali smo tužne i druge pjesme za privlačenje publike. Dakle i sama parada je imala svoju dramaturgiju, vikali smo na limeni megafon, bez baterija i privlačili ljude. Tek tada je predstava počinjala. (Zorica u: Kostelnik 2001: 211; usp. Protrka Štimec 2022)



Foto 2. Kugla glumište: *Doček proljeća*, 1977. Suradnja Kugla glumišta u ostvarivanju bijelih zona, oaza kulture s idejama *land arta*, s utjecajem Christoovih gesti zamatanja, omatanja platnima (pred Mamuticom, na ulicama i najprostranijoj zelenoj travnatoj površini u novozagrebačkom naselju Travno, tada još neurbaniziranoj) (usp. Marjanić 2014: 727–737).

Na ustupanju fotografije zahvaljujem Institutu za istraživanje avangarde. Foto: Mladen Babić.

Urbofest, odnosno Maksimir u akciji *Ljeto u Maksimiru* 1979), tržnica Dolac (performans *Akcija 16.00* 1981. godine) (usp. Vlašić-Anić 2001: 659–665).

3. O razočaranju ili dobu bez revolucija

Korak dublje, dakle, što se tiče neoavangarde kao primjer navodim putovanja Pave Dulčića i Slavena Sumića (u Pariz) prije formiranja antigrupe Crveni Peristil, što je dokumentirala izložba *Ono što je prethodilo Crvenom Peristilu – putovanja Pave Dulčića i Slavena Sumića* (2008), na kojoj su Boris Cvjetanović i Petar Grimani izložili fotografije kao dokumente Dulčićeve i Sumićeve fascinacije životom pariških ulica, tijekom 1966. i 1967. godine, kada su donijeli odluku o radu koji će biti njihov „vrisak“ – dokaz da postoje. Koliko su putovanja bila bitna za njihovo formiranje govori Sumićeva izjava Zlatku Gallu iz 1998. godine:

Pave Dulčić i ja smo prije 1968. u dva navrata bili u Parizu [...]. Vrativši se u Split, fascinaciju Parizom pokušali smo iskazati svojim nekonformizmom. U ponašanju – među prvima smo u Splitu nosili izrazito duge kose i brade te naravno bili jasno „obilježeni“ kao drugačiji – i u promišljanju života i umjetnosti. Iz Pariza smo donijeli ideju squata te čvrstu odluku da se splitskoj javnosti predstavimo radom koji će svi zamijetiti. (Sumić prema Gall 2008: 51)¹⁵

Taj vrisak bila je kolektivna, gerilska akcija *Crveni Peristil* (Split, 10. – 11. siječnja 1968.), koja je uvrštena u monografije konceptualne umjetnosti kao konceptualni, intervencijski istup nove umjetničke prakse (1966. – 1978.) u Hrvatskoj i kao prva intervencija u javnom prostoru na ex-Yu području, koja je kao *tihi vrisak* prodrmala cijeli kulturni i politički mentalni prostor bivše države. Iste godine, 10. veljače osnovana je i Frakcija grupe Crveni Peristil akcijom *Crveno more*. Riječ je o artivističkoj mimezi revolucionarnih događanja 1968. godine, kao što to dokumentira protestni poster s jednim od situacionističkih slogana: „Ljepota je na ulici!“. U anarhoidnom manifestu *Šest stranica Crvenog Peristila* (splitski časopis za kulturu *Vidik*, 1968., autor: Filip Roje), među ostalim, autori akcije *Crveni Peristil*, ta fluidna anarhoidna grupa, ističu koncept demokratizacije i dematerijalizacije umjetnosti te kako su protiv „posthumne buržoazije“, protiv onih „što slijepo slušaju bogove s Olimp arta“. Tako već na prvoj stranici manifesta ističu da su „bezbroy puta očajnički zaustavljeni pri svakom konstruktivnom pokušaju“, u slijedu spominju „svakodnevno, gotovo inkvizicijsko proganjanje“ te nadalje: „Bezbroy puta nam je rečeno ‘niste vi dovoljni da mijenjate svijet’, ali nasuprot tome, sigurno je da je svatko pozvan da onemogućući one koji nostalgично čuvaju ostatke svog svijeta kočeci i najminimalniji progres“ (*Šest stranica grupe Crveni Peristil* 1968: 211).¹⁶ Manifest postavlja zahtjev

¹⁵ O akciji *Crveni Peristil* pisala sam drugom prigodom (Marjanić 2014, 2017).

¹⁶ Zahtjev za socijalizacijom/demokratizacijom umjetnosti 60-ih i 70-ih godina odnosio se i na plastičke intervencije u urbanom prostoru (posebno su se pritom istaknuli zagrebački intervencionisti), što 80-ih dobiva naziv *public art, umjetnost u javnom prostoru*. Ipak, zamjetno je, kao što je jednom prigodom istaknula Nada Beroš, da početkom 80-ih godina ta novonastala generacija umjetnika, a koja se krajem 60-ih

za snažnijim vezivanjem umjetnosti za društvo. Odbojna im je pomisao o umjetnosti kao pasivnom sustavu, koji formira svoju hijerarhiju i institucije i koji se ne upliće u temeljne društvene probleme, ne živi u realnom vremenu i prostoru, već gradi svoj hermetični, posvećeni, precijenjeni krug. „Vjerojatno je iz tog razloga grupa Crveni Peristil uporno odbijala bilo kakvo vezivanje uz institucije i usmjerila je svoj rad isključivo na život ulice, pokušavajući izravno, bez posrednika, stupiti u kontakt s okolinom“ (Čepić 2011: 26–27). Zlatko Gall ističe da je grupa „ljubomorno čuvajući svoju anarhoidnu fluidnu organizaciju“ negativno odgovorila na predloženu suradnju sa Želimirom Koščevićem, tadašnjim voditeljem Galerije Studentskog centra, koja je slovila kao jedno od najvažnijih središta Nove umjetničke prakse u Zagrebu (Gall 1988: 34).

Za moto ovoga članka odabrala sam iskaz iz filma Lindsaya Andersona *if...* (s malim početnim slovom, 1968.) koji slovi kao anarhična vizija britanskog društva, smještena u internat u Engleskoj kasnih 60-ih. Engleska interpretacija vala kontrakulturnih pokreta kasnijih faza 1960-ih figurira i kao najava Kubrickova distopijskoga filma *Paklena naranča* (1971., prema istoimenom romanu Anthonyja Burgessa iz 1962.) i kao odjek situacionističkih godina i revolucionarnih 60-ih. Što se tiče odnosa profesora i studenata revolucionarne 1968. godine, Hrvoje Klasić dihotomijski navodi da dok su u istočnoevropskim zemljama studenti u profesorima prepoznali zagovaratelje demokratizacije društva, na Zapadu je profesorska kasta bila simbol zastarjeloga režima (Klasić 2012: 142; usp. Kurlansky 2007). Što se tiče Jugoslavije, gotovo da nije bilo studentskoga zahtjeva koji nije bio u skladu s principima praxisovske filozofije (*ibid.*: 142). No unatoč tome što su u Zagrebu izlazila tri utjecajna studentska/omladinska lista – *Polet*, *Omladinski list* i *Studentski list*, lipanjski studentski pokret nije se ostvario u onom zamahu kao što je bio realiziran u Beogradu (*ibid.*: 201). Mnogo govori da pored članova redakcije *Razlog* (Milan Mirić, Željko Falout i Bruno Popović) jedan od rijetkih „intelektualaca koji se usudio stati pred studente i dao im potporu bio je glumac Fabijan Šovagović“, i on se poput beogradskoga kolege Steve Žigona studentima obratio prigodnom Krležinom pjesmom *Plameni vjetar* (*ibid.*: 212).

Paul Goodman, sociolog, angažirani intelektualac i utemeljitelj studentskoga pokreta u SAD-u, zbog anarhističkog svjetonazora atribuiran Thoreauom 20. stoljeća, za val studentskih prosvjeda navodi kako nadilazi nacionalne granice, rasne razlike, ideološke razlike između fašizma, korporativnog liberalizma i komunizma te da počiva na anarhističkim postavkama. Naime, „spontanost, konkretnost pitanja i taktika izravne akcije po sebi su karakteristične za anarhizam“ (Goodman 2011: 9). Pritom Goodman ističe kako u komunističkom bloku, u Čehoslovačkoj, Poljskoj i Jugoslaviji u to doba studente koji žele građanske slobode i više ekonomske slobode nazivaju buržujima, „premda su oni zapravo zgađeni materijalizmom vlastitih režima i teže radničkom upravljanju, rekonstrukciji sela, odumiranju države, upravo samom anarhizmu koji je Marx obećao kao šećer na kraju“ (*ibid.*: 12).

i početkom 70-ih može katalogizirati s najjačom akcijom/intervencijom *Crveni Peristil*, široki manevarski prostor grada ipak zamjenjuje getoiziranim i posvećenim prostorom galerije (Beroš 1994: 145).

No, kao što navodi Jean-Luc Nancy, Situacionistička internacionala bila je posljednji veliki oblik radikalne kritike, i točka. Nancy ističe da je Situacionistička internacionala iznijela na vidjelo, „premda ne u potpunosti, problematiku svodenja društva na njega samog. ‘Društvo spektakla’ je istodobno prokazivanje (generaliziranog tržišnog spektakla) i potvrđivanje – potvrđivanje društva suočenog sa samim sobom, a možda još i više društva kao izloženog sebi i jedino samom sebi“ (Nancy 2004: 99). Tu revolucionarnu kritiku društva kroničar Situacionističke internacionale Christopher Gray dokumentira navodima iz svibnja 1968. godine kada je Francuska bila na rubu *anarhije*, kada su radnici zauzeli stotinjak tvornica, kada je 140 gradova u Americi bilo u plamenu nakon ubojstva Martina Luthera Kinga, kada su njemačka i engleska sveučilišta preuzeli studenti; kada su se hipi-geta direktno sukobljavala s policijskom državom – osjećaj da se pobuna istovremeno događa globalno; novi svijet došao je u fokus (Gray 1998: 134).¹⁷ U osjećaju te globalne promjene 1961. godine Guy Debord piše tekst *Za revolucionarnu projekciju umjetnosti* s motom *Revolucija nije nešto što ljudima „pokazuje“ kako da žive, već ono što ih čini živim*. Ili Marcuseovom krilaticom – društvo bez nasilja ostaje mogućnost povijesnog stupnja koji tek treba osvojiti (Marcuse 1977: 222).



Foto 3. Dan Perjovschi. *The Revolution Will Continue After The Pub*, Triennale, Palais de Tokyo, 2012.¹⁸

¹⁷ Za detaljniji prikaz SI (1957–1972) v. arhiv pokreta: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/>.

¹⁸ Preuzeto s internetske stranice: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dan_Perjovschi#/media/File:Dan_Perjovschi_\(Triennale,_Palais_de_Tokyo\)_6975551546.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dan_Perjovschi#/media/File:Dan_Perjovschi_(Triennale,_Palais_de_Tokyo)_6975551546.jpg).

LITERATURA:

- Berg, Hubert van den i Walter Fähnders, ur. 2013. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik.
- Beroš, Nada. 1995. „Marijan Molnar. Usmrcena riječ“. U: *Riječi i slike*. Ur. Branka Stipančić. Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost: 142–146.
- Borović, Maša. 2020. *Pokret „Hrana, a ne oružje“: zagrebački kolektiv kao primjer transnacionalne anarhističke prakse*. Diplomski rad, rkp. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za sociologiju i Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju.
- Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
- Čepić, Ante. 2011. *Crveni Peristol*. Diplomski rad. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti.
- Demos, T. J. 2013. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Denegri, Ješa. 2007. *Razlozi za drugu liniju: za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Marinko Sudac/Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Gall, Zlatko. 1998. „Feralov dossier: Crveni Peristol“. U: *Feral Tribune*, 19. siječnja 1998.: 34.
- Gall, Zlatko. 2008. „Crveni Peristol. Mladalački bunt ili umjetnost?“. U: *Putarnji list*, 20. siječnja 2008.: 51.
- Goodmann, Paul. 2011. *Crna zastava anarhizma*. Zagreb: DAF.
- Gray, Christopher. 1998. „Those Who Make Half a Revolution Only Dig Their Own Graves: The Situationists since 1969“. U: *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International*. Ur. Christopher Gray. London: Rebel Press: 134–136.
- Juniku, Agata. 2021. „Montažstroj – 30 godina mimoilaženja s hrvatskim teatrom“. U: *Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. Prvi dio. Krležini dani u Osijeku 2020*. Ur. Martina Petranović. Zagreb/Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti/Hrvatsko narodno kazalište/Filozofski fakultet: 123–137.
- Juniku, Agata. 2019. *Indoš i Živadinov, teatro–bio–grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*. Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti/Hrvatska sveučilišna naklada.
- Klasić, Hrvoje. 2012. *Jugoslavija i svijet: 1968*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Kontrec, Zvonimir. „Arhitektura je politička izjava“. <https://www.stocitas.org/arhitektura%20je%20politicka%20izjava.htm>. 15. siječnja 2023.
- Kostelnik, Branko. 2011. *Popkalčr*. Zagreb: Fraktura.
- Kugla govor*. 1980. (Razgovarao Ivan Mor). U: *K – časopis studenata komparativne književnosti* 4–5: 76–91.
- Kurczynski, Karen. 2014. *The Art and Politics of Asger Jørn: The Avant-Garde Won't Give Up Surrey*. Farnham: Ashgate.
- Kurlansky, Mark. 2007. *1968.: godina koja je uzdrmala svijet*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Marcuse, Herbert. 1977. *Kultura i društvo*. Beograd: BIGZ.
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val/Institut za etnologiju i folkloristiku/Školska knjiga.
- Marjanić, Suzana. 2016. „Re-enactment ljubavi i socijalne situacije“. Teatar &TD, Zagreb: *Kugla glumište: Salvador Dalí – Ljubav i pamćenje – Evokacija*, autori: Autorski kolektiv. *Plesna scena*. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1960>. 15. siječnja 2023.
- Marjanić, Suzana. 2017. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux/HS AICA.
- Matejić, Bojana. 2017. „Emancipacija i arhitektura“. U: *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*. Ur. Miško Šuvaković. Beograd: Orion Art: 129–136.
- Montažstroj: „Vatropokretac“ <https://montazstroj.hr/projekti/vatropokretac/>; <https://www.youtube.com/watch?v=-EJkre3AMtI>. 15. siječnja 2023.

- Nancy, Jean-Luc. 2004. *2 ogleda*. Zagreb: Multimedijalni institut/Arkin.
- Pejić, Luka. 2016. *Historija klasičnog anarhizma u Hrvatskoj: Fragmenti subverzije*. Zagreb: DAF.
- Protrka Štimec, Marina. 2022. „Auto/biografija dvojca dr. Zabludovsky i Zorica: transgresija umjetnosti“. U: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 48, 1: 301–320.
- Rafolt, Leo. 2022. *Montažstroj's Emancipatory Performance Politics: Never Mind the Score*. Blue Ridge Summit: Lexington Books/Rowman and Littlefield.
- Rogošić, Višnja. 2017. *Skupno osmišljeno kazalište. Opće značajke i hrvatski primjeri*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Sadler, Simon. 1998. *The Situationist City*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Schechner, Richard. 1995. *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. London/New York: Routledge.
- Sviben, Zlatko. 2002. „Redateljska flegmatika ili entropija krize“. (Razgovarala Ivana Slunjski). *Zarez*, 75, 28. veljače 2002.: 36–37.
- Šeparović, Borut. 1996. „Teatar tranzicije“. (Razgovarao Goran Sergej Pristaš). U: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 1: 4–10.
- Šeparović, Borut. 2011. „Protunapad. Odabrani fragmenti teksta o izvedbenom aktivizmu“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 47–48: 66–77.
- „Šest stranica grupe Crveni Peristil“. 1968. U: *Vidik* 7–8: 211–216.
- Šimleša, Dražen. 2005. *Snaga utopije. Anarhističke ideje i akcije u drugoj polovici dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Što čitaš?.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzsky.
- Šuvaković, Miško. 2012. *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orion Art.
- Šuvaković, Miško. 2020. *3E: estetika, epistemologija, etika spekulativnih medija i DE RE medija*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije/Univerzitet Singidunum.
- Uskoković, Sandra. 2018. *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*. Zagreb: UPI2M.
- Vaneigem, Raoul. 2009. „Poželi sve, ne očekuj ništa“. (Razgovarao Hans Ulrich Obrist). <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/raoul-vaneigem-pozeli-sve-ne-ocekujes-nista>. 15. siječnja 2023.
- Vaneigem, Raoul. 2009 [1967]. *The Revolution of Everyday Life (1963–1965)*. <https://theanarchistlibrary.org/library/raoul-vaneigem-the-revolution-of-everyday-life.pdf>. 15. siječnja 2023.
- Vlašić-Anić, Anica. 2001. „Kugla glumište, Zagreb“. U: *Hrvatski slavistički kongres 2, 1999*, Osijek. Zbornik radova/Drugi hrvatski slavistički kongres, Osijek, 14. – 18. rujna 1999. Ur. Dubravka Sesar i Ivana Vidović Bolt. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo/Filozofski fakultet: 659–665.

REVOLUTION OF EVERYDAY LIFE – SITUATIONIST INTERNATIONAL, RED PERISTYLE AND THE SPHERE THEATRE

Summary: The text follows the concept of revolutionising life since the seventies, as an offshoot of the revolutionary sixties, the implementation of ideas and protests, presenting the state of affairs in Croatia. Emphasis is laid on the concept of the revolution of everyday life, which was carried out by the Kugla glumište [The Sphere Theatre] troupe (20 May 1975 – 1981/1982) in the post-avant-garde period. The overview of the revolution/s of everyday life follows the positioning of the avant-garde as a transhistorical concept, according to the model presented in the systematic expertise of Miško Šuvaković.

Keywords: revolution of everyday life, performance of the revolution, the Sphere Theatre, Red Peristyle

Tanja Petrović

ZRC SAZU, Inštitut za kulturne in spominske študije, Ljubljana
tanjape@zrc-sazu.si

ŽIVOT(I) NEPRIZNATOG REVOLUCIONARNOG PESNIKA I MORALNA EKONOMIJA POSTREVOLUCIONARNOG VREMENA

Sažetak: Članak osvetljava moralnu ekonomiju karakterističnu za postrevolucionarno vreme, u kojoj je beskompromisna posvećenost revolucionarnim idealima u društvenoj imaginaciji objekat istovremene fascinacije i podsmeha. Uprkos društvenoj zainteresovanosti za one koji nepokolebljivo veruju u revolucionarne ideale, oni obitavaju u simboličkom, ali i u materijalnom prostoru definisanom kategorijama marginalnosti, liminalnosti i iracionalnog. Članak se bavi stvarnom, književnom i filmskom biografijom Radoša Terzića (1931–1985), beogradskog boema, beskućnika i nepokolebljivog zagovornika „pravog“ socijalizma, društvene jednakosti i pravde, „ortodoksnog marksiste“ i nepriznatog revolucionarnog pesnika. Analizirajući literarne i filmske narative o Terziću i fragmente njegovih pesama, intervju a i sećanja na njega, u tekstu posebnu pažnju posvećujem vezi između revolucionarnog sa jedne strane i marginalnog i iracionalnog, sa druge, koja se razotkriva kroz mešavinu fascinacije i podsmeha, divljenja i cinizma te propitujem društvena značenja i funkcije ove veze.

Ključne reči: Radoš Terzić, Moma Dimić, Slobodan Šijan, moralna ekonomija, iracionalno, Milovan Danojlić, revolucija

1. Uvod: iz biografije nepriznatog revolucionarnog pesnika

U središtu ovog priloga nalazi se biografija, ona stvarna, životna, kao i ona ispričana kroz umetnička dela, Radoša Terzića (1931–1985), građanina Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije rodom iz sela Ivanovci u okolini Ljiga u Srbiji. Iz medijalizovanih fragmenta Terzićevog života – intervju a, fotografija, pesama – koji su učinjeni dostupnim ponovnim objavljivanjem u virtuelnom prostoru (v. Bajović 2008, 2016, Opačić 2014), što se može okarakterisati kao projekat svojevrzne medijske arheologije (Beronja 2021), može se sastaviti njegov (i dalje fragmentaran) životni put. Rođen je „u seoskoj porodici kao deveto neželjeno dete“, u devetoj godini je, kao „nazavršeno daće“ krenuo „trbuhom za

kruhom⁴, služio je gazdi devet godina, a onda, kad se završio Drugi svetski rat, krenuo je „na dobrovoljne radne akcije, a odmah potom i na kovački zanat u Beograd [...] kod privatnika“ koji ga je „krvoločno i krvopijski eksploatisao do konačnog onesposobljenja, jer od teškog i napornog rada kičma je stradala i pršljenovi“. Ostao je stoprocentni invalid, ali nikada nije ostvario pravo na invalidsku penziju (Bajović 2008). Bolovanje i trogodišnje lečenje u Risnu je, kako sam navodi, „iskoristio kao svoj univerzitet“, za „izučavanje marksizma i lenjinizma“. I kasnije je, kao invalid bez primanja, „nastavio izučavanje marksizma i iskovao sebe u revolucionara i revolucionarnog pesnika“ (*ibid.*). Umro je, kako se navodi u njegovoj kratkoj biografiji na portalu IMDB, „1985. godine u Beogradu, Jugoslavija“.

Radoš Terzić nikada nije objavio ništa od svoje revolucionarne poezije, iako mu je to bila velika želja. Uprkos tome, nije bio nepoznat beogradskim literarnim i umetničkim krugovima. Važio je za beogradskog boema, lualicu i „uzbudljivu ličnost“ (Bajović 2008). Bez stalnih primanja, socijalne zaštite, živio je na društvenoj margini, kao beskućnik, često ispod granice dostojanstva, doživljavao je nezainteresovanost institucija, i bio izložen nasilju i poniženjima. Terzić je, s druge strane, o sebi ustrajno govorio kao o nepokolebljivom zagovorniku „pravog“ socijalizma, društvene jednakosti i pravde, „ortodoksnom marksisti“ i nepriznatom, a i poslednjem, revolucionarnom pesniku.

Terzićeva teška materijalna situacija približava ga sudbini umetnika-boema koji su „u povijesti književnosti i kulture istovremeno predmet fascinacije i zazora“ (Protrka Štimec 2022: 211). Dok Rastko Petrović (1924: 3) u boemu vidi izraz slobode, „postavljene nasuprot građanskom životu u kojem se žive dužnosti i ambicije“ (prema Protrka Štimec 2022a: 74), Protrka Štimec kritična je prema ovakvoj „idealizaciji boemskog geta“ i upozorava da „svetli i nesebični život‘ tih ‘zadocnelih anđela na zemlji’, kako boeme poput Ujevića poetizira Petrović, zapravo je proizvod društvene nejednakosti koja takvim opisom ostaje skrivena“ (Protrka Štimec 2022a: 75). Terzić sa boemima, kako su ih razumeli „od Murgera dalje“, deli obitavanje u tranzitornom prostoru, i traženje statusa, „koji se ponekad trajno ne pronalazi, pa ova deklasirana klasa ostaje osuđena na podstanarstvo i beskućništvo, na ulicu i kavanu u kojoj nalazi zaklon“ (Protrka Štimec 2022: 212).

Iz perspektive jugoslovenske socijalističke revolucije koja je, kao što je istakao Predrag Brebanović u svom plenarnom predavanju na konferenciji *Književnost i revolucije* (Brebanović 2022), „manje jela, a više uhlebljavala svoju decu“¹, Terzićeva posvećenost socijalističkim idealima i njegova ekonomska marginalizovanost i život ispod praga dostojanstva izgledaju kao nepomirljivi. On i sam reflektira nad diskrepancijom između uslova svoje materijalne egzistencije sa jedne strane, i svojih moralnih principa i ideoloških ubeđenja sa druge, i za sebe kaže da je „na neki način, eto, na dnu društva, socijalni problem, a, po svojim vrednostima, unutrašnjim, intelektualnim i intuitivnim i kvalitetnim, ljudskim, trebao bih da budem na, da kažem, daleko većem nivou“ (Terzić u Bajo-

¹ Usp. tekst Predraga Brebanovića na stranicama ovog zbornika. Op. ur.

vić 2008). Sebe doživljava kao žrtvu „ostataka trulih kapitalističkih elemenata koji su, na žalost, ostali, a trebali su biti likvidirani ili u zadruge udruženi da im se ne ostavi pravo da nesmetano eksploatišu mlade ljude i uništavaju ih kao i ranije“ (*ibid.*).

Kontinuitet sa kapitalističkim obrascima o kome govori sam Terzić svakako je jedna od mogućih interpretacija njegovog položaja u jugoslovenskom socijalističkom društvu. U ovom prilogu želim, međutim, da pokažem kako je, osim ovog odnosa sukcesivnosti u kome radikalni prekidi nisu nužno značili potpuni nestanak određenih obrazaca, važno uzeti u obzir i sinhrono odnose zasnovane na međuzavisnosti i uzajamnosti, jer bez njih nije moguće razumeti ni „otpornost“ obrazaca koji su Radoša Terzića potiskivali na rub egzistencije i marginu društva, ali ni odnos između njegove nemogućnosti da se ostvari kao pesnik i njegovog bogatog literarnog i filmskog života koji ni u kom smislu nije doprineo poboljšanju njegovog materijalnog i simboličkog položaja. Radoš Terzić, naime, nije samo čovek sa margine društvenog života u socijalističkoj Jugoslaviji, on je i književni i filmski junak: pojavljuje se u romanu Milovana Danojlića *Kako je Dobrišlav protrčao kroz Jugoslaviju* (1977), a glavni je lik romana Mome Dimića *Šumski građanin* (1982) koji je poslužio kao osnova za scenario za film Slobodana Šijana *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983). Dimić je svoj roman u velikoj meri zasnovao na pripovedanju Radoša Terzića; kako i sam kaže u kratkoj belešci na početku romana, „sve priče u ovoj knjizi nastale su zahvaljujući svedočenjima i poveravanjima Terzić Radiše, negdanjeg građanina sela Ivanovaca; bez toga ne samo da ne bi postojale nego bi to bile posve druge neke priče“ (Dimić 1982). Šijan se za lik i delo Babija Pupuške, što je drugo Terzićevo ime koje mu je nadenuo upravo Dimić, zainteresovao preko ovog romana i pretočio ga u filmski scenario. Terzić je u vreme nastanka filma bio još živ.

2. Nepriznati i nedovršeni pesnici iz „intelektualnog podzemlja“: od Dobrišlava S. Radenovića do Radoša S. Terzića

Objavljen 1977. godine, roman *Kako je Dobrišlav protrčao kroz Jugoslaviju* Milovana Danojlića bavi se plejadom karaktera iz „intelektualnog podzemlja“, među kojima je i Radoš Terzić. Danojlić, Terzićev zemljak, navodi dva stiha iz „obimnog, neobjavljenog, a prema nekim znacima i nepostojećeg životopisa *Kako su me idioti sistematski upropastili u životu*“ do kojih Terzić „naročito drži, uveren da su opasni po državni poredak: *Vreme za eksploatatore i eksploatisane promenilo se nije / Treba nova revolucija da se diže, nova krv da se lije*“ (Danojlić 1981: 17). Najveći deo romana posvećen je „malo poznatom i nepriznatom pesničkom delu Dobrišlava S. Radenovića (1933–1970), učitelja iz Peći, književnika bez stalnog mesta boravka, nastavnika koji je službovao po Bosni, koji je sâm prodavao svoje knjige stihova, da na tom poslu i život izgubi“ (*ibid.*: 20). Danojlićeva istorija Dobrišlavljeve sudbine predstavlja kritiku kulture koja temelji na prosvetiteljskim idealima i „opis smešne i beznadne vere u preporoditeljsku moć štampanih proizvoda, podsmeh naivnoj veri u Knjigu, rušenje gomile detinjastih iluzija, detinjasto-ruralnih faza u kulturi“ (An-

tonijević 1978: 5), i kritiku kulture koja se bavi autodidaktizmom umesto stvaralaštva. „Bez kulturne podloge“, piše Danojlić, „bez zasnovanosti u nasleđu, ništa se značajno stvoriti ne može. Samouci to ne znaju, pa nastoje da svoja zdanja postave u bezvazdušnom prostoru“ te u njihovim „naopako zamišljenim, ispuštenim i nedovršenim delima ništa nije uklopivo u važeće kulturne obrasce“ (Danojlić 1981: 11). Danojlićev je roman u velikoj meri samorefleksivan i autoironičan, jer Dobrislava razume kao simbol nedovršenosti čitavog društva. Time objašnjava i interesovanje za Dobrislava: „Dobrislavljev nas život veoma privlači, dok nas njegovi stihovi zanimaju kao tragovi preživljavanja, nada, težnji i zabluda jedne neizuzetne, a opet, po nečemu srodne nam duše. Neraščišćena, ta je duša uzorito ovdašnja, do srži domaća. Teško je odoleti iskušenju i ne proviriti u nju“ (*ibid.*: 22). Na ovu samorefleksivnost autor ukazuje i u kratkoj belešci na početku romana, u kojoj navodi da se „u ovoj knjizi govori o ličnosti koja je stvarno postojala“ i da „pisac prema toj, stvarnoj ličnosti, koja je mrtva, oseća ljubav i poštovanje, a govoreći o nekim njenim smutnjama i nedoumicama, govori pre svega o sebi“ (*ibid.*: 5).

Roman *Kako je Dobrislav protrčao kroz Jugoslaviju* možemo čitati kao samorefleksivan, ali jasno klasno definisan pogled na radikalne promene koje je na polju kulture doneo socijalizam, omogućivši da talas širenja školstva stigne, „pedesetih godina našeg veka, i onamo gde se od iskoni živelo nepismeno; poneseno njime, poneko bunovno seljače iznenada se trglo, otkinulo od svoje prirodne osnove, i našlo u čudu nevidenom. Pored poznatih dobrih strana, taj talas omogućio je da prosečnost i priglupost, vekovima bez prava glasa, dođu do izražaja, i da se, čak, počnu književno izražavati“ (*ibid.*: 21).

3. Odjeci 1968.

Literarni i filmski život Radoša Terzića/Babija Pupuške, takođe zvanog Če, snažno obeležen njegovom revolucionarnom poezijom i pogledima, neodvojiv je od specifične temporalnosti. Sedamdesete i osamdesete godine dvadesetog veka u Jugoslaviji su period u kome, posle revolucionarnog doba Drugog svetskog rata i ubrzane izgradnje i modernizacije u godinama posle njega, dolazi do produbljivanja ekonomske krize i masovnog odlaska jugoslovenskih radnika u inostranstvo. To je, u isto vreme, period relativne stabilnosti, živahne popularne kulture, porasta životnog standarda, ali i porasta socijalnih nejednakosti (v. Archer, Duda i Stubbs 2016). Ovaj se period pamti kao „zlatno doba jugoslovenskog socijalizma“ u kojem jugoslovensko društvo razvija sopstvene obrasce masovne potrošnje (v. Duda 2014),² a dolazi i do komodifikacije revolucije i njenih vrednosti.

U ovakvim društveno-ekonomskim okolnostima oblikovani su narativi o revolucionarnom pesniku Radošu Terziću, ali je za njihovo razumevanje takođe važan i odnos

² I za jugoslovensko društvo i njegove „zlatne godine“ važi ono što Olga Shevchenko utvrđuje u svojoj studiji postsocijalističke Moskve: ideja o „zlatnom dobu“ se ne isključuje sa krizom i poteškoćama, niti je između njih moguće povući jasnu granicu (Shevchenko 2009: 70–71).

koji se u Jugoslaviji krajem 1970-ih i početkom 1980-ih godina oblikovao prema još jednoj revoluciji, tj. događajima iz 1968. godine. Pri tome se u ovim narativima ciničan i ironičan pogled ne fokusira toliko na estetskim dometima, koliko na samoj egzistenciji i biografiji „revolucionarnog pesnika“, određenim njegovim beskompromisnim insistiranjem na revolucionarnim vrednostima. Dimićev roman i Šijanov film mogu se čitati kao refleksija tog odnosa i daleko šire prisutnog postrevolucionarnog narativa o akterima revolucije u postrevolucionarnom vremenu kao pragmatičarima koji znaju šta rade s jedne strane i radikalnim idealistima koji zahtevaju i žele previše, sa druge, narativa koji i samu 1968. komodifikuje i trivijalizuje. Branislav Jakovljević u svojoj knjizi *Alienation Effects* (2016) ističe da je 1980-ih Slavoj Žižek pisao o šezdesetosmašima kao pokretu „koji je završio žalosnim scenama degenerisanih džankija, kvazi-pesnika i ostarelih hipija“ (Jakovljević 2016: 192) i da se sve to desilo ne uprkos radikalizmu ovog pokreta, već upravo zahvaljujući njemu. Prema Jakovljeviću, ovakvo Žižekovo nekritičko preuzimanje francuskih reakcionarnih pogleda na 1968. u to vreme moguće je objasniti činjenicom da je u jugoslovenskoj kulturi tada takva imaginacija bila uveliko stavljena u pogon i „priča o 1968 u jugoslovenskoj kulturi 1980-ih svodi se na proizvodnju slike o šezdestosmašima kao outsiderima, ekscentricima, i ciničnim korumpiranim karijeristima“ (Jakovljević 2016: 193).

U knjizi *Filmski letak 1976-1979*, Slobodan Šijan objavio je i tekst u kojem opisuje svoje motive za snimanje filma *Kako sam sistematski uništen od idiota*, kao i zaplete koji su snimanje pratili. U njemu objašnjava kako se sve više udaljavao od „velikih, vulkanskih tema“ koje su prema „opšteusvojenim kriterijumima čaršije“ bile preduslov za dobar film. Zato je, ističe, „odlučio da skupu mašineriju celovečernjeg igranog filma stavim u službu jedne žive ličnosti, da snimim filmsku biografiju, ali biografiju apsolutnog marginalca, beogradskog luzera i politklošara, beznačajne i nepoželjne osobe, Radoša Terzića – zvanog Če“ (Šijan 2009: 269). Tako je Radoš Terzić dobio centralno mesto u Šijanovom filmu, u kome ga glumi Bata Stojković, za koga Šijan piše da „nije nikako mogao da se pomiri sa time da svoju malenkost podredi tumačenju lika i dela jednog živog propaliteta. Potreba za veličanstvenim ulogama (pa makar se radilo i o malim ljudima) bila je duboko ukorenjena u našem glumcu. A uloga Babija Pupuške u sebi nije imala ničega veličanstvenog“ (*ibid.*). U filmu Babija Pupušku toliko potrese vest o smrti revolucionara i gerilca Ernesta Če Gevare da se potpuno identifikuje s njim i počinje propagirati, ili propovedati njegove ideje. Babi Pupuška nije, međutim, samo „marginalac, luzer i potklošar, beznačajna i nepoželjna osoba“, kako ga Šijan opisuje, već je i sam umetnik – pesnik, gorljivi zagovornik ideja socijalističke revolucije, toliko gorljiv da to prelazi granicu racionalnog. Sve tri ove karakteristike – umetničko delovanje Radoša Terzića, njegova beskompromisna privrženost revolucionarnim idealima, i njegovo iracionalno poistovećivanje sa tim idealima – skreću nam pažnju na odnos koji nije toliko odnos metonimije kao što sugerise Danojlić u svom romanu (gde se, podsmevajući se Dobrislavu, podsmeva pre

svoga sebi/nama), nego odnos uzajamnosti, definisan afektivnom i moralnom ekonomijom, a neodvojiv od materijalnih uslova u kojima te ekonomije funkcionišu.

4. Živeti od ideja: realna ekonomija postrevolucije

Život Radoša Terzića bio je obeležen ne samo beskompromisnim propagiranjem ideja socijalističke revolucije, jednakosti, solidarnosti, antiimperijalizma, nego i neprestanom borbom za poboljšanje svog materijalnog položaja i eventualni izlazak sa margine koja ga je, inače, proslavila: borio se, bezuspešno, sa državnom administracijom za priznavanje radnog staža i sticanje prava na invalidsku penziju, te sa svojom porodicom koja ga je razvlastila i sve nasleđe prepisala jednom od braće. Hranio se ostacima obroka u ekspres-restaurantima – prizor kako Terzić sastavi „i po dva ručka“ koji srećemo u Šijanovom filmu, ovako je prikazan u Dimićevoj knjizi:

Kad čovek u varoši ogladni i dođe u ekspres-restaurant, ili neku menzu, pogleda levo-desno i vidi gde su besna gospoda jela i ostavila pola. Priđeš polako, diskretno, i nastaviš. [...] Mnogi te zato popreko gledaju i zgražavaju se nad tobom (ja znam šta oni misle!). Drugi, opet, podruguju ili gađaju kočicama, ne bi li te zgađili. Samo me neki prijateljski opomene da je onu hranu pre mene, možda, jeo bolesnik s klicama, ili da je, ko zna, prethodno udario liz... Ali tu čovek stisne zube na srce, prikupi snagu, poveruje da ipak nije davno u svakoj kaši, pa i ako jeste – nek se podeli i pokusa ta dobra i zla sudbina zajednički! Inače bi jedni i dalje hranu bacali, a drugi bi umirali od gladi! (Dimić 1982: 8)

Terzić, uprkos pokušajima i naporima, nikada nije uspeo da objavi ni jedno svoje delo. Dok neki to objašnjavaju uslovima „u kojima se nalazio na margini društva“ (Anovosti 2017), njegov bi se položaj mogao objasniti i iz suprotne perspektive – da se na margini nalazio upravo zato što ni nije mogao da na osnovu svog stvaralaštva izgradi nikakav kapital, ni simbolički ni materijalni. Zato je odnos između „pravog“ Radoša Terzića i njegovih filmskih i literarnih impersonacija napet i dvosmislen – sa margine na kojoj se nalazio, Terzić je u svet umetnosti, pa i u istoriju, mogao ući isključivo kao književni lik ili filmski karakter, dakle isključivo kroz pogled ili reči drugog. Dragan Bajović piše da je „*Šumski građanin*“ knjiga o njemu, tako je, konačno, ovaj nepriznati, bespravno – kako gorko zvuči kad to sam za sebe kaže – revolucionarni pesnik, propovednik Marksovih ideja, izučavalac medicine i drugih teških nauka i zaljubljenik u Čevu revoluciju (Če Gevari je posvetio podužu poemu pisanu u desetercu), dobio ‘svoj’ roman i na taj način ušao u istoriju i pamćenje“ (Bajović 2008). Na ovaj ambivalentni odnos ukazuje i Šijan u svom filmu, koji se završava smrću Babija Pupuške, čije telo odvozi sanitet, dok na ispražnjenom ulici u poslednjem kadru filma vidimo „pravog“ Radoša Terzića. Taj ambivalentni odnos provejava i iz opisa filma *Kako sam sistematski uništen od idiota* na portalu IMDB, gde je Radoš Terzić upisan kao „glumac, poznat po filmu *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983)“ odnosno kao „pravi Babi“ (Terzić, IMDB).

Roman i film o Radošu Terziću, takođe, stoje u ambivalentnom odnosu sa tekstem na čije je autorstvo polagao pravo sam Radoš Terzić – sa autobiografskim romanom *Kako su me idioti uništili u životu*. Dragan Bajović ističe da jednom prilikom u Kraljevu Radoš Terzić

nemilosrdno je optužio Momu Dimića za plagijat i moralno ubistvo koje je ovaj, navodno, počinio pišući roman *Šumski građanin*. Do optužbi je došlo tek pošto su proglašeni dobitnici Oktobarske nagrade grada Beograda za 1982, među kojima i Dimić za roman *Šumski građanin*. „Nagrada je – kaže Terzić – moja, a ne njegova. To bih mogao i na sudu da dokazem, ali nemam pare za advokate, takse i veštake. Smrt fašizmu, sloboda narodu“, tom je krilaticom završavao svako svoje pismo i obraćanje javnosti, ako bi bilo koga da ga sluša. (Bajović 2016)

Bajović, dalje, navodi da „iz samog romana koji sam video u rukopisu, bukvalno u rukopisu pisanom hemijskom olovkom, teško da se bilo šta moglo nazreti od onoga što je objavljeno u romanu *Šumski građanin* Mome Dimića“ i zaključuje: „Eto, to je Babi Pupuška [sic!], kome je, kako rekoh, nadimak dao pisac Moma Dimić. Bio je, zaista, uzbudljiva ličnost, ali nikada nije bio pisac koga bi neko mogao pokrasti. Ustvari, nije ni bio pisac. U Beogradu, na Bermudskom trouglu, on je bio samo Če, dok ga Dimić nije proglasio Babi Pupuškom“ (*ibid.*).

Ovi ambivalentni ekonomski i moralni odnosi koji imaju jasnu klasnu dimenziju u jugoslovenskom su socijalizmu verovatno najizrazitije prikazani u dokumentarnom filmu Vojdraga Berčića *Devalvacija jednog osmijeha* (Berčić 1967). Film donosi priču o Arifu Heraliću, radniku Željezare u Zenici, čiji portret je iskorišćen za novčanicu od 1000 dinara, za šta je Heralić tražio novčanu nadoknadu, ali je nikada nije dobio. Izgubio je posao, razboleo se, propio i umro 1971. godine u dubokom siromaštvu, zaboravljen od države, njenih institucija i društva, iako je njegovo nasmejano lice na novčanici postalo jedan od najprepoznatljivijih simbola jugoslovenskog socijalizma (usp. Petrović i Hofman 2017). Problematika ljudi sa margine i materijalnih uslova njihove egzistencije okupirala je pažnju brojnih jugoslovenskih umetnika – ovde navodim samo nekoliko primera: ona je bila konstitutivna za filmsku poetiku „crnog talasa“ (v. Prejdová 2005); Rajko Grlić 1969. godine snima dokumentarni film *Svaki je čovjek dobar čovjek u rdjavom društvu* o sedmero ljudi koji žive na društvenoj margini, a fotografski ciklusi Borisa Cvjetanovića iz 1980-ih godina poput *Ljudi iz šahta*, *Štrajk radnika u Labinu*, *Mesnička 6*, *Mama u zatvoru*, *Bolnica*, *Romsko naselje* posvećeni su životu marginalizovanih i nevidljivih.

5. Profesionalni pisci i revolucionarni pesnik

U intervjuu koji je dao Bajoviću Terzić povlači jasnu razliku između sebe kao revolucionarnog pesnika i „profesionalnih pisaca“ u čijim se delima i sam našao i tako „ušao u

istoriju“: „Ja sam doživeo da uidem u istoriju književnosti kao revolucionarni pesnik baš u toj knjizi Milovana Danojlića, mojeg seljaka i zemljaka, i da kažem, jedne vrste učenika. Samo, on je otišao drugim putem školaraca i profesionalnih pisaca, dok sam ja ostao kao revolucionarni pesnik, nepriznati gotovo, jer nisam stigao da objavim ništa svoje“ (Terzić u Bajović 2016). U romanu Mome Dimića Terzić pripoveda: „Jedino me prihvataju književni radnici i studenti. [...] I kažu mi da sam ja pravi revolucionarni pesnik, a da su oni samo administrativni činovnici, orlovi sasečenih krila i iščupane duše“ (Dimić 1982: 36).

Opozicija između revolucionarnog i profesionalnog pesništva na kojoj insistira Terzić, ukazuje na to da su oni koji beskompromisno veruju u ideale revolucije, pa i sama socijalistička revolucija, izvan domena profesionalnog, uobičajenog, pragmatičnog i praktičnog, dakle u domenu sa druge strane racionalnog, u kojem se nalazi i sam Terzić. Terzićev položaj ne definiše samo društvena i ekonomska marginalizovanost, već status samoukog, nedovršenog pesnika čijoj se umetnosti odriče vrednost i legitimitet (a često i postojanje). On ne obitava samo na ekonomskoj margini, nego i u „intelektualnom podzemlju“ o kojem piše Danojlić u svom romanu. U ovom kontekstu, Terzićeva samoukost i samoniklost i podsmeh koji prati ovakav njegov status ukazuju na povezanost između revolucionarnog i amaterskog – oba ova koncepta centralna su za jugoslovenski socijalizam i njegove vrednosti, ali se u doba u kome su društveni odnosi i hijerarhije stabilizovani, a socijalistička revolucija u velikoj meri komodifikovana, doživljavaju kao kulturno inferiorni i s one strane racionalnog. Zato se i Terzić, uprkos tome što ga njegovi ideali i ubeđenja čine bliskim herojskim subjektima jugoslovenskog socijalizma, nalazi izvan društvenog prostora definisanog statusom i kulturnom vrednošću, ali i izvan racionalnog, uređenog i običnog; on obitava u prostoru iracionalnog, prostoru fizičkih i mentalnih poremećaja. Mnogi autori upozoravali su na veliki filozofski i ontološki značaj ovakvih prostora; tako antropolog Mattijs van de Port u zaključku svoje knjige, sledeći Nietzschea, navodi da „slavljenje iracionalnosti koje se je događalo u ciganskim kafanama u Novom Sadu“ u devedesetim godinama 20. veka predstavlja pokušaj da se izađe iz okvira racionalnog i reprezentacijskog sveta i da je ulazak u sferu divljeg i iracionalnog omogućavalo dostup „znanju koje leži izvan dosega racionalnog“ (Van de Port 1998: 208; o kafani kao ontološkom relevantnom prostoru v. i Đorđević 2011, Protrka Štimec 2022a).

Pozicioniranje revolucionarnih ideala i života u skladu sa njima u prostor izvan dosega racionalnog nema samo filozofske i ontološke, već i moralne i političke dimenzije. To pozicioniranje neodvojivo je od afektivne i moralne ekonomije u kojima Terzićev status revolucionarne ikone i protagonista literarnih i filmskih narativa s jedne, i njegov marginalan i ponižavajući položaj sa druge strane nisu u konfliktnom i isključujućem odnosu. Naprotiv – margina je jedino mesto sa kojeg revolucionarni ideali mogu biti artikulisani i beskompromisno branjeni, dok se u središtu „normalnog“, uobičajenog i uređenog socijalističkog života pozicije pregovaraju kroz racionalne kategorije poput statusa, interesa, koristi ili prestiža. Iz tog središta se na marginu u kojoj je moguće živeti

revolucionarne ideale gleda sa interesovanjem i divljenjem, ali taj pogled nije nikada oslobođen od cinizma i podsmeha.

6. Zaključak: od postrevolucije do postsocijalizma

U središtu koncepta moralne ekonomije, koji je britanski istoričar Edward Palmer Thompson razvijao u tekstu *The moral economy of English Crowd* (1971), ali i u ranijim radovima (npr. Thompson 1968), nalaze se „društvene norme i recipročni odnosi koji reguliraju društveni život“ (Žitko 2021: 74). Kako ističe Mislav Žitko, moralna ekonomija nastupa kao „diskurs koji prati pobune i proteste“ (zbog previsokih cena hrane u Engleskoj u 18. veku), „kao legitimacija za potraživanja usmjerena prema očuvanju blagostanja stanovništva, seljaka i nadničara, u neposrednoj konfrontaciji s logikom tržišta“ (Žitko 2021: 75). Bazira se na ideji da je „seljačkim zajednicama zajednički niz normativnih pretpostavki o društvenim odnosima i ponašanju povezanih sa lokalnom ekonomijom: dostupnost hrane, cena osnovnih sredstava, sistem poreza, te delovanje solidarnosti, na primer“ (Little 2008). Götz (2015), s druge strane, ukazuje na produktivnost koncepta moralne ekonomije za razumevanje društveno-ekonomskih procesa u društveno-istorijskom kontekstu mnogo širem od Engleske 18. veka – na primer u pristupima koji osvetljavaju moralnu ekonomiju današnje socijalne države, humanitarizma, ili civilnog društva. Palomera i Vetta (2016) takođe ukazuju da se kroz perspektivu moralne ekonomije mogu povezati „razumevanja apstraktnijih i globalnih političko-ekonomskih procesa“ sa istorizacijom „svakodnevice i klasno određenih karakteristika konkretnog vremena i prostora“ (v. i Archer 2018).

Slučaj i biografija pesnika Radoša Terzića omogućavaju nam da epistemološko polje koncepta moralne ekonomije proširimo u još jednom pravcu – od naglaska na moralnoj *ekonomiji* (gde se moralna ekonomija vrednosno suprotstavlja političkoj ekonomiji), prema razumevanju moralne ekonomije kao dinamike odnosa između različitih društvenih grupa koju pokreću predstave o moralnosti i stavovi i afekti poput divljenja, srama, interesovanja, podsmeha, i koja se temelji na principima uzajamnosti i međuzavisnosti (v. i Petrović 2022). Ovako shvaćena moralna ekonomija može biti prizma za razumevanje istovremenog divljenja prema Terziću i fasciniranosti njegovom pojavom s jedne, i nezainteresovanosti za realne uslove njegovog života i ciničnog podsmeha njegovoj marginalnoj poziciji u društvu s druge strane. Ona osvetljava klasno uslovljenu percepciju ne samo društvenih odnosa, nego i temeljnih društvenih vrednosti: u toj ekonomiji revolucionarni ideali bivaju nužno prelomljeni kroz prizmu racionalnosti, pragmatičnosti, statusa i prestiža, a njihovi beskompromisni nosioci izloženi pogledu istovremeno punom divljenja i podsmeha.

Diskrepancija između uverenja Radoša Terzića i njegovog statusa i materijalnih uslova u kojima je živeo nije samo konstitutivna za (post)revolucionarno stanje u socijalističkoj Jugoslaviji, nego i veoma važna za razumevanje nemogućnosti i ograničenja koji

proističu iz našeg sopstvenog, postsocijalističkog stanja. Nakon poraza socijalizma kao političkog projekta i tranzicijske paradigme kao trijumfa pragmatičnih i realističnih, od mešavine divljenja i podsmeha u pogledu na one koji beskompromisno veruju u ideale socijalističkog vremena najčešće su ostali samo podsmeh i cinizam. Lik Babija Pupuške u Šijanovom filmu *Kako sam sistematski uništen od idiota* – čoveka sa gerilskom beretkom sa petokrakom na glavi i značkama na reveru, vizuelno podseća na nekadašnje učesnike omladinskih radnih akcija, obučene u uniforme okićene brojnim amblemima radnih akcija, jugoslovenskim zastavama, bedževima sa likom Josipa Broza Tita i drugim simbolima socijalističke Jugoslavije. Oni se, kao i brojni posetioci Kuće cveća koji se redovno okupljaju ispred Muzeja Jugoslavije na Dan mladosti, doživljavaju kao anahroni, groteskni, izgubljeni i zaglavljani u vremenu i kvalifikuju kao jugonostalgicari (Adić 2013). Insistirajući na moralnoj i društvenoj vrednosti odnosa koji su definisali život i rad u jugoslovenskom socijalizmu, ovi se ljudi dobro uklapaju u model „post-socijalističkog subjekta“ kako ga opisuje Branislav Dimitrijević (2017), ističući da je on nesposoban za bilo kakvu intervenciju u smeru bolje budućnosti. Taj naivni subjekt, navodi Dimitrijević „žali za nečim što se nikada nije dogodilo. Ali to što se nikada nije dogodilo nije strukturisano kao neka zamišljena budućnost koja se još uvek nije dogodila, nego se nikada ni ne može dogoditi“ (Dimitrijević 2017: 39). Pritom je važno ne zaboraviti da naivnost koju prepoznajemo u „postsocijalističkom subjektu“ dolazi iz specifične temporalnosti – „iz vremena posle političke katastrofe“, iz života „nakon kraja političkog vremena i među ruševinama“ postsocijalističkih prošlih budućnosti (Scott 2014: 2; vidi i Koselleck 2004, Scott 1998, 2004); iz temporalnosti „postsocijalističke tranzicije“ odnosno, kako ističe David Scott, iz „globalnih političko-ideoloških uslova u kojima je utvrđena netolerantna i fundamentalistička verzija liberalizma koja cinizam čini ne samo prihvatljivim, nego nužnim delom takozvanih tranzicija“ (Scott 2014: 163). Zbog toga se, ako među ruševinama izgubljene socijalističke budućnosti vidimo „naivne (post)socijalističke subjekte“, moramo zapitati da li njihova naivnost uopšte postoji izvan moralne ekonomije definisane našim ciničnim pogledom, i da li je ona išta drugo do simptom naše sopstvene nemogućnosti da revoluciju danas zamislamo izvan područja marginalnog, liminalnog, naivnog i iracionalnog.

LITERATURA

- Adić, Vesna. 2013. „Nevidljivi poklonici: Dan mladosti u Muzeju istorije Jugoslavije“. U: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*. Ur. Angelina Milosavljević. Beograd/Kruševac: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu/Muzej u Kruševcu: 339.
- Anovosti. 2017. „Kako sam sistematski uništen od idiota: Omaž nekompletnom čoveku“. 22. 5. <https://anovosti.wordpress.com/2017/05/22/kako-sam-sistematski-unisten-od-idiota-omaz-nekompletnom-coveku/>. 3. 4. 2023.
- Antonijević, Damjan. 1978. „Pohvala gluposti, ne samo književnoj“. U: *Polja, časopis za književnost i teoriju* 24, 232–233: 5–7.
- Archer, Rory. 2018. „The moral economy of home construction in late socialist Yugoslavia“. U: *History and Anthropology* 29/2: 141–162.
- Archer, Rory, Igor Duda i Paul Stubbs, ur. 2016. *Social Inequalities and Discontents in Yugoslavia*. London: Routledge.
- Bajović, Dragan. 2008. „Pobunjeni književni junak“. U: *Locutio* 41/XI, 1. 5. <https://www.locutio.si/index.php?no=41&clanek=938>. 3. 4. 2023.
- Bajović, Dragan. 2016. „Pobunjeni književni junak“. U: *Krug*, 22. 11. <https://www.krug.rs/dok-hodam/1064-pobunjeni-knjizevni-junak/>. 3. 4. 2023.
- Berčić, Vojdrag. 1967. *Devalvacija jednog osmijeha*, Jugoslavija.
- Beronja, Vladimir. 2021. „Design for a Radical Democracy: ARKzin as a Visible Counterpublic in 1990s Croatia“. U: *Slavic and East European Journal* 65, 2: 291–313.
- Brebanović, Predrag. 2022. „Markove sablasti“ – plenarno predavanje na konferenciji *Književnost i revolucije*. Zagreb: Filozofski fakultet, 29. novembar.
- Danojlić, Milovan. 1981. *Kako je Dobrislav protrčao kroz Jugoslaviju*. Beograd: BIGZ.
- Dimić, Moma 1982. *Šumski građanin: Roman u petnaest komada*. Beograd: Srpska književna zadruka.
- Dimitrijević, Branislav. 2017. „In-Between Utopia and Nostalgia, Or how the Worker Became Invisible on the Path from Shock-Worker to Consumer“. U: *Nostalgia on the Move*. Ur. Mirjana Slavković i Marija Đorgović. Beograd: Muzej Jugoslavije: 30–41.
- Duda, Igor. 2014. *Pronađeno blagostanje: Svakodnevní život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: Srednja Europa.
- Đorđević, Dragoljub. 2011. *Kazuj krčmo Džerimo: Periferijska kafana i okolo nje*. Beograd/Niš: Službeni glasnik/Mašinski fakultet Univerziteta u Nišu.
- Götz, Norbert. 2015. „Moral economy: its conceptual history and analytical prospects“. U: *Journal of Global Ethics* 11/2: 147–162.
- Jakovljević, Branislav. 2016. *Alienation Effects: Performance and Self-management in Yugoslavia, 1945-1991*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Little, Daniel. 2008. „Moral economy as a historical social concept“. *Understanding Society*. <https://understandingsociety.blogspot.com/2008/07/moral-economy-as-historical-social.html>. 3. 4. 2023.
- Opačić, Dušan. 2014. „Radoš Terzić – poslednji jugoslovenski revolucionarni pesnik“. U: *Afirmator: časopis za umetnost i društvena pitanja*, 18. 7. <https://afirmator.org/rados-terzic-poslednji-jugoslovenski-revolucionarni-pesnik/>. 3. 4. 2023.
- Palomera, Jaime i Theodora Vetta. 2016. „Moral Economy: Rethinking a Radical Concept“. U: *Anthropological Theory* 16/4: 413–432.

- Petrović, Tanja i Ana Hofman. 2017. „Rethinking Class in Socialist Yugoslavia: Labor, Body, and Moral Economy“. U: *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)socialism and its Other*. Ur. Dijana Jelača, Maša Kolanović i Danijela Lugić. Basingstoke: Palgrave Macmillan: 61–80.
- Petrović, Tanja. 2022. „Ponterosso i moralna ekonomija sećanja na jugoslovenski socijalizam“. U: *Ekonomija i književnost*. Ur. Marijana Hameršak, Maša Kolanović i Lana Molvarec. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 385–403.
- Prejdová, Dominika. 2005. „Lidé z okraje společnosti jsou hnací silou života na Balkáně. Rozhovor se Želimir Žilnikem“. U: *DO III revue pro dokumentární film* 3: 249–254. (srpski prevod intervjua: <https://www.zilnikzelimir.net/sr/interview/ljudi-sa-margine-drustva-su-pokretacka-sila-zivota-na-balkanu>).
- Protrka Štimatec, Marina. 2022. „Boema u avangardi: Ekonomija stvaralaštva i kapital“. U: *Ekonomija i književnost*. Ur. Marijana Hameršak, Maša Kolanović i Lana Molvarec. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 208–221.
- Protrka Štimatec, Marina. 2022a. „Politika tijela kasnog Ujevića“. U: *A(tra)kcija Ujević: Avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Ur. Bojan Jović i Bojan Čolak. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 73–90.
- „Radoš Terzić“. IMDB. <https://www.imdb.com/name/nm1100562/>. 14. 3. 2023.
- Scott, David. 1998. *Refashioning Futures: Criticism after Postcoloniality*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Scott, David. 2004. *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham/London: Duke University Press.
- Scott, David. 2014. *Omens of Adversity: Tragedy, Time, Memory, Justice*. Durham/London: Duke University Press.
- Shevchenko, Olga. 2009. *Crisis and the Everyday in Post-Socialist Moscow*. Bloomington: Indiana University Press.
- Šijan, Slobodan. 2009. „1983. Kako sam sistematski uništen od idiota“. U: *Filmski letak 1976 – 1979*. (i komentari). Beograd: Službeni glasnik: 265–270.
- Terzić, IMDB. n.d. „Rados Terzic (1931-1985)“. <https://www.imdb.com/name/nm1100562/>. 3. 4. 2023.
- Thompson, Edward Palmer. 1968. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin.
- Thompson, Edward Palmer. 1971. „The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century“. U: *Past and Present* 50: 76–136.
- Van de Port, Mattijs. 1998. *Gypsies, Wars, and Other Instances of the Wild: Civilisation and Its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Žitko, Mislav. 2021. „Prekarni život: Od političke do moralne ekonomije“. U: *Transformacija rada: Narativi, prakse, režimi*. Ur. Ozren Biti i Reana Senjković. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku: 47–80.

LIVES OF AN UNRECOGNISED REVOLUTIONARY POET AND THE MORAL ECONOMY OF THE POST-REVOLUTIONARY TIME

Summary: This essay sheds light on the moral economy that is characteristic of the post-revolutionary time, in which uncompromising devotion to revolutionary ideals is at the same time a subject of fascination and mockery in the society's imagination; although those who insist on these ideals attract public interest, they are situated in the realm of the marginal, the liminal, and the irrational. Specifically, the essay explores the actual, literary and cinematographic biography of Radoš Terzić (1931-1985), a Belgrade bohemian, homeless, a staunch advocate of "real" socialism, social justice and equality, an "orthodox Marxist" and unrecognised revolutionary poet. Analysing literary and film narratives on Terzić, fragments of his poems, interviews, and memories of him, the essay focuses on the link between the revolutionary on the one hand and the marginal and irrational on the other, revealed through a mixture of fascination and mockery, adoration and cynicism, and discusses the social significance and functions of this link.

Keywords: Radoš Terzić, Moma Dimić, Slobodan Šijan, moral economy, irrational, Milovan Đanajlić, revolution

Iva Tešić

Institut za književnost i umetnost, Beograd
megalofroneo@gmail.com

REVOLUCIONARNI I UTOPIJSKI ELEMENTI U PRIČAMA O SMRTI JOSIPA KULUNDŽIĆA

Sažetak: *Mysterium mortis* bila je velika stvaralačka inspiracija Josipa Kulundžića, o čemu svedoči piščeva najava nikad realizovanog romana pod naslovom *Smrt u svojim simbolima*. Iako promišljanja na temu smrti čine zasebnu celinu u Kulundžićevom proznom opusu, u radu ćemo se baviti isključivo pričama u kojima prepoznamo revolucionarno-utopističke elemente i u kojima autor preispituje fenomen smrti problematizujući pitanja koja se tiču zdravlja, sreće i besmrtnosti, s jedne, i naučnog progressa, odnosno ideoloških koncepcija, sa druge strane.

Ključne reči: smrt, utopija, Josip Kulundžić, Žan Bodrijar, Moris Blanšo, Sigmund Frojd, Karel Čapek

„Smrt je, s jedne strane, misterija metaempirijskih, nemerljivih dimenzija, a s druge strane običan događaj koji se dešava u iskustvu, ponekad i pred našim očima“, zabeležio je Vladimir Jankelevič u obimnoj studiji posvećenoj *najneizvesnijoj izvesnosti* – smrti (Jankelevič 2017: 21). Kao metafizička i empirijska činjenica, smrt odražava univerzalni zakon postojanja¹ koji, bez obzira na neizbežnost, označava situaciju *extra ordinem*².

U okvirima humanistike, gde se nestajanje subjekta ne pristupa isključivo kao „fizičkoj činjenici“, *mysterium mortis* postaje važan stvaralački impuls. Šopenhauer (Schopenhauer) je čak tvrdio da upravo smrt predstavlja najvažniji filozofski podsticaj³ – „Smrt

¹ Pišući o smrti, Šopenhauer insistira na tome da su rođenje i smrt odraz prirodne zakonomernosti i, s tim u vezi, život shvata kao dar, a smrt kao „vraćanje u ništa“. „Rođenje i smrt pripadaju na isti način životu i uzdržavaju si ravnotežu kao uzajamni izmjenični uvjeti“ (Šopenhauer 1927: 4).

² Paskal (Pascal) je pred kraj života zapisao: „Sve što znam je da uskoro moram umreti, ali najmanje poznajem baš tu smrt koju nisam u stanju da izbegnem... I znam samo da izlazeći iz ovog sveta padam znanem u ništavilo, ili u ruke jednog razgnevljenog boga, a ne znam kome od ta dva stanja imam da dopadnem za večna vremena“ (Paskal 1965: 93).

³ Francuski antropolog Luj Vensan Toma (Louis-Vincent Thomas) izneo je predlog da bi nauka o čoveku mogla biti i nauka o njegovoj smrti, čime bi antropologija postala *antropotanatologija*. Tim modifikovanim i „integralnijim“ pristupom dobili bismo jednu „sintezu umiranja i življenja“, koja bi potvrdila jedin-

je pravi inspirirajući genij ili Musaget filozofije“ (Šopenhauer 1927: 21) – dok je francuski filozof Montenj (de Montaigne) smatrao da neprekidno razmišljanje o smrti predstavlja neku vrstu pripreme za predstojeći kraj:

Da bismo tom dušmaninu oduzeli najveću prednost nad nama, postupimo obratno od onog što većina čini. Oduzmimo mu neobičnost, opštimo sa njim, navikavajmo se na njega, i najčešće od svega mislimo na smrt. U svakom trenutku prikazujemo je našoj mašti, i to u svim njenim vidovima. (Montenj 1990: 21)

Odnos prema fenomenu smrti i njenoj važnosti u umetničkom i filozofskom kontekstu opisan je na različite načine, pri čemu je velikog udela u promeni percepcije egzistencijalnog kraja imao Prvi svetski rat. Kao „pozornica smrti“, nametnuo je suočavanje sa činjenicom da smrt prestaje da bude samo tuđa datost, pretvarajući se u sveopštu izvesnost. Podstaknut ratnim događanjima na evropskom tlu, Frojd je svoja teorijska promišljanja proširio terminom *nagon smrti*⁴, i time doveo do radikalnog raskida sa svim prethodnim diskursima, u kojima je ona „ili otvoreno negirana i sublimirana, ili dijalektizovana“ (Bodrijar 1991: 167). Na taj način, „sa filozofskog pojma smrti kao drame svesti, prelazi se na poimanje smrti kao nagonskog procesa upisanog u poretku nesvesnog – sa metafizike straha na metafiziku nagona“ (Bodrijar 1991: 167). Nasuprot Hegelu, koji je preko pojma smrti definisao ljudsko biće, ističući da je čovek „u svojoj ljudskoj ili govornoj egzistenciji, tek smrt: više ili manje odgođena i uvijek svjesna sama sebe“⁵ (Kojève 1990: 527), tvorac psihoanalize zastupao je stanovište da čovek, zapravo, nema izgrađenu svest o smrti, već da (u regularnim, mirnodopskim okolnostima) u nesvesnom delu bića gaji ideju o sopstvenoj besmrtnosti i permanentno tokom života ignoriše činjenicu o

stvo svih ljudskih bića na planeti. „Možemo se nadati da će takav objedinjujući postupak dovesti do jedne antropozofije“, smatra Toma (Toma 1980: 30).

⁴ Kontekst Prvog svetskog rata poslužio je Frojdu (Freud) kao dokaz pretpostavke da agresija nije stečeni, naučeni oblik ponašanja, već čovekov inherentni potencijal. Prema njegovom tvrdjenju, ispoljavanje animalnih nagona zadovoljava čovekovu urođenu subverzivnost, koja u ratnim okolnostima dobija prostor za legitimizaciju. S tim je u vezi i konstatacija da je ljude lako „oduševiti za rat“, jer „[u] nama nema nikakve nagonске odbojnosti prema prolivanju krvi. Potomci smo beskrajnog niza ubica“ (Frojd 2001: 50). U vreme trajanja rata, Frojd je održao predavanje *Mi i smrt*, u kome je prvi put upotrebio pojam *nagon smrti*. U pismu upućenom Ajnštajnu (Einstein) (objavljenom u okviru *Antropoloških ogleda* pod naslovom „Zašto rat?“), Frojd ističe stav da negativni impulsi koji potiču iz *nagona smrti* jesu značajna pogonska sila u čovekovom životu (pri čemu je ratni prostor najpogodniji za njegovo aktiviranje i manifestovanje), i da su uništiteljski poriv (označen kao *nagon smrti* ili *tanatos*) i onaj koji poseduje refleks za samoodržanjem (nazvan *eros*), zapravo, međusobno nerazlučivi: „nagon samoodržanja [...] mora da raspolaže agresivnošću kako bi ostvario svoju nameru“ (Frojd 2011: 115).

⁵ Hegel čak i pojmove individualnosti i slobode vezuje za pojam smrti: „Reći o jednom biću da je ‘samostalno’ znači reći da je smrtno“, jer je čovek „*individualan* samo ukoliko je smrtn“ (Kojève 2013: 531). Uzajamnost ovih kategorija neupitna je za Hegela, zato: „Nema slobode bez smrti i jedino smrtno biće može da bude slobodno“ (Kojève 2013: 535).

ograničenosti svog trajanja. Drugim rečima, svako ko razmišlja o smrti izopštava sebe iz tog prirodnog poretka, jer – „smrt je nešto što se dešava drugima“ (Jankelevič 2017: 25).

Kulundžićevo pisanje o smrti mogli bismo (bez obzira na činjenicu da je ovaj narativ ostao nedovršen, a autorova namera da publikuje roman *Smrt u svojim simbolima* nerealizovana) – pozitivistički gledano – da dovedemo u vezu sa proživljenim ratom⁶. Iskustvo je rata *de facto* uticalo na celokupnu posleratnu umetničku produkciju, kao i na to da smrt postane velika literarna inspiracija. Međutim, iako su egzistencijalne okolnosti nesumnjivo imale udela u opredeljenosti za pisanje na pomenutu temu, čini se pretežnijim da Kulundžićevu poetiku smrti sagledavamo u svetlu Blanšoovih razmišljanja o odnosu čina stvaranja prema – Jankelevičevim rečima kazano – „survavanju u ne-Biće“ (Jankelevič 2017: 21). Podstaknut hegelijanskom *filozofijom smrti*⁷, Moris Blanšo (Maurice Blanchot) je umetnost tumačio kao odnos prema smrti⁸, verujući kako upravo smrt predstavlja jedan od *temeljnih uvjeta književnosti* (Božić Blanuša 2010: 4).

Sledstveno tome, Kulundžićev narativ o smrti možemo razumeti i kao vid uspostavljanja relacije sa smrću, to jest kao prevazilaženje sopstvenog straha od smrti, koje se realizuje *pod plaštom pisanja* (Blanšo 1960: 15). Podsetimo da je i Andrić, u svojoj čuvenoj besedi *O priči i pričanju* (izgovorenoj prilikom primanja Nobelove nagrade), taj postupak sublimacije označio kao „zavaravanje krvnika, odlaganje neminovnosti tragičnog udesa, odnosno produžavanje iluzije života i trajanja“ (Andrić 1976: 67). Pisanje o smrti pretvara se tako u neobičnu igru („Možda umetnost zahteva da se igramo sa smrću, možda ona uvodi igru, malo igre, tamo gde nema više pomoći ni gospodarenja“ (Blanšo 1960: 17)), u kojoj kao neophodan preduslov iskrsava oslobađanje od straha. O smrti se, veruje Blanšo, može pisati „jedino ako čovek gospodari sobom pred licem smrti, ako se sa njom uspostave odnosi potpune nezavisnosti“ (Blanšo 1960: 15).

Tvorac esejističkog žanra Mišel de Montenj kao svojevrsnu strategiju ponudio je *poučavanje umiranju*⁹, verujući da *memento mori* poseduje oslobađajuću funkciju:

⁶ Autobiografsku pozadinu naslućujemo u priči „Kako je Rački spoznao smrt“ (1928), koja je smeštena u Zemun (mesto piščevog rođenja), a čiji su akteri mladići koji su se priključili Crvenom krstu. Fokus pomenute proze na ljudskoj izobličeniosti kao posledici dugotrajne izloženosti masovnim umiranjima, koja dovodi do potpune ravnodušnosti prema smrti. Ovo je i poslednja objavljena priča o smrti – pisac se kasnije nije bavio ovom temom, a polovinom 30-ih godina u potpunosti se posvetio dramskom stvaralaštvu i radu u teatru, prestavši da piše prozu.

⁷ Hegel pravi zaokret u odnosu na dotadašnju dijalektiku smrti, polazeći od stava da je svest o smrti imanentna čoveku. „Odlučno prihvatanje činjenice smrti, ili sebe svjesne ljudske konačnosti, jeste posljednji izvor hegelijanske misli“, tvrdi Kožev (Kojève 1990: 519).

⁸ Analizirajući Kafkin odnos prema smrti, Blanšo iznosi zaključak kako Kafka „duboko oseća da je umetnost odnos prema smrti“ (Blanšo 1960: 15).

⁹ Sličnog je stava i Sajmon Kričli (Simon Critchley), koji se u svojoj *Knjizi mrtvih pesnika* bavi analizom načina na koji su filozofi umirali, povezujući ga sa njihovim ključnim idejama. Kričli u neprestanom razmišljanju o smrti prepoznaje konstruktivnost, mogućnost usavršavanja: „Ja bih se kladio da je u učenju kako umreti moguće isto tako naučiti kako živeti“ (Kričli 2013: 9).

Unapred misliti o smrti znači unapred misliti o slobodi. Onaj ko je naučio da misli o smrti taj se odučio od robovanja. To što znamo da ćemo umreti oslobađa nas svake prinude i potčinjenosti. Ništa u životu ne predstavlja zlo za onoga ko je shvatio da biti lišen života ne predstavlja zlo. (Montenj 1990: 21)

Navedene Montenjove misli mogle bi da posluže kao okvir za sagledavanje Kulundžićevih revolucionarno-utopističkih priča o smrti: Kulundžić ne samo da se poigrava, ili, rečima Montenja, *oduzima neobičnost* ovom događaju, već i na prilično jeretički način remeti teološku koncepciju smrti¹⁰, što je najočiglednije u priči koja pruža neočekivan odgovor na pitanje o poreklu smrti.

Otkud smrt? – „marsovsko“ tumačenje prvog greha

U priči posvećenoj Juliju Benešiću, štampanoj 1924. godine u *Vijencu* pod naslovom „Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa“¹¹ – koju možemo smatrati uvertirom u ciklus na temu smrti – Josip Kulundžić daje duhovito obrazloženje zašto je ljudski rod kažnjen smrću. Prema biblijskom tumačenju, smrt predstavlja direktnu posledicu ženine znatiželje i oglašivanja o božju zapovest. U *Prvoj knjizi Mojsijevoj*, Bog čoveku daje uputstvo: „Jedi slobodno sa svakog drveta u vrtu, ali sa drveta od znanja dobra i zla, s njega ne jedi, jer u koji dan okusiš od njega, umrećeš“ (Post. 2, 16 – 17). Biblijski mit kaže kako je zmija navela Evu na prekoračenje zapovesti, te ona „videći da je rod na drvetu dobar za jelo i da ga je milina gledati i da je drvo vrlo drago radi znanja, uzabra plod sa njega i okusi, dade mužu svome, te i on okusi“ (Post. 3, 4 – 6), što rezultira ponaosobnim kažnjavanjem predstavnika ljudskog roda.¹² Epizoda nakon kršenja zabrane okončava se progonstvom iz raja: „I Gospod Bog izagna [...] čoveka i postavi pred vrtom Edemskim heruvima s plamenijim mačem, koji se vijaše i tamo i amo, da čuva put do drveta života“ (Post. 3, 21

¹⁰ Ovom prilikom ćemo se baviti isključivo onim pričama o smrti u kojima uočavamo revolucionarno-utopističke elemente. U pitanju su: „Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa“, „Pacijenti mladog Kirilova“, „Traži se smrt“ i „Blaga smrt“.

¹¹ Osim tematsko-idejne inovativnosti, ova priča je inventivna i na planu forme. „Biblijska priča s Marsa“ u celosti je pisana u dijaloškom obliku i vrlo je scenična, tako da prilikom čitanja stičemo utisak da se radnja odvija pred našim očima. Na dramsku koncepciju upućuje i strukturna podeljenost priče na slike/scene. Štaviše, u priči (kako je sam autor žanrovski označio u podnaslovu) nema pripovedanja već samo dijaloga raspoređenih u slike. Osim toga, u tekstu zapažamo i komentare nalik didaskalijama („Na sredinu dolca dolazi Faun. To je kostim đavla u tom momentu. Stane i smije se glasno i od srca“ (Kulundžić 1924a: 700)).

¹² Bog će Evu kazniti porođajnim mukama, a deo kazne za samovolju biće njena podređenost mužu („tebi ću mnoge muke zadati kad zatrudniš, s mukama ćeš djecu rađati, i volja će tvoja stajati pod vlašću muža tvoje“ (Post. 3, 15), dok će Adamu saopštiti kako će mučenje obeležiti njegov zemaljski život („Što si poslušao ženu i okusio s drveta s kojeg sam ti zabranio rekavši da ne jedeš s njega, zemlja da je prokleta s tebe, s mukom ćeš se od nje hraniti do svojega veka. Trnje i korov će ti rađati, a ti ćeš jesti zelje poljsko. Sa znojem lica svojega ješćeš hljeb, dokle se ne vratiš u zemlju od koje si uzet; jer si prah i u prah ćeš se vratiti“ (Post. 3, 17 – 19)).

– 24). Međutim, s obzirom na to da je Kulundžićeva biblijska priča marsovska, a ne starozavetna, postoje izvesna odstupanja u odnosu na onu hrišćansku¹³. Doduše, Marsovcima su tvrdili da su je Zemljani ukrali od njih i da ona u svom originalu glasi potpuno drugačije¹⁴:

Čak su i crkve živjele svoj jednolični život, postojao je i Bog i Spasitelj, pa čak i Biblija. Molim, sasvim obična Biblija je postojala, u njoj priče. Priča o stvaranju svijeta, posve slična onoj na Zemlji. Samo ona o Adamu i Evi, ta je bila posve drugačija. Bila je doduše tako svježija i jasna, da su marsovcima tvrdili, kako su zemljaci ukrali tu priču od njih, još onda, kad se nismo otcijepili jedno od drugoga i poletili svojom putanjom u sfere; pa da su je zemljaci iskrivili na svoju. (Kulundžić 1924a: 698)

„Neiskrivljena“ verzija mita o prvom grehu potpuno je drugačija i prema ovoj interpretaciji žena ne snosi odgovornost za progonstvo, dakle – njena krivica ne postoji¹⁵. Osim toga, u *marsovsku priču* o praroditeljskom grehu inkorporirana je i reinterpretirana

¹³ Na sličan način, Kulundžić se sa biblijskim „istinama“ poigravao i u priči „Simboli“, reinterpretirajući krst kao simbol Hrista. Naime, ova priča poseduje i poetičku vrednost. Iste godine (1922) Kulundžić je pod naslovom „Simboli“ objavio i esej u *Jugoslavenskoj knjizi*, u kom iznosi, za sopstveno stvaralaštvo krucijalnu tezu da je u biti svake umetnosti *simbol*, a da se umetnosti među sobom razlikuju prema tome na koji način *iznose simbol*. Priča „Simboli“ dotiče se upravo načina na koji ljudi formiraju, odnosno pripisuju/dodeljuju simbole, a razgovor na tu temu vode Hrist i Adam budućnosti. I ovdje je primetna Kulundžićeva zamišljenost nad pitanjem postanka i nestajanja, ostvarena kroz preplitanje biblijskog i naučno-fantastičnog. Adam Sutra (Kulundžićev Adam nije biblijski, već futuristički) glavni je junak priče, koji je smešten u XXV. vek. Priča opisuje njegov strah pred ljudima budućnosti („Ali kada je došao pred hiljadu građana XXV. veka, pred mamutske transmisije ogromnih motora, pred raskriljene džinove, koji su ustavljali vodopade i pili mu snagu, pred ogromna gvozdena zjala, koja su pohlepno uzimala sunčeve zrake, on koji je znao najbolju klasu vrste Čovek, propovednik nove, centralne ideje o najispravnijoj svrsi života, on zanemi“ (Kulundžić 1922: 397) i njegov beg natrag u pustinju, gde mu se, nakon sedam dana posta i plakanja, pridružuju tri „dobre vizije“, kojima se ispovedao. Prva dobra vizija bio je Buda, druga Mojsije, a treća Hrist. Svim dobrim vizijama objašnjava da je tužan jer ne uspeva da nađe simbol kojim bi svoju ideju doveo u narod budućnosti: „Trebalo da nađem stvar, u koju bih usadio ideju kao dušu te stvari. I onda, kada im pokažem tu stvar, oni će moći da osete njenu dušu, a moju ideju“ (Kulundžić 1922: 397). Tek ga je Hrist utešio, objasnivši mu da narod ne razume suštinu i zbog toga usvaja pogrešne simbole. Tako je i u Hristovom slučaju bilo – umesto srca koje je žrtvovao, narod je odredio da njegov simbol bude krst. Adam Sutra rešava da krene među ljude i pokuša da propoveda ljubav. Međutim, kada je izbila buna radnika protiv kapitalista, on im nudi svoje srce da ga pošalju kapitalistima kao znak mira. Radnici su ga svečano sahranili, a kapitalisti su mu podigli crkvu. Postao je novi svetac, Sv. Adam bez Srca, ali, ironija je htela da njegova žrtva ostane bez dodeljenog simbola: „Bio je to prvi prorok – bez simbola“ (Kulundžić 1922: 398).

¹⁴ Marsovcima su sasvim nalik ljudima, ne postoje razlike ni u načinu života: „Stanovnici su rezignirali nad novinama čitajući o vječnom problemu rasplitanja nejasne političke situacije, demagozi i kapitaliste potajno su ismjeivali ozbiljnost, kojom puk shvaća njihovu egzistenciju i moć, korupcionisti su učvršćivali svoje skrivene veze s vlastodršcima; sve baš kao i na zemlji“ (Kulundžić 1924a: 698).

¹⁵ Za razliku od Adama, koga guši rajska dosada („Zar otići korak-dva i opet sjesti, žvakati bez kraja spremljene plodove providnosti, na dohvat cmakanja lava s košutom, vuka s janjetom, pa se trzati u agoniji nemoći, u preobilju omamljivog popodneva“ (Kulundžić 1924a: 698)), Eva uživa u njegovim blagodatima: „Raj je tako lijep, lijep... Sreća je tako lijepa! Omama svega, poplava svega, obilje svega. Tako je lijepo, lijepo...“ (Kulundžić 1924a: 699).

starozavetna priča o Kainu i Avelju. Pisac preinačuje biblijsko predanje, pripisujući prvom čoveku ne samo Evinu krivicu za izbacivanje iz raja, nego i Kainov greh prolivanja krvi – Kulundžićev Adam¹⁶ nasrće na boga sa namerom da preuzme od njega *radost stvaranja* („Gospode, sada prestaje prvi put vatra mogega ljubljenja: jer udobnosti *mrzim!* Ja hoću borbe u pjenušavoj krvi, u jauku, bolu, muc! U *stvaranju!*!“ (Kulundžić 1924a: 700), a Adamove okrvavljene ruke postaju simbol novog doba: „Dolazi Novo! Dolazi Promjena! Krv ključa“, „Ja sam kralj! *Hoću da stvaram!* ... I zato je moja kruna – moja radost!“¹⁷ (Kulundžić 1924a: 701). Prvi čovek za svoj prestup dobija priznanje od đavola, koji mu izgovara: „Pljucnuo si na moje sposobnosti otkako si prevario gospoda. Sada je on uvrijeđen: vrijeđa ga tvoja *prva radost*... Jer prva radost tvoja – to je Radost Stvaranja, i nju si uzео gospodu“ (Kulundžić 1924a: 702).¹⁸

Osim što se obrušava na hrišćansko poimanje smrti, Kulundžić čini dodatni hibris predočavajući bizarne, trivijalne razgovore prvih ljudi sa Gospodom, iz kojih saznajemo o njihovom bračnom životu (Eva se bogu žali da Adam ne ispunjava „bračne dužnosti“: „Znate li, to Vam je tako: njemu je sve preglupo. Molim Vas, tako mlad čovjek — jedva stočetdesetipet ljeta zajedno proživjesmo, a on već počinje gubiti smisao. Jer dužnosti već ne poznaje. [...] A to je protiv principa Velike Ljubavi“ (Kulundžić 1924a: 699)), kao i o potrebi za političkim deklarisanjem (Adam insistira da mu Gospod otkrije kojoj stranci pripada: „Kojoj stranci pripadaš ti?“, na šta bog odgovara: „Ja sam otac!“, da bi Adam odbrusio: „To nije stranka. Molim, a čiji si ti otac?“ (*ibid.*). Kulundžić potpuno izvrcе priču o čovekovom padu, izražavajući sumnju ne samo u biblijske postavke (pre svega u objašnjenje da su čovekova smrtnost i izgnanstvo iz raja posledica ženine lakomislenosti), nego dovodeći u pitanje i hrišćansku utopiju o povratku na „mesto blaženih“, koja se obećava „ispravnim dušama“. („U hrišćanstvu nostalgija za ‘zemaljskim’ rajem projektuje svoje nade u budućnost, usled teleološke koncepcije vremena kao mehaničkog, aritmetičkog približavanja čovečanstva cilju ili Spasenju“ (Kalajić 1975: 1517)).

¹⁶ Adam nema poštovanja prema Gospodu, već mu se izruguje, nazivajući ga starcem i „gomilom nemoći“ – „Uostalom, ako si ti, da prostiш, Bog, onda si trebao, da si stvoriш drugi oblik. Onako nešto silno, strašno, veliko i crno. Pa da imam i protiv koga da se borim“ (Kulundžić 1924a: 699).

¹⁷ Njegovo pobedonosno klicanje pračeno je bukom: „A iz daljine crescendo se širi, poplava urnebesnoga urlika: u rici, drečanju, deranju, cviljenju, vrištanju, mučanju, meketanju i pištanju, u cvrkutu, jauku, kukanju i lelekanju – to se rađa Borba“ (Kulundžić 1924a: 701).

¹⁸ Kulundžićev bog nalik je Platonovom demijurgu – on je moć koja poseduje *Radost Stvaranja*, i vrlo je indikativno da je ova sintagma ispisana velikim početnim slovima. Interesantno je da je i Šopenhauer kao vrhovnog tvorca označio demijurga, kome je u imaginarnom razgovoru postavio pitanje zašto ljudima ne omogući besmrtnost, i dobio odgovor kako bi život postao „objektivno smiješan i subjektivno dosadan“ (Šopenhauer 1927: 131). Šopenhauer na duhovit način zaključuje svoja promišljanja *O smrti*, ističući kako moraju postojati i pozitivne strane umiranja, koje naš intelekt nije vičan da pojmi: „Za nas smrt jest i ostaje nešto *negativno* – prestajanje života; ali ona mora imati i pozitivnu stranu, koja nama ostaje sakriivena, jer je naš intelekt skroz nesposoban, da je shvati. Zato mi dobro spoznajemo što gubimo sa smrću, ali ne spoznajemo, šta dobivamo. Da smo svoje vlastito biće spoznali skroz naskroz do najdublje nutarnjosti, vidjeli bismo, da je smiješno da se zahtijeva neprolaznost individuumā“ (Šopenhauer 1927: 129–130).

Kulundžićevu dekonstrukciju biblijskog mita možemo razumeti i kao jedan – za svoje vreme krajnje inovativan – konstrukt, koji pruža potpuno drugačiju percepciju čovekovog sagrešenja. Ukidanje tereta sa ženskog roda ne samo da predstavlja ogлуšivanje o dogmatsko (hrišćansko) promišljanje porekla smrti, nego ga možemo smatrati i svojevrsnim prilogom feminizmu.

Utopije o večnom životu

I dok „Biblijska priča s Marsa“ donosi jedno neobično izvrtanje biblijske interpretacije prvog greha, u pričama utopijskog karaktera odnos prema smrti usko je povezan sa pitanjima zdravlja, sreće, besmrtnosti, odnosno ideološkim koncepcijama koje promovišu raznovrsne usrećiteljske projekte. U trima pričama pod naslovima: „Pacijenti mladog Kirilova“, „Traži se smrt“ i „Blaga smrt“, Kulundžić problematizuje ideju besmrtnosti, kao i mogućnosti odabira sopstvene smrti.

Ove priče možemo sagledavati u kontekstu Bodrijarovih (Baudrillard) promišljanja o smrti. Naime, Bodrijar je tvrdio da – zahvaljujući izopštavanju smrti – u razvijenom društvu dolazi do širenja koncepta besmrtnosti. Drugim rečima, generisanje različitih oblika utopija posledica je ukidanja simboličke razmene, koja je funkcionisala u primitivnim zajednicama. Svojim strahom od smrti, smatra Bodrijar, „mi plaćamo raskid simboličke razmene sa mrtvima“ (Bodrijar 1991: 151), pri čemu napredak društva i razvoj nauke samo potcrtavaju odvojenost života i smrti¹⁹, koja ranije nije postojala. Primitivna društva, dakle, „ne raspolažu biološkim konceptom smrti“, za njih smrt (kao bolest ili rođenje) nema onaj smisao koji joj pridaje moderni čovek – „Smrt se nikada ne oseća kao apsolutni kraj ili kao Ništavilo: smatra se više kao obred prelaska u drugi oblik postojanja. Stoga je uvek povezana sa simbolizmima i ritualima inicijacije, preporoda ili vaskrsenja“ (Elijade 2020: 51). U plemenski ustrojenim zajednicama smrt postoji kao društvena forma koja se „socijalno artikuliše“ kroz rituale koji eliminišu razdvojenost smrti i života (Bodrijar 1991: 148). Smrt je u takvom kontekstu doživljena kao „imaginarna suprotnost“, zbog činjenice da „na simboličkom nivou nema razlike između živih i mrtvih. Mrtvi imaju drugi status, i to je sve. [...] Vidljivo i nevidljivo se ne isključuju, jer su dva moguća stanja jedne osobe. Smrt je jedan aspekt života“ (Bodrijar 1991: 149).

¹⁹ I Šopenhauer podseća da su kod Grka i Rimljana posmrtna svečanosti uvek bile praćene bahanalijama, „dakle prikazima najžešćeg životnog nagona“ (Šopenhauer 1927: 5). Zapravo, uopšteno govoreći, „svaka kultura [...] propisuje norme dobre ili loše smrti“ (Kos Lajtman 2022: 19), koje se vremenom modifikuju. Sociolog Marsel Mos (Marcel Mauss) ukazao je na neobična uverenja ljudi iz australijskih plemena, koji su smatrali kako je jedino nasilna smrt prirodna, dok je „svaka druga smrt [...] magijskog ili religijskog porekla“ (Mos 1998: 296). Kod njih nije neobičajeno ni „provociranje smrti“: „Kod Australijanaca moralni i religijski uzroci mogu snagom sugestije izazvati smrt“ (Mos 1998: 298). Međutim, razvoj medicine u savremenom društvu umnogome je promenio odnos prema umiranju, potkopavajući „autoritet religije“ (Kos Lajtman 2022: 22).

Na simboličkom nivou, smrt je, dakle, predstavljala samo drugačiji aspekt života, dok u kontekstu modernog čoveka, koji teži da „život pročisti od smrti“ (Bodrijar 1991: 204), utopije nastaju kao oblik kompenzacije za simboličko. Mitologije, religije i misterije pružaju nadu da umiranje nije potpuni kraj, odnosno da fizičko nestajanje predstavlja samo izmenjeni oblik postojanja, jer duša nastavlja svoj život. (Sokrat je u smrti prepoznao početak pravog života, otuda Sokratova „ravnodušnost prema smrti“, koja se pretvara u „*volju za smrt*“ (Tadić 2003: 10)). Ideja o seljenju duše naći će odjeka i u hrišćanskoj misli, koja će ponuditi utopiju o vaskrsenju, dok će za savremenog čoveka, oslobođenog judeohrišćanske filozofije, nespokoj izazvan izvesnošću smrti proizvoditi raznovrsne utopijske koncepte. I prema drevnim/religijskim i prema savremenim utopijama, Josip Kulundžić imao je izrazito kritički odnos. U pričama „Pacijenti mladog Kirilova“ i „Traži se smrt“ (koje čine jednu celinu – prva se nadovezuje na drugu), glavni junak doktor Kirilov, kreator utopije, pronalazač *eliksira večnosti*, inače doktor medicinskih nauka, opisan je na sledeći način:

Mladi Kirilov, na čudu neznamkakvih učenjaka, promoviran je u šesnaestoj godini na čast doktora medicine, izumio u sedamnaestoj bacil druge sfere ili bacil duševnih bolesti, ustao u osamnaestoj godini protiv svih principa i metoda dotadanje medicinske prakse, pao u devetnaestoj godini u tamnicu na tužbu svojih kolega da je ubijao neodlučne samoubice, u dvadesetoj oslobođen od mnogobrojnih svojih obožavalaca i pristaša. (Kulundžić 1924b: 99)

Kirilov je smatrao da zdravlje zapravo nije neophodno za srećan život, jer se kategorije sreće i zdravlja mogu isključivati, te je zbog toga ljudima nekada potrebno omogućiti da budu bolesni da bi bili srećni. Shodno tome, elementarni cilj lekara nije, prema njegovom ubeđenju, briga o izlečenju, već da pacijent bude zadovoljan, čak i kada se to protivi etici.

Pacijenti kojima je potrebna Kirilovljeva usluga otkrivaju jednu potpuno drugačiju percepciju sreće i funkcionalnosti bolesti. Odnos zdravlja, bolesti i smrti u ovim pričama sagledan je na vrlo specifičan način, pri čemu je polazište da su sve bolesti duševne prirode („nema bolesti kojoj uzrok nije u takozvanoj duši“ (Kulundžić 1924b: 99). Zahvaljujući uvidu u raznovrsne ljudske želje kada je bolest u pitanju, mladi lekar uviđa kako se kategorije sreće i dobrog zdravlja mogu isključivati, što je tradicionalna medicina prenebregnula.²⁰ Uverenje da zdravlje nije garancija, niti pretpostavka, srećnog života inspi-

²⁰ Na tu činjenicu podseća i gospoda koja zahteva da bude jalova, i traži od Kirilova veneričnu bolest, objašnjavajući da želi da uživa u životu bez bojazni da će zatrudneti („Za mene je moja plodnost bolest“): „Vi se liječnici ne brinete za čovjeka, nego za bolest. Bolest je za vas nešto, što ne pripada čovjeku, nego vašim knjigama; nešto, što u čovjeka uđe kao komad sira; treba je istjerati iz čovjeka i onda je sve u redu. Kad ja dođem k vama i tražim jednu bolest, i govorim da bi to bilo za moju sreću u životu, vi me tjerate na ulicu. Ali kada treba da iz mene izagnate kakovu bolest, vi se ne žacate da me zarazite drugom bolesti“ (Kulundžić 1924b: 100).

riše mladog Kirilova na otkrivanje „bacila smrti ili bacila treće sfere“. Međutim, ovaj tvorac revolucionarnog izuma najpre biva suočen sa nezadovoljstvom pacijenata kojima je „izlazio u susret“, omogućivši im bolest (ili ostanak u bolesti²¹), a potom i sa činjenicom da niko od njih ne želi da pristane na večni život. Paradoksalno, ali samo jedan čovek pokazuje spremnost da primi *injekciju večnosti*, odnosno da *žrtvuje sopstvenu smrt*. Reč je o bonvivanu, koji pristaje da *ustupi sopstvenu smrt* u zamenu za bocu konjaka, objašnjavajući sledeće:

Dat ću ti svoju smrt, Kirilov. Život, smrt, ideali, božanstvo, filozofija... to ti mene ne interesuje ama baš ni malo. Eto. Kažu da ljudi piju jer su nesretni. Ja pijem od sreće, u zanosu. Najveća je sreća biti opojen, ne osećati sebe, nego samo sve stvari ujedno, i ne misliti ništa, nego samo vibrirati, u jednom finom ritmu, biti muzika, rasplinjavati se u širinu, širinu. Valjda je to sreća. (Kulundžić 1925: 142)

Poražen saznanjem da ljudi zapravo ne znaju šta žele i šta ih čini srećnima, doktor Kirilov, izumitelj injekcije večnog života, izvešće sledeći zaključak:

Čovjeku dođe da posumnja u sve tekovine usrećitelja čovječanstva. Sva je tragedija u tome da usrećitelji hoće jedno, a čovječanstvo ono drugo. Čovjek mora da je uvijek oprezan kod tih usrećitelja. (Kulundžić 1924b: 102)

Utopije o *blagoj smrti* ili *anticipacija eutanazije*

Na sličan stav naići ćemo i u priči „Blaga smrt“, u kojoj je Kulundžić ponudio neobičnu utopiju smrti. Članovi „Udruženja za blagu smrt“ promovišu jedan idilični koncept smrti, koji započinje ulaskom u hram na obali jezera. Na osnovu opisa putovanja u smrt, možemo primetiti da su Kulundžićeve predstave o luksuzu i savršenoj uređenosti zagrobnog prostora podudarne sa savremenim *New Age* projektima, na čiju se hipertrofiju

²¹ Žena koja je zahtevala polnu bolest želi da joj se vrati plodnost. Zaljubljuje se i ne želi više da uživa, nego da bude majka: „Kad ste mi ono oteli majčinstvo, osjećala sam se slobodnom, veselom, vedrom. [...] i ja sam se temperamentno bacila u vrtlog života. [...] i onda je došao on. Zaklinjao me da prestanem da budem na radost svima i da postanem samo njegovom. [...] Čujete li: uzeli smo se. Ja sam ljubljena i ja sam žena. Ja sam ljubljena i ja treba da budem mati: drugog izlaska nema. [...] Vratite mi moje majčinstvo! Moju plodnost mi vratite! Ili mi dajte da umrem! (Kulundžić 1925: 143). Čovek koji je molio za bolest da bi izbegao vojsku završava tragično (umire jer je naiskap popio napitak koji mu je doktor prepisao), a slučaj čoveka koji je vadio da ostane u svojoj bolesti, takođe se neslavno okončava. On se transformiše u „fenomen dobrote“, zbog čega postaje dosadan ženi, koja ga izbacuje iz kuće: „Postao sam dobar, otkad ste mi dali onu bolest. Ne idem nikud. Ne pijem, ne skitam se, ne trošim. Ona mi veli: idiot, šta se tu vržeš vječno po kući, kao kakova stara baba. I ti si mi neki muškarac! [...] Ja sam u penziji. Penzionirali me radi bolesti. Pa sam uvijek kod kuće, dakako. Pomažem joj oko kuhanja i pranja rublja. U posljednje vrijeme sam sve sam radio. To me je silno veselilo. Nemate pojma, gospodine doktore, kako sam volio svoj dom. Kad me izbacila, čekao sam. Pisala mi je: idiot, zašto se nisi vratio, izmlatio me i ostao!“ (Kulundžić 1925: 144).

Sajmon Kričli podrugljivo osvrće u svojoj *Knjizi mrtvih filozofa*. Kričli upozorava na čovekovu potrebu za izvesnošću i trenutnim zaboravom smrti, koja stvara „duboki jaz besmisla“. Istovetno zapažanje iznosi i Žan Bodrijar, spočitavajući zakulisnu manipulativnost i hipokriziju čitave ujdurme o smislu i sigurnosti, zbog činjenice da se kapital umnožava upravo generisanjem smrti, straha i neizvesnosti: „Čitava naša tehnička kultura stvara jedno neprirodno okruženje smrti. [...] Naš sistem živi od proizvodnje smrti, a tvrdi da proizvodi sigurnost“ (Bodrijar 1991: 202, 203). Baš kao i predstavnici *New Age* industrije, koji svoje usluge pružaju u okviru besprekorno dizajniranih centara sa „kraljevski uređenim vrtovima, jezerskim hramom, hinduističkom kičerskom arhitekturom i skupim programima za unapređenje duševnog samospoznanja“ (Kričli 2013: 13), i promoteri *blage smrti* imaju svoju pogrebnu estetiku:

Društvo za „blagu smrt“ ima svoje hramove. Najveći je mramorna katedrala na jezeru Pata. Put u smrt počinje na obali jezera. Ulazi se u visoko brdo večno procvalih ruža. U nutrini je miris, opojan i silovit, pročišćen rosom [...] Usred unutrašnjosti ružinog brda stoji velika statua božice Morfomorte, kraljice blage smrti; statua je od meke jantovine i miče se posvema neopazice, ali se pokreti prelevaju u beskonačne sinfonije nebeskih adagia. [...] Po jezeru plutaju ogromni lopoči od sedefovine, u svakom svira ili peva po jedna melodija, i sve se melodije uzimaju za ruke i igraju se na površini. (Kulundžić 1923: 394)

Prema pravilima Udruženja, za odlazak u takozvanu *blagu smrt* može se odlučiti jedino čovek koji je već na samrti i to u teškim mukama, tačnije: osoba koja *pati posvema pri svesti*. Kulundžićev koncept *blage smrti* krajnje je revolucionaran – reč je o eutanaziji, koja je u momentu nastajanja priče (1923) potpuna nepoznanica, nepostojeći pojam, odnosno zamisao koja je bila ravna naučnoj fantastici²². Ovaj oblik lake i bezbolne smrti, u doslovnom prevodu: *dobre smrti*, legalizovan je tek početkom dvehiljaditih i to u svega tri evropske zemlje (Holandija, Belgija, Luksemburg). Iako se mnogi pravni sistemi protivie „ubistvu iz milosrđa“, ovakav način umiranja dozvoljen je samo u slučajevima kada bolesnici trpe neizdržive bolove ili su u terminalnim stadijumima bolesti, odnosno, kako junaci Kulundžićeve priče objašnjavaju, takva smrt je na raspolaganju samo onome ko „pati posvema pri svesti“.

Kandidat za blagu smrt je, takođe, pojava koju bismo mogli uvrstiti u domen naučne fantastike – *čovek bez lica* po imenu Samuel Rot, koji godinama „krči svoj put do smrti“. Samuel Rot nakon rata je doživeo transformaciju, pretvorivši se u čudovišnu kreaturu:

²² Utopija o *blagoj smrti* sadrži i naučnofantastične elemente, koji su, zapravo, imanentni utopijama. Sam početak priče uvodi u jedan nadrealni prostor: „Javlja se moj radio. Čujem. Uspenjem se na zračnoj lađi. Posmatranje zemljine kore u dubini. Letimo, slušajući usput čas operu u Milanu, čas govor engleskog kralja, čas rad na burzi u New Yorku. Smetamo oblacima neprestano. U osam sati smo u Hagu“ (Kulundžić 1923: 393).

Samuel Rot nije čovek, jer on *nema svoga lica*. Pre rata ga je imao. Onda je došao rat i izbrišao njegovo lice kao spužva ploču. Postoji nešto na nečemu, što je slično glavi. Drugo ništa ne postoji [...]. Njegove reči izlaze su na dva otvora, čas ovde jedna reč, čas tamo druga, kao da dva čoveka govore posvema za sebe, negde na drugom kraju jedne velike sobe. (Kulundžić 1923: 395)

Ispostavlja se da je Rotovo bezličje predstavljalo veliku inspiraciju: „Pričao je, da bi liječnici, koji bi ga videli, došli na ideju da prave ‘obična lica’ po narudžbi; a žene da bi se podvrgle operaciji, samo da budu slične Samuelu Rotu. Pričao je, da bi Samuel Rot mogao da postane slavan diplomat čak i u Kini, gde su sve spoljašnjosti tajanstvene i ravne kao tanjur“ (Kulundžić 1923: 396). Samuel Rot postaje „atrakcija“ oskrnavljena ratom – jedna unakažena fizionomija posmatra se kao ekskluziva koja bi mogla biti unovčena. Pominjanje preinačavanja sopstvenog izgleda, s jedne strane, anticipira današnji trenutak, u kome je takav projekat zaista izvodljiv, dok, sa druge strane, zamisao o kapitalizovanju deformisanosti asocira na Krležinog Velikog meštra, koji „ubira mrtvarinu“ i umnožava sopstveni novac na račun tuđeg stradanja. Zapravo, ideja da se prepozna „marketinški potencijal“ u nesreći, podseća na Krležinog *Velikog meštra sviju hulja*, u kome je opisano kako najveći ratni profiter ljude gleda isključivo kao plen u visokoprofitnom biznisu: „Svi smo mi njegove životinje u njegovim kavezima [...] i njegova roba kojom trguje [...] i ubire mrtvarinu, i sve će nas on preko Ha-Pe-Zea liferovati velikoj internacionalnoj firmi SKELET&COMP“ (Krleža 2011: 292). Da analogija nije nehotična, pokazuje i primer Rotove posmrtno estetik, koju mu je, kako priznaje, uredio jedan američki pacifista (v. Kulundžić 1923: 396).

Međutim, u slučaju ovog junaka iskrsava nedoumica da li on uopšte može imati *svoju smrt*²³ kad već nema svoje lice: „Svaki čovek ima *svoju* smrt, kako ima *svoje* lice; ima li Samuel svoju smrt, kad nema svoga lica?; mislim, da on nema svoje smrti, jer nema ni svoja života, baš zato što je bezličan“ (Kulundžić 1923: 395).

Da bi skratili Rotovo dugogodišnje *putovanje u smrt*, članovi Udruženja nude mu blagu smrt, ali ispostavlja se da on već poseduje sopstvenu viziju. Pretpostavka o mogućim *varijantama smrti* podseća na Blanšoovu dilemu postoji li *ispravna smrt*, to jest da li možemo razlikovati „pravu“ i „lažnu smrt“:

Izgleda, dakle, da je, van svakog verskog ili moralnog sistema, čovek doveden do toga da se upita da li ima, *dobro i rdave smrti*, da li ima *moćnosti da se umre pravom smrću*, ispunjavajući sve obaveze prema smrti, a takođe i *pretnje da se loše umre*, kao nepažnjom, *smrću nesuštinskom i lažnom*, tako da bi ceo život mogao da zavisi od ovog pravilnog odnosa, od ovog pronicljivog pogleda upravljenog prema dubini *pravilne smrti*. (Blanšo 1960: 58)

²³ Kod Blanšoa pronalazimo sličnu misao, ali i istovetnu sintagmu *svoja smrt*: „Nikad se ne umire samo od bolesti, nego od *svoje smrti*“ (Blanšo 1960: 64; istaknula I. T.).

Rotova *idealna smrt* podrazumeva dekorativnost drugačiju od one koja mu je ponuđena – posredi nije *locus amoenus* (kao kod promotera *blage smrti*), ovde je u središtu njegovog izobličena glava:

Usred raskošnoga svetla ležao je na tamnom divanu Samuel Rot, prekriven do vrata zagaitocrvenom dolamom, *svuda oko njega, na stranama, na podu, na stropu u stotine ogledala ogledavala se njegova razmuljana glava, on je lagano posmatrao svaku sliku posebno, svaku sliku posebno*, i kao da se smeškao. (Kulundžić 1923: 396)

Predočavajući svoju verziju smrti, Samuel pita ironično:

Kako vam se sviđa moj hram za blagu smrt? To mi je uredio jedan Amerikanac pacifista, koji me je hteo demonstrirati na svojim predavanjima; posle se valjda predomislio; bilo da mu se ne sviđa moj hram, bilo da je postao akcioner kakvog arsenala. *Vidite, vi hoćete da usrećite ljude, ali recite mi, braćo, ko od nas zna šta ljudi hoće?*²⁴ (Kulundžić 1923: 396; istaknula I. T.).

Ako uzmemo u obzir Bodrijarovo stanovište da smrt u razvijenom društvu funkcionise kao vid društvene usluge, koja se „sastoji u tome da vas liše vaše sopstvene smrti“ (Bodrijar 1991: 201), onda „Blagu smrt“ možemo razumeti i kao izraziti otpor protiv bilo kakve vrste represije, koja se ogleda u potrebi za kontrolisanjem života i smrti. Prema Bodrijarovom tumačenju, upravo eutanazija – Kulundžićevim rečima kazano: *blaga smrt* – i abortus (koji pisac ne spominje), kao tekovine savremene nauke, predstavljaju „osiguranu kontrolu nad čitavim procesom života i smrti“²⁴.

Kulundžićeva kritika utopija

Potreba za izvesnošću i projekcija savršenstva predstavlja univerzalnu i oduvek prisutnu pojavu – „svim svojim snagama društvo želi da izbegne probleme koje, udaljavajući ga od mitskog savršenstva, prete da još jače istaknu njegovu neravnotežu nastalu iz prekida velike zabrane, koju nazivamo praroditeljski greh“ (Servije 2005: 23). Vizija boljeg oslanja se uvek na nešto što je društvo posedovalo, i zatim izgubilo, a što je u okvirima hrišćanstva definisano kao izgnanstvo iz raja – „Po hrišćanskom mitu, idealno stanje koje prethodi ugovoru je, naravno, raj“²⁵ (Fraj 1975: 1580).

²⁴ Bodrijar transplantaciju definiše kao „forsiranje života radi života“ (Bodrijar 1991: 197, 198).

²⁵ Za Fraja (Frye) je utopija *spekulativni mit* koji pruža viziju socijalnih ideja, a pisac utopije, prema njegovom stavu, najpre sagledava najbitnije društvene činioce, da bi u književnoj realizaciji sopstvene utopije pokazao „kako bi izgledalo neko društvo kada bi se u njemu svi ti elementi do kraja razvili“ (Fraj 1975: 1578). Fraj je pravio distinkciju između dve elementarne društvene koncepcije, koje su zasnovane na mitotvornom mišljenju: jedna je *društveni ugovor* (ovaj mit opisuje postanak društva) i odnosi se na prošlost, a druga koncepcija je usmerena na budućnost (ili neko daleko i nepoznato, tačnije nepostojeće, mesto) i realizuje se kroz *utopijske projekcije*.

Kulundžićeve utopijske projekcije, koje su neodvojive od fenomena smrti, kao i od religijskih i društveno-političkih²⁶ premisa, nisu „vizija isplanirane budućnosti koja smiruje“ (Servije 2005: 31), već upravo suprotno – piščeve konstrukcije idealnog u potpunosti su saglasne sa Frajevim stanovištem da iza utopija naslućujemo „mit o čoveku koji postaje rob sopstvene tehnologije i svoje perverzne želje da iz čistog zadovoljstva sagradi ingenioznu klopku u koju će na kraju sam uskočiti“ (Fraj 1975: 1581). On demistifikuje svaku pretenziju o usrećivanju čovečanstva i taj stav ponavlja na skoro istovetan način – u priči „Pacijenti mladog Kirilova“ izneta je tvrdnja kako „čovjek mora da je uvijek oprezan kod tih usrećitelja“ (Kulundžić 1924b: 102), a na slično upozorenje nailazimo i u „Blagoj smrti“, gde „čovjek bez lica“ propagatorima blage smrti postavlja pitanje: „Vidite, vi hoćete da usrećite ljude; ali, recite mi, braćo, ko od nas zna, šta ljudi hoće?“ (Kulundžić 1923: 396). Imajući u vidu izrazito kritički odnos prema *idealnim kreacijama*, možemo pretpostaviti da je Josipu Kulundžiću (koji je, između ostalog, studirao i u Pragu) bilo poznato delo češkog savremenika Karela Čapeka, jednog od začetnika distopijskog žanra²⁷. Baveći se anticipiranjem budućnosti, Čapek je problematizovao različite aspekte revolucionarnih pronalazaka koji bi, zahvaljujući razvoju nauke, mogli da potpomognu stvaranje „savršenog društva“.

Kao što je hrvatski pisac potcrtavao sumnju u usrećiteljske projekte, češki je stvaralac izražavao strah od nadolazećeg progressa, predviđajući vladavinu kapitala, totalitarizam i opštu dehumanizaciju društva. Čak možemo uočiti podudarnost između Kulundžićevog Kirilova, izumitelja eliksira večnosti, i glavnog junaka Čapekove drame *R.U.R.* (izvedena 1921. godine): „Hteo je da kao naučnik postane produžetak Boga. [...] Hteo je, ni manje ni više, da dokaže da Bog više nije potreban“ (Čapek 2012: 18, 21). Iako Kulundžićeva utopijska projekcija nije toliko radikalizovana kao Čapekova (glavni junak drame *R.U.R.* konstatuje kako je čovek „vrlo nesavršena mašina“ koju „pre ili kasnije treba eliminisati“ (Čapek 2012: 33)), pisac je ipak anticipirao apsurd modernog sveta, čija težnja za sigurnošću (idealnoj smrti, beskonačnom životu²⁸) prerasta u grotesku, odnosno svojevršni *simulakrum*. Njegova utopija nije san o društvenom savršenstvu, njegov stav podudaran je sa razmišljanjem savremenih teoretičara i filozofa, koji su upozoravali na opasnost od diktatorskih tendencija ovakvih kreacija, koje mogu imati zabrinjavajuće razmere:

²⁶ „Smrt je ne samo biološka činjenica i problem, već i socijalno-politička institucija“ (Tadić 2003: 91) i odnos prema njoj zavisi od „dubljih, skrivenijih pokretača, na granici između biološkog i kulturološkog, blizu kolektivno nesvesnog“ (Arijes 1989: 234)

²⁷ Dakle, možemo pretpostaviti da je Kulundžić imao uvid u književnu produkciju svog vremena, i da je najverovatnije bio potaknut revolucionarnim idejama svojih savremenika. Osim Čapekove drame *R.U.R.* (u kojoj je prvi put u svetu upotrebljena reč *robot*), 1924. godine objavljen je i roman *Mi Jevgenija Zamjatina*, koji je bio velika inspiracija čuvenim antiutopijama Džordža Orvela (George Orwell) i Oldosa Hakslija (Aldous Huxley).

²⁸ Francuski filozof Edgar Morin u svojim je antroposociološkim istraživanjima smrti ukazao na opravdanost čovekove težnje za večnim životom, objašnjavajući kako je „tvdoglava upornost želje za besmrtnošću“, zapravo, „antropološka potreba“ (Morin 1977: 179).

Sve utopije su htele da budu religija Čoveka, štedeći ga od nespokojstva razmišljanja o smislu njegove zemaljske avanture i pružajući mu utopiju kao krajnji i jedini cilj njegovog postignuća u toj meri da smo u iskušenju da ih poredimo sa najgorim totalitarnim režimima. (Servije 2005: 18)

Evidentno je da je i Josip Kulundžić imao svest o vrlo izvesnim zloupotrebama napretka, koji će čovečanstvu staviti na raspolaganje širok dijapazon mogućnosti. Njegovo oduševljenje za pogodnosti i prednosti koje može doneti neko „bolje i srećnije“ ustrojeno društvo izostaje, što nam daje osnova da izvučemo zaključak da ovaj pisac nije verovao u bilo kakve „usrećiteljske“ koncepcije. Osim što se izruguje utopističkim projektima „na dobrobit čovečanstva“, Kulundžić ismeva i socijalno-političke konstrukte, koji su, takođe, promovisani kao dobročiniteljski. Otuda, nimalo slučajno, pominjanje američkog pacifiste u „Blagoj smrti“, koji je odustao od promovisanja smrtne dekorativnosti i okrenuo se oružju kao unosnijem biznisu. Ne verujući u mogućnost osmišljavanja životne stvarnosti kroz raznovrsne društvene projekte, Kulundžić dovodi u sumnju svaku pretenziju o savršenstvu i sreći, ističući kako ljudi, zapravo, ni sami ne znaju šta ih usrećuje. U razmišljanjima na temu večnosti i naučnog progressa, Kulundžić spočitava negativne strane ljudske čežnje za nemogućim. Njegovo oduševljenje za pogodnosti i prednosti koje može doneti neko „bolje i srećnije“ društvo izostaje – pisac nije verovao u bilo kakve ideološke ili utopističke koncepcije²⁹, što možemo zapaziti ne samo u narativu o smrti, nego i u romanu *Lunar* (1921)³⁰, a posebno u pričama sa socijalnom tematikom.

Iako je Josip Kulundžić krajem 20–ih i tokom 30–ih godina pripadao skupini levo orijentisanih stvaralaca, njegove priče nastajale u ovom periodu, koje ispunjavaju uzuse socijalno angažovane literature (usredsređene su na stvarnost i prikazivanje problema „običnog“ čoveka), ipak iskazuju dosledan otklon od ideje jednakosti i pravde, obesmišljavajući tezu o postojanju bilo kakvog idealnog uređenja koje bi bilo po meri većine. U tom smislu njegovo polazište podudarno je sa Matoševim eksplicitno iskazanim stavom o besmislu društvenih kreacija: „Ja sam uvjeren u vječnost ljudske gluposti, demokraciju ne smatram religijom, ne vjerujem u ljudsku jednakost i pravdu, misleći da je najljepši cilj čovjeka poljepšavati život i služiti ljepoti“ (Matoš 1965: 220). I Kulundžić odbacuje ideološko-političke i utopističke konstrukte, prepoznajući isključivo u umetnosti smisao i ne-

²⁹ Aleš Erjavec ukazao je na to da „granica između ideologije i utopije nije jasna i možemo je provjeravati tek naknadno, tek uz pomoć istorijske analize postaje jasno je li neka ideja bila ideološka ili utopijska“ (Erjavec 1991: 43).

³⁰ Glavni junak Kulundžićeve mistične novele *Lunar* spočitava licemerstvo i manipulativnost svih ideoloških koncepcija, koje su, iako se prezentuju kao plemenite, uvek solipsističke u svojoj biti: „I taj vaš kapitalizam sve više – iz potrebe razvitka – predaje niti svoga kretanja u pojedine ruke, ruke centralnog uma. I taj vaš komunizam ideja je jednoga mozga i ta ideja, prema kojoj se ravna ostvarenje i razvitak društva socijalističkoga, mora da ima sedište u jednom umu, koji vrši nadzor i daje upute. Nema diktatura mase, ima samo diktatura pojedinca. Ti vaši individuumi, koje vi nabrzo nazivate genijima [...] nemaju ništa fiziološkoga [...]. I sva je njihova genijalnost u tome, što su umeli prevariti masu i prikazati joj svaki svoj gest potrebnim za uzdržanje društva“ (Kulundžić 1985: 36).

upitnu životnu vrednost. Umetnik nije ni proklamator ni propagator, njegova uloga posve je druge prirode. On ovekovečuje lepotu kao jedinu svetinju („Lepota je sveta – umetnik joj daje večnosti: druge ikone za čoveka nema“ (Kulundžić 1920: 479)) i zahvaljujući služenju lepoti, čitavog života ostaje naivno i nevino dete, „koje okreće cev kaleidoskopa, i zureći u nju nalazi u novim pozicijama šarenih komadića materije nove podloge za izgrađivanje jednoga zdanja mašte“ (Kulundžić 1985: 56).

IZVORI:

- Andrić, Ivo. 1976. *Eseji I*. Beograd/Zagreb/Sarajevo/Ljubljana/Skopje: Prosveta/Mladost/Svetlost/Državna založba Slovenije/Misla.
- Biblija: sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*. 2020. Beograd: Biblijsko društvo Srbije.
- Čapek, Karel. 2012. *R.U.R.* Beograd: Centar za promociju nauke.
- Krleža, Miroslav. 2011. *Hiljadu i jedna smrt*. Zagreb: Ljevak.
- Kulundžić, Josip. 1920. „Sveta Njanja i večnost“. U: *Dom i svijet* XXXIII, 24: 457–459.
- Kulundžić, Josip. 1922. „Simboli“. U: *Kritika* III, 8/9: 397–398.
- Kulundžić, Josip. 1923. „Blaga smrt (Prva priča iz knjige *Smrt u svojim simbolima*)“. U: *Savremenik* 1923: 393–397.
- Kulundžić, Josip. 1924a. „Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa. (Juliju Benešiću)“. U: *Vijenac* II, knj. III, 24: 698–702.
- Kulundžić, Josip. 1924b. „Pacijenti mladoga Kirilova“. U: *Vijenac* II, knj. III, 4: 99–102.
- Kulundžić, Josip. 1924c. „Smrt kao limena kutija“. U: *Vijenac* II, knj. III, 8: 236–239.
- Kulundžić, Josip. 1925. „Traži se smrt...“. U: *Orkan* III, 1925, 8–9: 142–145.
- Kulundžić, Josip. *Lunar*. Beograd: Filip Višnjić.

LITERATURA:

- Arijes, Filip. 1989. *Eseji o smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana*. Beograd: Rad.
- Bart, Rolan. 1975. „Utopija“. U: *Delo: književni mesečni časopis* 21, XXI, 11–12: 1569–1570.
- Blanšo, Moris. 1960. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2010. „Smrt i zahtjev za pisanjem: Blanchot, Hegel, Heidegger“. U: *Književna smotra* 42 (2010), 3/4 (157/158): 3–14.
- Elijade, Mirča. 2020. *Mitovi, snovi i misterije*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Erjavac, Aleš. 1991. *Ideologija i umjetnost modernizma*. Sarajevo: Svetlost.
- Fraj, Nortrop. 1975. „Vrste književnih utopija“. U: *Delo: književni mesečni časopis* 21, XXI, 11–12: 1577–1592.
- Frojd, Sigmund. 2001. *Mi i smrt. Naš stav prema smrti: dosad neobjavljeni rukopisi i predavanja*. Beograd: Narodna knjiga.
- Frojd, Sigmund. 2011. *Antropološki ogledi. Kultura, religija, umetnost*. Beograd: Prosveta.
- Jankelevič, Vladimir. 2017. *Smrt*. Beograd: Orion art.
- Kalajić, Dragoš. 1975. „Utopija made in USA“. U: *Delo: književni mesečni časopis* 21, XXI, 11–12: 1511–1539.

- Kojève, Alexandre. 1990. *Kako čitati Hegela*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kos Lajtman, Andrijana. 2022. *Poetski napon smrti: od krika do tišine*. Zagreb: Ljevak.
- Kričli, Sajmon. 2013. *Knjiga mrtvih filozofa*. Beograd: Službeni glasnik.
- Mamford, Luis. 2009. *Priča o utopijama*. Čačak: Gradac.
- Matoš, Antun Gustav. 1965. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Montenj, Mišel. 1990. *Ogledi*. Beograd: Estetika.
- Morin, Edgar. 1977. „Čovjek i smrt“. U: *Ideje: jugoslovenski studentski časopis VIII*, 1: 170–182.
- Mos, Marsel. 1998. *Sociologija i antropologija I* (drugo izdanje). Beograd: Biblioteka XX vek.
- Paskal, Blez. 1965. *Misli*. Beograd: Kultura.
- Servije, Žan. 2005. *Istorija utopije*. Beograd: Clio.
- Šopenhauer, Artur. 1927. *O smrti*. Koprivnica: Izdanje nakladne knjižare Vinka Vošickog.
- Tadić, Ljubomir. 2003. *Zagonetka smrti: smrt kao tema religije i filozofije*. Beograd: Filip Višnjić.
- Toma, Luj Vensan. 1980. *Antropologija smrti I*. Beograd: Prosveta.

REVOLUTIONARY AND UTOPIAN ELEMENTS IN *MYSTERIUM MORTIS* BY JOSIP KULUDŽIĆ

Summary: *Mysterium mortis* was a great creative inspiration of Josip Kuludžić, as demonstrated in the writer's announcement of a never-realised novel entitled *Death in its Symbols*. Although reflections on the topic of death form a separate unit in Kuludžić's prose work, this paper will deal only with stories in which one can recognise revolutionary and utopian elements and in which the author questions the phenomenon of death, dealing with issues related to health, happiness and immortality on the one hand, and scientific progress and ideological concepts on the other.

Keywords: death, utopia, Josip Kuludžić, Jean Baudrillard, Maurice Blanchot, Sigmund Freud, Karel Čapek

Revizija i alternacija

Dubravka Zima

Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu
dzima@hrstud.hr

O (NE)MOGUĆNOSTI REVOLUCIJE ZA DJECU: MOTIV PETRICE KEREMPUHA U HRVATSKOJ DJEČJOJ KNJIŽEVNOSTI

Sažetak: Naslov članka semantička je referenca na tretman lika Petrice Kerempuha u hrvatskoj dječjoj književnosti u odnosu na Krležinu estetsku „revoluciju“ u obradi teme Petrice Kerempuha u hrvatskoj književnosti. U članku se analiziraju i interpretiraju četiri obrade motiva Petrice Kerempuha u hrvatskoj dječjoj književnosti: Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, 1921; Milan Ogrizović, *Mali Petrica Kerempuh opet na svijetu*, [1922?]; Slavko Mihalić, *Petrica Kerempuh u starim i novim pričama*, 1975. i 1998. te Hrvoje Hitrec, *Petrica Kerempuh* (u pet nastavaka), 1980–1989.

Ključne riječi: Petrica Kerempuh, dječja književnost, Dragutin Domjanić, Milan Ogrizović, Slavko Mihalić, Hrvoje Hitrec, djetinjost

Figura Petrice Kerempuha u hrvatskom je književnom i kulturnom polju u bitnome obilježena autorskim zahvatom Miroslava Krleže koji je sredinom tridesetih godina 20. stoljeća svojim kajkavskim *Baladama* kerempuhovski tematski i značenjski kompleks čvrsto povezao s radikalnim, avangardnim i prevratnim. Krležina kerempuhovština nije prvo literarno fiksiranje teme Petrice Kerempuha u hrvatskom književnom polju; Petrica Kerempuh kao lik i fenomen u hrvatski kulturni prostor ulazi stotinu godina prije Krleže, odnosno 1834. kada kajkavski pisac i prevoditelj Jakob Lovrenčić objavljuje knjigu/knjižicu *Petricza Kerempuh iliti Chyni y syvlenye chloveka prokshenoga*. U Lovrenčićevoj je knjižici na devedesetak stranica figura Kerempuha djelomice oblikovana prema njemačkom uzoru odnosno prema figuri Tilla Eulenspiegela, kasnosrednjovjekovnog pučkog junaka. Denis Peričić, istražujući daljnju sudbinu Petričina lika u hrvatskoj književnosti (2002), navodi ukupno dvadesetak izdanja s likom Petrice Kerempuha u periodu od stotinjak godina od Lovrenčića do Krleže, kao i desetak različitih obrada kerem-

puhijanske teme od 1930-ih do kraja 20. stoljeća.¹ Ukratko, narativ o Petrici Kerempuhu nije svodiv samo na Krležine *Balade*, premda se o njih uvijek mora omjeriti.

U dječju književnost Petrica Kerempuh ulazi u periodu između objava Jakoba Lovrenčića i Krleže. Kako to u kratkom pregledu teme Kerempuha u hrvatskoj književnosti bilježi Denis Peričić (2002), u prvim desetljećima 20. stoljeća Petričin se lik odnosno tema pojavljuje u nizu mahom anonimnih prerada (ukupno 12 izdanja), ali i u autorskim obradama od kojih se neke paratekstualno ili drugim signalima upisuju u polje dječje književnosti. U tome polju Petrica Kerempuh figurira kao lik ili tema u četiri autorska ostvarenja, pri čemu su dvojica autora (Milan Ogrizović, Dragutin Domjanić) tekstove o Petrici objavila u prva dva desetljeća 20. stoljeća, dakle prije Krležinih *Balada*, dok su dvojica (Slavko Mihalić, Hrvoje Hitrec) o Petrici pisala i objavljivala u periodu nakon Drugog svjetskog rata (u sedamdesetima i osamdesetima). Nijedan od te četvorice, međutim, liku Petrice Kerempuha niti narativu o njemu ne pridaje osobine prevrata niti ga iščitava u osobito radikalnim koordinatama. U nastavku ću analizirati i interpretirati poziciju i implikacije narativa o Petrici Kerempuhu u hrvatskoj dječjoj književnosti. Ima li (književne) revolucije za djecu? Može li u dječjoj književnosti Petrica biti takva revolucija, kakvom ga je u nedječjoj prezentirao Krleža?

Figuru Petrice Kerempuha, kako to pokazuje Vladoje Dukat (1919), u hrvatsku je pisanu kulturu uveo/doveo/upisao Jakob Lovrenčić, pri čemu je Petričin lik u Lovrenčićevoj obradi uvelike, ali ne i u potpunosti, oslonjen na figuru Tilla Eulenspiegela čije su pustolovine prvi put objavljene u tiskanom izdanju 1510./1511. u Strasbourgu (Classen 2008: 474), a čiji je vjerojatni autor Hermen Bote (Tenberg 1996). Figura Tilla Eulenspiegela ambivalentna je i subverzivna, pri čemu su eulenspiegelovska istraživanja konstituirala neke ključne točke interpretacije, ali i destabilizirala konvencionalne predodžbe o Tillu samo kao o pučkome junaku i oponentu silnicima. Premda Albrecht Classen vidi tillovštinu u razmjerno pozitivnom svjetlu („Mogli bismo ga interpretirati kao prirodnu silu nereda, kao lingvistički izazov najvišeg stupnja, kao katalizatora društvenog rasapa, kao običnog šaljivdžiju ili pak kao demonski, skatološki čimbenik koji destabilizira sve norme i principe“ (Classen 2008: 475; ovaj i svi sljedeći prijevodi D. Z.)), Stephen Wailes upozorava na filološka istraživanja koja 1973. uspostavljaju tekstualni tillovski kanon od 96 priča i posljedično osporavaju čitanja tillovskog djelovanja kao kritike ili čak podrivanja društvene neravnoteže. Prvi autor ili zapisivač Tillovih dogodovština, Herman Bote, kako navodi Wailes, bio je „pravnik i činovnik u gradu Brunswicku, autor brojnih povijesnih i književnih djela iz kojih se jasno vidi da je podržavao političku i vjersku hijerarhiju i nije zagovarao društvene promjene osim najsporijih i najpostupnijih“ (Wailes 1991:

¹ Peričićevu popisu treba dodati i prinos koji je kerempuhovskoj temi dala Marija Jurić Zagorka, napisavši o Petrici Kerempuhu dva književna priloga: dramaturgiju postavljenu na scenu Zemaljskoga kazališta 1906., i kratki roman *Pustolovine novorođenog Petrice Kerempuha* objavljan u nastavcima tijekom 1939. i 1940., a prvi put objavljen u knjizi 2015. u izdanju *Žutarnjeg lista* (v. <http://zagorka.net/biografija/>, 12. ožujka 2023).

127), zamislio je pripovijesti o Tillu kao moralne opomene, kao negativan primjer: „Ne može se zamisliti da bi skupljao, uređivao i možda pisao priče o Eulenspiegelu da mu je palo na pamet da će ovaj skitnica biti prihvaćen s odobravanjem“ (*ibid.*).

Lovrenčić svoju figuru Petrice Kerempuha oblikuje svakako po uzoru na Tilla, ali se ne oslanja u cijelosti na Tillov kanon. Knjižica *Petricza Kerempuh iliti Chini y sivlenye chloveka prokshenoga* sastoji se od 15 priča(nja), od kojih, kako utvrđuje Peričić (2002), samo njih sedam Lovrenčić preuzima iz eulenspiegelovske tradicije, dok je osam Petričinih anegdota izvorni Lovrenčićev prinos.² Petričine avanture u Lovrenčićevoj su interpretaciji i izboru uglavnom okupljene oko ideologema pučke mudrosti odnosno nadmudrivanja, pri čemu žrtve Petričinih šala ili osveta nisu nužno pripadnici privilegiranih slojeva, nego su i sami pučani – obrtnici, trgovci, krčmari. Petrica je šošterski sin koji već od najranije dobi odbacuje roditeljski i uopće pedagoški autoritet te nakon izbacivanja iz škole i neuspješnog pokušaja šegrtovanja kod oca odlazi od kuće i luta po labavo označenoj vernakularnoj regiji, određenoj tek toponimom Varaš [Varaždin], odnosno oponiranjem fiktivnom Londonu u kojem se zbiva jedna od priča. Lutajući od mjesta do mjesta, on ulazi u različite šegrtske odnose, osvećuje se ili kažnjava pojedince koji mu se zamjere, no, kako to interpretira Vladoje Dukat, „[u] šalama njegovim, kao i u šalama istovetnika njegova,³ imade zapravo malo pravog humora, već napretek objesti, nestaš-luka, zloradosti, pa i prave pakosti, koja se zaodijeva i sakriva pod plaštom neke tobožnje prostodušnosti“ (Dukat 1919: 15). Motivacija Petričinih pothvata u prvom se dijelu knjižice mahom odnosi na hranu, što je implicitno aludirano i protagonistovim kajkavskim imenom – kako elaborira Dukat, „riječ ‘Kerempuh’ kao apellativum u značenju ‘trbuh’ navodi se već u Jurja Dalmatina god. 1584. [...] Prema svemu tome možemo nagadati, da je Lovrenčić imenom ‘Kerempuh’ htio označiti čeljade koje rado jede i pije (izjelica i ispi-čutura; njemački bi se po svoj prilici reklo: Dickwanst“ (*ibid.*: 2).

Dukat pažljivo uspoređuje Lovrenčićevo prvo, potom i sljedeća izdanja, s rativom o Tillu Eulenspiegelu te zaključuje da on tek dijelom preuzima iz eulenspiege-

² Lovrenčićeva knjižica sadrži sljedeće priče: Del I: Od poroda y odhranjenja Petricze Kerempuha; Del II: Petricza Kerempuh vuchisze shostarie, zatem pintarie, y gospodara szvoga szramotno zplati; Del III: Petricza pleshe na vusu, vkani pekara, hoche v-Londonu iz vechnichkoga turna leteti, y chini dusnozt vrachitela; Del IV: Petricza Kerempuh poztane malar; y v ztanovitem Varashu – – dersi Disputacziu z-mudremi Lyudmi!; Del V: Petricza se opet naje y napije prez penezh, y gruboga ostariasha obshani; Del VI: Petricza Kerempuh poztane kopach penez'h, y fino podbrije bogatoga kosara za 1500 fl; Del VII: Petricza opet shegavo podfereza prevejanoga szambola y chizmara za 50 fl; Del VIII: Petricza Kerempuh raztolnachuje duhov zaklinyanya – y vuchi oszla chteti; Del IX: Petricza Kerempuh na pijaczu med mlekariczam; napravil takvu szvadu, daszusze vsze poprekza laszi natezale; – y chismeszi je prez penez'h kupil; Del X: Petriczu Kerempuha mezto pchelca tati vkraliszu; Del XI: Kerempuh poztane szluga mlinarski, zfantisze nad gozpodarom szvojem; y za dve shezticze senu dobru vchini; Del XII: Petricza zgublenoga jedne poglavite Gozpe czuchineza opet najde; y kanalca iz dreva pod lonecz zaczopra; Del XIII: Petricza Kerempuh sziomaskoga tesaka, imenom Mikulu, vchini szrechnoga; – y raztolnachuje na kratkom nekoja shatrenya; Del XIV: Petricza Kerempuh nekoje czopernzke szleparie nadalje raztolnachuje; Del XV: Petricze konec z sivlenya — z kupa y zadnyum odlukum.

³ Misli se na Tilla Eulenspiegela.

lovskog korpusa, pri čemu ključnu razliku ne vidi u sadržaju priča od kojih su neke evidentno izvorne, a ne preuzete iz eulenspiegelovske tradicije, već u transgresijama Kerempuhove figure koja od prvih, eulenspiegelovskih obilježja lukavosti i zluradosti prema kraju knjižice biva nadopunjena i transformirana, i to, kako elaborira Dukat, elementima koje Lovrenčić, po svemu sudeći, preuzima iz narativa Matijaša Grabancijaša Dijaka:

Tu se junak hrvatske pučke knjige sasvim odvojio od svog njemačkog uglednika i slobodno pošao svojim putem. Sadržaj priča u pomenutim dijelovima prikazuje borbu auktora protiv pučkog praznovjerja, a nosilac te borbe i zastupnik auktorov sam je Petrica. Od 'prokšenjaka' prometnuo se on u mudraca, od pakosnog čeljadeta u čovjekoljuba; a od proleterca-nomada, koji vodi iskonski rat protiv sjedilačkog građanstva i seljaštva, postao je odjedanput ozbiljni učitelj naroda. Petrica nas Kerempuh u tim dijelovima Lovrenčićeva djela živo podsjeća na jednu stariju figuru u kajkavskoj književnosti: na figuru đaka Matijaša Grabancijaša, kojemu je Tito Brezovački postavio literarni pomenik u poznatoj drami svojoj [...]. (*ibid.*: 17)

Ovom se rekontekstualizacijom Lovrenčić odvojio i od projekcije Petrice kao negativna uzora, a dodatna se razlika između Tilla i Petrice odnosi na seksualni aspekt lika: kao i Till, Lovrenčićev je Petrica aseksualan,⁴ ali je uz to obilježen i mizoginijom, izravno artikuliranom u kratkom dodatku na kraju knjižice, u kojem se nabrajaju Petričine zamjerke različitim tipovima žena (Lovrenčić 1834: 98).

Lovrenčić Petricu „uvodi“ u hrvatsko književno polje; no nakon njegove smrti nova izdanja njegove knjižice ne slijede autorsku logiku niti raspored, pa čak niti odabir, nego ga, kako pokazuje Dukat, od trećeg izdanja nadalje nadopunjavaju (nepotpisanim) autorskim intervencijama odnosno novim preuzimanjima iz eulenspiegelovskog korpusa (*ibid.*: 27). Treće izdanje, objavljeno 1861., izostavlja Lovrenčićevo ime⁵, a preneseno je iz kajkavskog u štokavsko narječje i otada nadalje predstavlja kanon Petričinih priča iz kojih će se preuzimati i prerađivati nova izdanja. Taj je kanon razmjerno opsežan, a ključna su mu mjesta rođenje Petrice Kerempuha u karnevalskoj noći, trostruko krštenje (u bari u koju upada jer ga ispušta pijana kuma, u krčmi u kojoj ga operu i naposljetku posvećenom vodom), neposluš, izbacivanje iz škole, neuspješna šegrtovanja kod različitih obrtnika, lutanje hrvatskim krajevima (zagorskim, ali i dalmatinskim selima i gradovi-

⁴ Zanimljivo je primijetiti da u susljednim izdanjima o Petrici, koja se od 1861. pojavljuju bez oznake autora i nadopunjena pričama izravno preuzetima iz eulenspiegelovskog korpusa, u ponekim pričama Petrica ipak ulazi u seksualne susrete, primjerice u Mlecima s mladom plemkinjom i u Klanjcu s lijepom župnikovom gazdaricom, v. Mihalić 1975.

⁵ *Petrica Kerempuh, stari prokšenjak. Sav pomladjen i ponovljen s dvema slikama*. U Varaždinu 1861. Tiskom i troškom J. pl. Platzera.

ma), odlazak u svijet (Venecija, Beč, Pariz ili London), povratak u zavičaj i prividna odnosno lažna smrt koja implicira Petričinu simboličnu besmrtnost u pučkom pamćenju.

Prve su autorske prerade kerempuhovske teme, kako pokazuje Peričić, Šenoina⁶ i Matoševa⁷, no najizvornija, najznačajnija i u estetskom i formalnom smislu najusavršenija svakako je Krležina. *Balade Petrice Kerempuha*, objavljene tijekom 1936.⁸, Cvjetko Milanja drži Krležinom epistemom: „riječ je o tome da je Krleža ‘niske’, burleskne, ‘prezrene’, bufonerijske, narodne, pučke, folklorne, vojničke, anonimne, itd., forme, modele, poetike, i stihove ‘podigao’ na razinu ‘visoke’, autorske književnosti [...], stvarajući na taj način umjetnički visoko cijenjeno i estetski iznimno ‘konstruirano’ književno pjesničko djelo, zapravo epistemu“ (Milanja 2010: 12).

Krležina obrada teme Kerempuha sastoji se od 34 kajkavske pjesme kojima je „u osnovici baladeskna slika i vizija poremećenog i izobličienog svijeta, a taj mundus inversus, srednjovjekovni i renesansni topos izokrenuta svijeta, predodčen je humorom, ironijom, sarkazmom, cinizmom, paradoksom, apсурdom i groteskom“ (Skok, *Balade*). Suprotno dotadašnjim obradama Petričina narativa, Krleža ne koristi Petričin lik (koji se pojavljuje u dvije balade), nego imaginarij Petričina književnog kozmosa pomoću kojega, uz autorsku ironijsku transmutaciju, kajkavskim stihovima komentira tragičnu pučku povijest. Krležin *mundus inversus* Viktor Žmegač čita kao utopiju:

Homo ludens koji se manifestira u nestašnoj kombinatorici ne povlači strogu granicu između društvene kritike zbilje i izrazito estetskog odnosa prema zbilji. U bezbrojnim očitovanjima invertirajuće mašte svagdje se, međutim, može nazrijeti utopijski supstrat. U snatrenjima o oblicima drukčijeg poretka stvari, u fizikalnom i moralnom svijetu, prema nekadašnjoj terminologiji, krije se načelna nada u životno stanje oslobođeno determinacije. ‘Mundus inversus’ antideterministička je figura duha. (Žmegač 1986: 165)

Petrica Kerempuh i dječja književnost

Kronološki najstariji Petričin ulaz u polje dječje književnosti zbiva se 1920. godine i to lutkarskom izvedbom: 8. travnja 1920. u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu odigrana je prva izvedba marionetne igre u tri čina *Petrica Kerempuh i spametni osel* koju kao autor potpisuje Vujec Grga, što je pseudonim Dragutina Domjanića (Skok 2005a; Skok 2005b; Tretinjak 2017: 242). Domjanić figuru Petrice Kerempuha razmjerno snažno

⁶ Dva ciklusa pjesama *Šipci iz vrta Petrice Kerempuha I.* (1863) i *Šipci iz vrta Petrice Kerempuha II.* (1864) objavljena su u časopisu *Naše gore list* (Peričić 2002: 27).

⁷ Feljton *Kod kuće*, 1905. U Plaču četvrtom pripovjedač susreće Petricu Kerempuha.

⁸ U natuknici o *Baladama u Krležijani* Joža Skok navodi da je zbirka najavljena u časopisu *Ljubljanski zvon* (1936, 7–8) sa sedam pjesama, a knjiga je objavljena krajem kolovoza (Skok, *Balade*).

oslanja na dotad već utvrđene književne obrise lika oblikovane u Lovrenčićevoj i anonimnoj tradiciji do dvadesetih godina 20. stoljeća. Ova je izvedba, ujedno, premijerna pojava kazališne lutkarske skupine Teatar marioneta, koju pokreću Velimir Deželić ml., Božidar Širola i Ljubo Babić (Skok 2005; Tretinjak 2017). Izvedba se sastojala od dvije različite lutkarske tehnike: prolog odnosno predigra naslovljena *Mladost Petrice Kerempuha*, napisana u stihovima, izvedena je u tehnici teatra sjena, a tri prozna čina u nastavku izvedena su u tehnici marioneta (Skok 2005: 63). Domjanićev *Petrica* za dječje književno polje ima višestruke pionirske implikacije: marionetska izvedba prva je u kontekstu razvoja autorskog lutkarskog kazališta⁹, dok je uvodni dio teksta pod naslovom *Mladost Petrice Kerempuha*, objavljen u časopisu *Omladina* 1921.¹⁰ i iste godine ponovno kao zasebno knjižno izdanje, prema tvrdnji Berislava Majhuta i Štefke Batinić (2017), najstarija sačuvana hrvatska dječja slikovnica.

Domjanić u uvodnom stihovanom i rimovanom prologu izdvaja i podcrtava ključne motive Petričina narativa: od rođenja u obitelji oca šoštara i trostrukog krštenja, preko neposlušnosti prema roditeljima, potom volje za huncutarijama, izbacivanja iz škole, naukovanja kod bačvara, mlinara, brijača i drugih, putovanja po svijetu i povratka u Hrvatsku, te u posljednjim stihovima najavljuje temu lutkarske igre koja slijedi. Tri čina u nastavku obrađuju također poznate priče iz kerempuhovskog kanona: Petričino nadmudrivanje s mljekaricama, podučavanje magarca čitanju i razgovor s mudracima, pri čemu u Domjanićevoj interpretaciji posljednji čin implicitno artikulira političko-satirično značenje s obzirom na ismijavanje srbizama koje koristi samozvani mudrac bez pravo razumijevanja.

Majhut i Batinić, osim što višekratno ističu prvi dio Domjanićeve knjižice (*Mladost Petrice Kerempuha* s ilustracijama Zdenke Turkalj i Nade Pleše¹¹) kao najstariju hrvatsku slikovnicu, ne analiziraju njezin tekstualni segment; umjesto toga, ističu poetiku gega i groteske: „To je uistinu izvanserijska slikovnica koja ne nudi samo geg i fizičku šalu koja je sama sebi svrhom, nego je prepuna groteske i veze sa stvarnošću koje u drugim slikovnicama nema“ (Majhut i Batinić 2017: 339).

Za razliku od toga, Denis Peričić Domjanićevu dramsku obradu čita kao izravan most koji povezuje Lovrenčića i Krležu, osporavajući Krležinu nepovoljnu ocjenu Domjanićeve kajkavske lirike i ističući političku satiru nauštrb drugih tekstualnih artikulacija. „Domjanićev Kerempuh“, smatra Peričić,

⁹ O tome vidi Tretinjak 2017. Folklorno lutkarsko kazalište u hrvatskom kontekstu ima oskudnu tradiciju, no autorsko započinje upravo djelovanjem Teatra marioneta u čijoj je produkciji izvedena Domjanićeva igra.

¹⁰ U časopisu *Omladina* cjelokupan je tekst – stihovana predigra i tri prozna čina – objavljen u tri nastavka 1921.

¹¹ Na dijelu naklade prvog izdanja iz 1921. i u ponovljenom izdanju iz 2005. kao ilustratorice navedene su Nada Pleše i Nada Turković, no Majhut i Batinić objašnjavaju da je riječ o pogrešnom imenovanju ilustratorice Zdenke Križ, udane Turkalj (Majhut i Batinić 2017: 124).

suprotno Krležinu mišljenju, već je posve književno izražen lik: on je karnevalizator instrumenata vlasti, pomodnih pseudointelektualaca i posizatelja za hrvatskom samobitnošću i teritorijem, bilo da dolaze s istoka ili sa zapada [...]. Kao takav, Domjanićev tekst predstavlja ključnu sponu između njegovih prethodnika Lovrenčića i Matoša te njegova najvećeg nasljedovatelja – upravo Miroslava Krleže. (Perićić 2002: 54–55)

S time se posve slaže Joža Skok (2005b) koji gotovo u potpunosti odbacuje Domjanićeve veze s dječjom književnošću i čita njegovoga Petricu isključivo kao izraz političke satire, naglašavajući i Domjanićev odabir Zagreba kao mjesta Kerempuhova rođenja (u stihovanom se prologu kao Kerempuhovo rodno mjesto navodi selo Blato na periferiji Zagreba), te urbanizaciju lika pomoću urbanog kajkavskog govora. Uočava humorističnost fabule, naglašeno domoljublje i ljubav prema regiji te Petricu tumači kao domoljubnog zagrebačkog trubadura.¹² Satirička se „oštrica“, kako je naziva Skok (2005b: 77), odnosi na treći čin u dramskoj igri, u kojem Petričin lik karikira govor svojega sugovornika naučnika, odnosno njegovo pomodno korištenje riječi koje ne razumije:

Upravo nam dijalog između Petrice, kao pučkog i domoljubnog protagonista, i „naučnika“ vrlo zorno osvjetljuje skorojevićevski mentalitet takvih hrvatskih intelektualaca kao i njihov nekritički odnos prema novom jeziku, odnosno evidentnoj srbizaciji hrvatskog jezika koja je zahvaljujući hrvatskim vukovcima s kraja 19. stoljeća već bila u tijeku, ali je u novim političkim okolnostima bila intenzivirana. (*ibid.*: 77)

Navodeći još niz motiva naglašene političke satire i time interpretirajući Domjanićev igrokaz kao političku i društvenu subverziju, Skok, kao i Perićić, zaključuje da je ova dramska igra važna karika u slijedu koji vodi od Lovrenčića do Krleže, pri čemu upravo izravna politička farsa čini Domjanića Krležinim simboličnim pretečom. Nema sumnje da dio Skokovog emfatički pozitivnog opisa mora biti pripisan i nastojanju na simboličnoj rehabilitaciji Domjanićeva kajkavskog pjesničkog opusa nakon Krležine nepovoljne ocjene (*ibid.*: 73).

I Perićić i Skok zapravo osporavaju ili ignoriraju Domjanićeve veze s dječjim književnim poljem, usprkos jasnim paratekstualnim signalima. Čini mi se, međutim, da se Domjanićeva poema i dramska igra ipak mogu čitati i kao dječje-književne strukture, i to ne samo zbog paratekstualnih uputa (objava u adolescentskom časopisu, lutkarsko kazalište kao inherentno dječjoj kulturi) nego i s obzirom na iskazne obrasce, oblikovanje implicitnoga čitatelja i formu slikovnice u prvom stihovanom dijelu te naposljetku tekstualne učinke cjeline.

¹² Ovakav epitet Skok pridaje zbog prve Petrićine govorne odnosno pjevane dionice u drami; prve riječi koje su pripisane Petrici stihovi su svojevrzne ode Zagrebu („Serbus, dragi Zagreb moj“).

Poema *Mladost Petrice Kerempuha*, promotrimo li je kao uvodnu sekvencu za razvijeniju dramsku igru koja slijedi, služi ocrtavanju figure protagonista i uspostavi intertekstualnog okvira razumijevanja. Ona je, međutim, nesumnjivo dio referencijalnog polja dječje književnosti, i to ne samo s obzirom na stihove i *narateeja* uspostavljenog njima nego i s obzirom na ugrađenu ideološko-pedagošku regulaciju unutar koje se dogodovštine Petrice Kerempuha jasno razumiju (i) kao pedagoški iskaz. Polje dječje književnosti, osobito u periodu 19. i početkom 20. stoljeća, još je uvijek u procesu konstituiranja polja, pri čemu je ono tradicionalno, ali i transvremenski, regulirano idejama reprodukcije porotka i održanja društvenog i pedagoškog *statusa quo*. Kako to formulira Julia Mickenberg, „[d]ječja književnost tradicionalno se percipira kao sila koja podupire dominantni, buržoaski *status quo*“ (Mickenberg 2006: 7; prev. D. Z.). Ta se reprodukcija i održanje provodi različitim sredstvima, pri čemu je za 19. stoljeće karakterističan pristup tzv. crne pedagogije, odnosno književni i drugi sadržaji formulirani na manipulativan, zastrašujući i prijeteci način s namjerom nasilnog discipliniranja djeteta. Priče o dječjim pogreškama, neposluhu i nedisciplini, kako pokazuje Štefka Batinić (2004), mahom su fabularno razrješivane nesretnim, pa i tragičnim posljedicama po dijete. Ključna je vrijednost koju zagovaraju pedagoška struka i dječja književnost kao njezina literarizirana inačica dječja poslušnost, a sredstvo kojom se ona nastoji postići u dječjim pripovijetkama jest strah (Batinić 2004: 47). Početak 20. stoljeća, međutim, postupno će napuštati postulate crne pedagogije, no ona će ostati imagološki i poetološki očuvana u imagemskom prežitku karakterističnom za rano 20. stoljeće. Riječ je o uvođenju motiva (roditeljskog) fizičkoga kažnjavanja djeteta u funkciji humornog iskaza, posebno funkcionalnog u dječjoj poeziji toga razdoblja (v. Hameršak i Zima 2014: 296–298). Prijetnja fizičkom kaznom, aluzija na nju ili čak izravno apostrofiranje artikulirani kao značenjska humorna (ili pseudohumorna) *coda* predstavljaju opće mjesto u ranoj dvadesetostoljetnoj dječjoj poeziji; Domjanićeva poema upošljava upravo ovaj obrazac u zahvaćanju Petričine mladosti, što je potencirano i izdvajanjem ilustracije koja prikazuje situaciju fizičke kazne na naslovnici knjige. Petričina mladost protječe u posvemašnjem ignoriranju zahtjeva za poslušnošću i odbacivanju autoriteta, usprkos očevom fizičkom kažnjavanju – pri čemu stihovi u kojima se tematizira to kažnjavanje integriraju upravo implicitni humorni registar kao odzvuk spomenutog postupka udomaćenog u dječjoj poeziji: „Od tih negvih zločestoc / Bil je tatek čisto proč. / Kezmal ga je, žektal šilom, / I z volovskom gladil žilom, / Kožu snažil mu od buh, / Da je javkal Kerempuh“ (Domjanić 2005: 18–19). Usprkos tom fizičkom kažnjavanju Petrica i dalje osporava autoritet odraslih, ponajprije roditelja, ali i učitelja, no Domjanić upravo u tom kontekstu naglašava vezu poeme s regulatornim ideološkim mehanizmima dječjeg književnog polja jer ne propušta naglasiti besperspektivnost takvoga ponašanja: „Ali gdo se ne vuči, / S toga nigdar nikaj ni. / Samo onaj, koji dela, / Nekaj bu i nekaj spela“ (*ibid.*: 22). Ovaj mi se značenjski luk čini signifikantnim za postupak upisivanja teksta u polje dječje književnosti kao refleks napuštenog crnopedagoškog impulsa.

U nastavku teksta odnosno u dramskoj igri koja slijedi, ova veza s dječjom književnošću prividno slabi, ali se ne prekida, usprkos političko-satiričnom (pseudo)humornom završnom činu. Vezu s dječjom književnošću vidim ponajprije u ideološkoj fluidnosti protagonista; njegovi se postupci, doduše, ne nastavljaju na ideologeme najavljene u prologu, ali se svejedno ne mogu tumačiti kao subverzivni u odnosu na autoritet. Umjesto toga, Petrica će svoju dosjetljivost iskoristiti na mljekarici kojoj će prolići „kršteno“ odnosno razvodnjeno mlijeko, i to usprkos njezinoj implicitnoj opaski da bi Petrica kao potepuh trebao biti na njezinoj strani u nastojanju da nadmudri „gospodu“: „Pa kaj Vas to briga. Vsaki naj se briguje za svoj posel. Naj gospoda platiju. Mi se dosti mučimo za njih“ (*ibid.*: 29). Nakon toga svoj će bezrazložni autoritet iskušati na šoštarskom „dečku“, šegretu, čiji je jedini propust što ne pokazuje dovoljno poštovanja prema Petrici, a nakon toga na zagorskom „mužu“ od kojega će uzeti osla da ga nauči čitati, premda ponašanje toga „muža“ ne upućuje na potrebu za discipliniranjem. U tome smislu Petričino se djelovanje doima ambivalentnim, pa i ideološki nestabilnim, jer se njegova dosjetljivost – što se podudara s ideološkim obrisima dječje-književnog polja – ne okreće protiv društvenog autoriteta (spomenute „gospode“). Čak ni završni čin, u kojem će Petrica pomoću magarca dokazati svoju „mudrost“ i u kojem izravno artikulira spomenute političko-satirične motive, nije osporavački u odnosu na društveni autoritet – što se, dakle, može čitati s obzirom na mehanizme dječjeg književnog polja u kojem se ne može podupirati niti pozitivno vrednovati izravno opiranje autoritetu. Stoga mi se tumačenje Domjanićeva Petrice kao izravne metaforičke najave Krležinog prevratnog zahvata u kerempuhovsku temu doima ponešto preuzetnim.

Drugi se put¹³ Petrica Kerempuh u dječjoj književnosti pojavljuje u slikovnici Milana Ogrizovića, bez imena ilustratora/ice. Slikovnica je objavljena u izdanju St. Kuglija / Knjižare kralj. Sveučilišta i Jugoslavenske akademije, naslovljena *Mali Petrica Kerempuh opet na svijetu* i s podnaslovom *Nove šaljive pričice*, bez oznake godine. Neoznačavanje godine, kako pokazuje Majhut (2006), karakteristična je nakladnička praksa Ogrizovićeve nakladnika; Berislav Majhut prema dostupnim je pokazateljima rekonstruirao vremenski okvir Kuglijeve naklade s obzirom na koji je vjerojatna godina objave Ogrizovićeve *Petrice* 1922. (Majhut 2006: 189).

Ogrizovićev je Petrica umnogome začudna književna pojava, počevši od naslova – *Mali Petrica Kerempuh opet na svijetu* – kojim se implicira intertekstualni status naslovne figure i signira njegov referencijalni okvir, pri čemu naslovna „malenost“ lika upućuje na transgresiju iz nedječjeg u dječje književno polje. Začudna je i paratekstualna formalno-književno-rodna destabilizacija ili diskrepancija podnaslova koji obećava „nove šaljive pričice“ i teksta koji slijedi organiziranoga u stihovima odnosno pjesmama. Djelomično

¹³ Kronološki poredak Petričina ulaska u dječje književno polje ne može se sa sigurnošću utvrditi s obzirom na nedatiranje Ogrizovićeve slikovnice; posredno se, međutim, s određenom sigurnošću može rekonstruirati da njegova slikovnica nije objavljena prije 1922., o čemu v. dalje u tekstu.

objašnjenje začudnosti ove slikovnice Majhut i Batinić (2017) pripisuju nakladničko-patektualnim okolnostima, činjenici da slikovnica izlazi u seriji od četiri slikovnice čije su secesijske ilustracije preuzete iz francuskog predloška, na temelju kojih je Milan Ogrizović napisao stihove i priredio izdanja, pri čemu je serija organizirana oko imagama i ideologema zločestog djeteta:

Negativni primjeri ponašanja prikazani su na hiperboličan, humorističan i simpatičan način, katkada s elementima parodije i ismijavanja građanskih normi ponašanja. Glavni likovi, češće dječaci nego djevojčice, svoje su nepodopštine plaćali „efektnim“ drastičnim kaznama, koje pedagogima 19. stoljeća nisu bile dovoljno jamstvo protiv mogućeg oponašanja prikazanih modela ponašanja [...]. (Majhut i Batinić 2017: 306–307)

Na razini tekstualne organizacije i izraza Ogrizovićev je *Petrica* potomak spomenute devetnaestostoljetne crnopedagoške prakse, no u značenjskim je i ideološkim koordinatama opremljen i dodatnim dvadesetostoljetnim ideologemima poput spomenutih hiperboličnih permutacija osnovne pretpostavke o negativnim posljedicama neispravnog ponašanja. Slikovnice i uopće narativ o neurednoj i neposlušnoj djeci u pravilu završava djetetovom preobrazbom i odlukom o drastičnoj promjeni ponašanja, a taj model prati i Ogrizovićev *Petrica* koji se nakon niza pustolovina odlučuje promijeniti i popraviti svoje ponašanje. Majhut i Batinić (2017: 197) smatraju da Ogrizović odabire Petričinu figuru samo kao intertekstualni signal, odnosno da u slikovnici nema nikakve sličnosti s pripovijetkama o Petrici Kerempuhu. Čini se, međutim, da Ogrizović Petričinu figuru uzima kao predložak zbog dvije središnje teme oko kojih se razvijaju protagonistove zgođe – teme osobne higijene i prehrane. Budući da autor ima zadatak napisati stihove za već postojeće ilustracije koje prikazuju ustrajnost maloga protagonista u odbijanju čistoće i higijene, u hiperboliziranoj oblapornosti i neposlušnosti, odabir Petrice kao junaka doima se logičnim s obzirom na imagem oblapornosti integriran u njegovu imenu, kao i motive čistoće i nečistoće povezane s pustolovinama iz spomenutog Petričinog kanona. Također, konvencionalni fabularni slijed donekle ipak korespondira s točkama koje konstituiraju Petričin narativ, prateći njegovo rođenje, rano djetinjstvo, proždrljivost, sukobe s roditeljima zbog lijenosti i neposlušnosti te odlazak iz roditeljskog doma, u bitno sniženom registru. No Ogrizović se ipak čvršće veže za ideološko-imagološke postavke polja dječje književnosti nego uz Petričinu temu u hrvatskoj književnosti i kulturi, djelomično slijedeći narativnu logiku ilustracije. Ilustracije vrlo sugestivno razdvajaju neurednog, zapuštenog i vizualno odbojnog protagonista od čiste, uredne i lijepo odjevene djece koja predstavljaju publiku za priču o Petrici, ali i vršnjake koji ga odbacuju zbog neprikladnog izgleda i ponašanja. Nadalje, Petričin se život pripovijeda unutar obiteljskih okvira razmjerno inherentnih dječjem književnom polju 19. i 20. stoljeća; *Petrica*, naime, od roditeljskih figura ima samo majku, što oštro odudara od Petričinog kanona u kojem otac predstavlja glavni autoritet, ali korespondira s ideologemom majke kao primarnog rodi-

telja koji je konstituiran u okviru pedagoško-propedeutičkoga diskursa u kasnom 19. i ranom 20. stoljeću. Kako to pokazuje Marijana Hameršak (2009), u 19. se stoljeću ideološki impetus seli s oca kao primarne odgojne figure na majku kao primarnu ili čak jedinu odgojnu instancu u djetetovom životu.

Ocjenu Majhuta i Batinić da se Ogrizovićev *Petrica* u Petričin kanon ne upisuje ili da je s njim povezan posve slučajno podupire i činjenica da je slikovnica ostala bez značajnije recepcije. S druge strane, ova mi se Ogrizovićeva intervencija čini relevantna upravo u kontekstu transgresije u odnosu dječje i nedječje književnosti; umjesto odbacivanja ovoga teksta iz Petričina kanona, nije nezanimljivo promotriti upravo mehanizme prenošenja iz jednog u drugo polje. U tom procesu, doduše, Ogrizovićev „dječji“ *Petrica* nije zaživio niti je dobio bilo kakav književni odjek, ali je prezentirao image karakteristične za dječju književnost toga razdoblja i sugerirao potencijalnu trasu transgresije iz nedječjeg u dječje književno polje. Usprkos sadržajnom odstupanju od Petričina kanona, u okviru dječje književnosti nikako nije zanemariv.

Sljedeći se Petričin ulaz u dječje književno polje zbiva tek pola stoljeća kasnije: riječ je o cjelovitijoj, opsežnijoj dječjoj inačici pripovijedaka iz Petričinog kanona koju je 1975. godine objavio Slavko Mihalić. Mihalić odabire sedamnaest priča o Petrici i strukturira ih u razmjerno čvrsto organiziran narativ interpretiran ilustracijama Zlatka Boureka. Knjigu je uredio Ivan Kušan, a objavljena je u izdanju Školske knjige u nakladničkom nizu Biblioteka Modra lasta. Drugo autorovo knjižno izdanje o Petrici Kerempuhu, naslovljeno samo Petričinim imenom, minimalno prerađeno, opremljeno ilustracijama Ninoslava Kunca, objavljeno je 1998. u izdanju Hena coma.

Mihalić lik Petrice Kerempuha konstituira na temelju Petričina kanona i oblikuje ga kao figuru pučkoga pripovijedanja, pri čemu je dječji implicitni čitatelj mjestimično apostrofirani i kao *naratee*.¹⁴ Biografske su Petričine točke u potpunosti pridržane kano- nu, a prostorne su (i donekle vremenske) koordinate Petričina kretanja nefiksirane i obilježene idejom vernakularne regije. Petrica je rođen u fiktivnoj Oskoruši koja predstavlja afektivno središte zamišljene kajkavske ili zagorske vernakularne regije koja obuhvaća u pripovijedanju spomenute toponime Klanjec, Medvedgrad, Brdovec, Krapinu, Zaprešić, Susedgrad, Novake i Zagreb kao kontrapunkt te regije. Nekoliko pustolovina Petrica doživljava i izvan regije, u Mletcima, Beču i Pešti, što je kompatibilno s vremensko-povijesnim okvirom zbivanja koji je implicitno i eksplicitno lociran oko 16. i 17. stoljeća. Petričini su suvremenici Franjo Tahi, Matija Gubec, španjolski kralj Filip II., no završna pripovijetka u kojoj Petrica fingira svoju smrt zbiva se u izravno apostrofiranom 17. stoljeću („Ta znate kako je: u XVII. smo stoljeću i čovjek nikad nije siguran za svoju glavu, naročito kad su mu namjere časne“ (Mihalić 1975: 72)). Ova vremensko-prostorna stiliziranost

¹⁴ Usp. „A znate li zašto svi očevi žele upravo sina?“ (Mihalić 1975: 12); „Kažemo li da mu kosa bijaše žuta poput slame, tijelo mršavo, a nos dugačak i šiljast, čitatelj će vjerojatno prepoznati Petricu Kerempuha“ (*ibid.*: 55) i *passim*.

reprezentativna je za narativno organiziranje vremena i prostora u dječjoj književnosti, ali i simbolična u odnosu na Petričin narativ sugerirajući vremensku i prostornu protežnost odnosno neograničenost i trajnost Petričina narativnog „života“. S obzirom na inherentnu predodžbu o Petrici kao simbolu „malog“ čovjeka koji uvijek i svuda oponira silnicima, vremensko-prostorna nestabilnost eksplicitan je izraz simboličnih „uvijek“ i „svuda“.

U Mihalićevu je kerempuhovskom narativu ključna riječ osveta; motivacija je junakovih akcija u većini, ako ne i u svim pričama, u domeni osvete i kazne za nedostojne figure autoriteta. Osveta je Petričin zanat, što se u tekstu višekратно eksplicira. Autoritet, prividan i fiktivan, pritom je ravnomjerno raspoređen u okviru društvene stratifikacije, no u cijelosti je pridržan likovima odraslih. Implicitno, Petrica je oponent silnicima, no među njegovim su protivnicima i drugi, on svojim avanturama kažnjava velmože i razbojnice, okrutne i škrte siromahe i lakomislene hvalisavce. U tome je smislu Petričino djelovanje usmjereno na katarzičan, blago humoran dovršetak svake pojedine pustolovine, kojim će se kratkotrajno uspostaviti privid etičke ravnoteže.

Kao najvažnije se obilježje Mihalićeve obrade Petričina narativa u dječjoj književnosti izdvaja naracija; protagonist prelazi iz pripovijetke u pripovijetku u prividnom gomilanju fabularnih modela, neprestano varirajući iste pripovjedne situacije – Petričino kretanje od mjesta do mjesta i susret s epizodnim likovima koji do kraja situacije moraju biti kažnjeni ili barem opomenuti zbog svojeg ponašanja. Bačvari, mlinari, kapelani, župnici, razbojnici, plemićki tirani, krčmari, brodovlasnici, uglednici, liječnici i nadriliječnici, župani i žandari – svi se oni izmjenjuju jedni za drugima u permutacijama i varijacijama jednake premise – svi će na kraju biti nadmudreni ili čak okrutnije kažnjeni. U kontekstu dječje književnosti ova se simplificirana fabularna okosnica može doimati kao svojevrsna ideološka katarza u kojoj trijumfira prividno slabiji, a nije zanemariv niti aspekt kazne koja u Petričinu narativu sustiže odrasle, a ne djecu. No Petričin subverzivni potencijal u kontekstu dječje književnosti u Mihalićevoj obradi ipak ostaje nerealiziran, i to ponajviše zbog pravocrtne linije koja vodi od lošega ponašanja do kazne, kao i zbog discipliniranja i pripitomljavanja protagonistovog obličja: u pripovijedanju, usprkos uvođenju motiva karnevala i ponekog rubno tabuiziranog motiva *naturalia*, izostaje groteska i radikalna karnevalizacija koju kao mogućnost nudi Petričin kanon. To je osobito vidljivo u susretu verbalne i likovne dimenzije Petričinih doživljaja, u kojem se ističe diskrepancija urednog, discipliniranog pripovjednog registra i dojmjlive, karnevaleskne i groteskne likovne obrade Zlatka Boureka.

Mrvoje Hitrec svoju prvu knjigu o Petrici Kerempuhu objavljuje 1980. godine, u izdanju Mladosti i s ilustracijama Ivice Antolčića, u uredništvu Ane Kulušić i u ediciji Velike slikovnice, u kojoj će do 1989. objaviti još četiri različite priče o Petrici, svaki put s istim ilustratorom. Od pripovijedaka koje odabire dio je istovjetan i Mihalićevu odabiru. Hitrecov je pripovjedač autorski, koji, ne sudjelujući u radnji, nametljivo komentira njezin tijek i izravno demonstrira vlastitu moć nad tekstem i značenjima, što korespondira

s eksperimentalnim tendencijama u hrvatskoj dječjoj književnosti osamdesetih godina u kojima se izraženije u prozni korpus integriraju autoreferencijalni i intertekstualni postupci.¹⁵ No za razliku od Mihalića, s kojim dijeli dio tekstualnoga sadržaja, Hitrecova je poetološka okosnica autorsko subverzivno korištenje jezika. Tema jezika među najvažnijima je i u eulenspiegelovskom i u kerempuhovskom istraživanju, no u kontekstu dječje književnosti ta se tema doima potisnutom sve do obrade Hrvoja Hitreca koji naglašeno rekontekstualizira upravo jezičnu dimenziju Petričina narativa. Jezične igre, situacijski humor, dosjetke koje se baziraju na homonimima i homografima te ekspresivna jezična karakterizacija svih likova – karakteristična obilježja autorova rukopisa u dječjoj književnosti uopće – u pričama o Petrici nadopunjeni su jezičnom osobitošću koja se razvija i u tillovskom korpusu: reduciranjem figurativnog govora u doslovno razumijevanje. Upravo će taj vid tillovske jezika Stephen Wailes povezati s obilježjem dječjega („ovo svodenje figurativnog na doslovno uglavnom se povezuje s djetetom“ (Wailes 1991: 128)), što se podudara s Hitrecovim korištenjem tog postupka. Kad Petrica doslovno shvati mesarov poziv; „Uzmite, izaberite!“ (Hitrec 1980: s. p.), te izabere i uzme, ali ne plati, mesarov jad groteskni je refleks spomenute redukcije i asocira dječju nedisciplinu u jeziku i ponašanju. U tome je smislu Hitrecova obrada jasnije povezana s djetinjskošću, usprkos tome što se, kao što sam spomenula, pojedine pustolovine podudaraju s Mihalićevim izborom. U tom se postupku, međutim, aktivira tradicionalan i razmjerno konvencionalan imaginarij polja dječje književnosti, što ga Dalibor Cvitan (1975) naziva osjetilnom ljupkošću i povezuje s hedonizmom uživanja u nostalgичnom „zlatnom dobu“ djetinjstva. Petričin lik kod Hitreca u velikoj je mjeri blizak djetetu i ta će ga bliskost anulirati od svih mogućih posljedica njegova neobuzdana ponašanja.

Petričina prilagodba dječjoj književnosti

Kao i Petrica, i Till Eulenspiegel u nekoliko je inačica priređivan za djecu, pri čemu je prva takva prerada, kako navodi Stephen Wailes (1991: 127), objavljena 1864. Wailes se bavi ambigvitom lika Tilla Eulenspiegela, odnosno pitanjem njegove dobne konstituiranosti, propitujući djetinjastost Tillove figure u odnosu na njegovu potencijalnu radikalnost. Interes dječjeg književnog polja za figuru Tilla Eulenspiegela, tvrdi Wailes, iniciran je njegovom vječno neodraslom, ambivalentnom dječjom prirodom. Aspekti djetinjskoga u Tillovu su narativu povezani s (navodnim) dječjim jezikom, potom s obzirom na skatološku dimenziju anegdota o Tillu koju njemačka eulenspiegelologija mahom tumači u kontekstu analne faze u djetetovu razvoju te naposljetku s obzirom na Tillovu aseksualnost i seksualnu nezrelost. Ova su tri ključna elementa u tillovske interpretacijama uglavnom tumačena kao iskaz pobune i osporavanja, dakle kao subverzivni u društvenom, čak političkom smislu (Wailes 1991: 128–129). Wailes, međutim, preispituje sve

¹⁵ V. Hameršak i Zima 2014: 222–224.

tri teze, nudeći tumačenje skatološko-fekalnih motiva u Tillovu narativu ne kao iskaza analne faze djetetova razvoja, već kao kršenje tabua koje signalizira ne-odgoj. U Petričinom kanonu, međutim, skatološki elementi nisu prisutni i to se obilježje djetinjnosti ne može povezati s njegovim likom.

Nadalje, Tillovo specifično, doslovno i reducirano korištenje jezika u bitno se manjoj mjeri uočava u obradama Petrice Kerempuha. Tillov je jezik, kako zaključuje eulenspiegelovska znanost, simplificiran, svojevrijedno sveden na ogoljenu strukturu dječjeg jezika; jezična se subverzivnost odražava u Tillovom tendencioznom doslovnom dekodiranju konativne i referencijalne funkcije jezika. Kako to sažima Wailes, „Till s lakoćom klizi iz konvencionalnog govora koji uspostavlja komunikaciju u privatni govor koji je onemogućuje“ (*ibid.*: 131) Ovakva se uporaba jezika konvencionalno povezuje s dječjom dobi, te stoga predstavlja jedan od segmenata tillovske figure kojim se argumentira njegova dječja ontologija, što u obradama Petričine teme u hrvatskoj dječjoj književnosti, kao što sam pokazala, koristi jedino Hitrec. I naposljetku, Till je dosljedno aseksualan, što implicira seksualnu nedozrelost i posljedičan manjak interesa za seksualnost, usprkos tome što mu narativne situacije pružaju prilike za potencijalne seksualne susrete.

Slično kao i kod Tilla Eulenspiegela, Petričina dob jedan je od najzanimljivijih aspekata prilagodbe ovoga motiva dječjem književnom polju. Petričina je dob nespecificirana, no u svim je analiziranim dječje-književnim varijantama protagonist suprotstavljen odraslima. Čak i u Ogrizovićevoj inačici, u kojoj ilustracije dosljedno prikazuju protagonista u dječjoj dobi, tekstualni signali – odlazak od kuće, pustolovine koje signaliziraju stariju dob – odvajaju ga od nje. Petričin lik nije dijete, nego je trajno zamrznut u stanju neodraslosti ili nedoraslosti, što legitimira i njegovu dosljednu hostilnost prema odraslome autoritetu. Jedan je od najizravnijih pokazatelja toga aspekta Petričino odbijanje zaposlenja; redovan posao markira kraj odrastanja i preuzimanja odgovornosti odraslosti, što Petrica dosljedno odbija. Na podudarnu crtu Tilla Eulenspiegela upozorava Stephen Wailes, koji elaborira Tillovu iskonsku djetinjsku ontologiju upravo s obzirom na ne-odgovornost: „Till nikada ne prolazi inicijaciju u muževno doba. Čak i kad se suoči sa siromaštvom svoje majke udovice, on odbija krenuti u zanat. [...] Odavno je navršio godine kada je trebao poći na zanat, ali on nastavlja hodati po užetu [...]“ (*ibid.*: 129).

U signiranje Petričine nedorasle dobi uklapa se i njegova aseksualnost, koju nije dan od četvorice autora dječje-književnih obrada ne tematizira nego implicitno pretpostavlja. Također, kontinuirano kretanje, boravak „na putu“ obilježje je nedoraslosti; kako elaborira Wailes, ovaj se element tillovske teme može shvatiti kao parodija inicijacijskog rituala za mladiće koji nakon dovršetka šegrtovanja kreću na put na kojem usavršavaju svoje obrtničke vještine. Petrica lutanjem usavršava vještinu lualice i na taj način apсурdno rekontekstualizira inicijacijski proces, ostajući trajno u predodrasloj dobi. Ta je dob ujedno i kohezivni faktor svih ispriповijedanih događaja, ali je možemo shvatiti i kao markiranje Petričine socijalne izdvojenosti, metaforičke socijalne evazije koja mu omogućuje da iz svih pustolovina izađe neokrznut. Peter Rusterholz nazivu sličnu poziciju Tilla

Eulenspiegela izvandruštvenim prostorom („extrasozialer Raum“, prema Wailes 1991: 131). Rusterholz tu metaforu primjenjuje na Tillovo korištenje jezika, no u dječje-književnim obradama Petričina lika ova se metafora odnosi na cjelokupnu Petričinu aksiologiju:

Till živi u mnogim zajednicama, ali ne pripada nijednoj, bavi se mnogim zanatima, ali ne usavršava se ni u jednome, razgovara s mnogim ljudima, ali gotovo ni s kim ne uspostavlja pravu komunikaciju. Karakteristično je za njegov odnos prema jeziku poništavanje rudimentarnoga razumijevanja koje bi moglo nastati između njega i njegovih žrtava, kao što je njegovo karakteristično društveno ponašanje napuštanje svake zajednice u kojoj je počeo djelovati kao dio političkog tijela. (Wailes 1991: 131)

Petrica je, posve kao i Till, u izvandruštvenom ili čak bolje predruštvenom prostoru (i vremenu) te usprkos autorskim nastojanjima da afektivno obilježe vernakularnu regiju njegova fiktivnog kretanja, jasno je da je Petričina jedina domovina naracija i osobito njezin beskonačni kontinuitet. Čini mi se da je u tom smislu transgresija Petričina lika iz nedječjeg u dječje književno polje razmjerno uspješno integrirala predodžbu o naraciji kao epistemi dječje književnosti: bezvremenski, nedorasli protagonist u predruštvenom se prostoru održava i reproducira beskonačnom naracijom. Suprotno od krležijanskog radikalnog povjerenja u transformativnu snagu književnog govora iskazanog u *Baladama Petrice Kerempuha*, dječje-književne obrade Petričina narativa podcrtavaju i naglašavaju, a pritom ne transformiraju, konvencije dječjeg književnog polja.

LITERATURA:

- Classen, Albrecht. 2008. „Laughter as the Ultimate Epistemological Vehicle in the Hands of Till Eulenspiegel“. U: *Neophilologus* 92: 471–489.
- Cvitan, Dalibor. 1975. „Problemi hrvatskog pjesništva za djecu“. U: *Vječnotraž: antologija hrvatskog pjesništva za djecu*. Dalibor Cvitan. Novi Sad: Radnički univerzitet Radivoj Čirpanov/Zmajeve dečje igre: 5–42.
- Domjanić, Dragutin. 2005. *Petrica Kerempuh i spametni osel*. Zagreb: Disput. Ilustracije Nada Pleše i Nada Turković. [Nada Pleše i Zdenka Turkalj]
- Dukat, Vladoje. 1919. „Lovrenčićev Petrica Kerempuh“. U: *Rad JAZU* 220: 1–29.
- Hameršak, Marijana. 2009. „Majčinstvo i savjetnici: od Mulihova *Poszla apostolszskog* do *Budizma za majke*“. U: *Treća* 11, 1: 9–24.
- Hameršak, Marijana i Dubravka Zima. 2014. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international.
- Hercegovac, Zdenka i Nevenka Videk. 2018.–2021. „Jakob Lovrenčić (Lovrenchich)“. U: *Hrvatski biografski leksikon*. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11986>. 14. ožujka 2023.
- Hitrec, Hrvoje. 1980. *Petrica Kerempuh*. Zagreb: Mladost. Ilustrirao Ivica Antolčić.
- Hitrec, Hrvoje. 1989. *Petrica Kerempuh i čarobne kuglice*. Zagreb: Mladost. Ilustrirao Ivica Antolčić.
- Lovrenchich, Jakob. 1834. *Petricza Kerempuh iliti Chini y sivlenye chloveka prokshenoga*. Varaždin.
- Majhut, Berislav. 2006. „Datiranje Kuglijevih izdanja“. U: *Osmišljavanja. Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela*. Ur. Vinko Brešić. Zagreb: Filozofski fakultet: 181–197.

- Majhut, Berislav i Štefka Batinić. 2017. *Hrvatska slikovnica do 1945*. Zagreb: Hrvatski školski muzej/Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Mickenberg, Julia L. 2006. *Learning from the Left. Children's Literature, the Cold War, and Radical Politics in the United States*. New York: Oxford University Press.
- Mihalić, Slavko. 1975. *Petrica Kerempuh u starim i novim pričama*. Zagreb: Školska knjiga. Ilustrirao Zlatko Bourek.
- Mihalić, Slavko. 1998. *Petrica Kerempuh*. Zagreb: Hena com. Ilustrirao Ninoslav Kunc.
- Milanija, Cvjetko. 2010. „Balade kao autorski projekt“. U: *Kaj XLIII*, 3: 11–46.
- Ogrizović, Milan. s. a. [1922.?] *Mali Petrica Kerempuh opet na svijetu*. Zagreb: Naklada St. Kugli/Knjižara kraljevskog sveučilišta i Jugoslavenske akademije.
- Peričić, Denis. 2002. *Kerempuhova čitanka. Antologija tekstova o Petrici Kerempuhu od 1834. do 1999. godine*. Varaždin: Vall 042.
- Skok, Joža. 2005a. „Bibliografsko-teatrografske bilješke o Petrici Kerempuhu i spametnom oslu“. U: Domjanić, Dragutin. *Petrica Kerempuh i spametni osel*. Zagreb: Disput: 63–66.
- Skok, Joža. 2005b. „Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza“. U: *Petrica Kerempuh i spametni osel*. Dragutin Domjanić. Zagreb: Disput: 71–78.
- Skok, Joža. „Balade Petrice Kerempuha“. U: *Krležijana*. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=218>. 1. ožujka 2023.
- Tenberg, Reinhard. 1996. *Die deutschen Till Eulenspiegel-Rezeption bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Tretinjak, Igor. 2017. „Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta“. U: *Dani Hvarškoga kazališta* 43, 1: 237–260.
- Vujec, Grga [Dragutin Domjanić]. 1921. *Petrica Kerempuh i spametni osel*. Zagreb: Naklada Društva hrvatskih srednjoškolskih profesora.
- Wailes, Stephen L. 1991. „The childishness of Till: Hermen Bote's Ulenspiegel“. U: *The German Quarterly* 64, 2: 127–137.
- Žmegač, Viktor. 1986. *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.

ON THE (IM)POSSIBILITY OF THE REVOLUTION FOR CHILDREN: THE MOTIF OF PETRICA KEREMPUH IN CROATIAN CHILDREN'S LITERATURE

Summary: The title of the paper is a semantic reference to the treatment of the character of Petrica Kerempuh in Croatian children's literature in reference to Krleža's aesthetic "revolution" in dealing with this topic in Croatian literature. The paper analyses and interprets four treatments of the motif of Petrica Kerempuh in Croatian children's literature: Dragutin Domjanić in *Petrica Kerempuh and the Smart Donkey*, 1921; Milan Ogrizović in *Little Petrica Kerempuh Again in the World*, [1922?]; Slavko Mihalić in *Petrica Kerempuh in Old and New Stories*, 1975 and 1998, and Hrvoje Hitrec in *Petrica Kerempuh* (in five sequels), 1980–1989.

Keywords: Petrica Kerempuh, children's literature, Dragutin Domjanić, Milan Ogrizović, Slavko Mihalić, Hrvoje Hitrec, childishness

Matija Jelača

Filozofski fakultet Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli
matija.jelaca@unipu.hr

TEORIJA INFORMACIJE I KNJIŽEVNOST – O REVOLUCIJI KOJA SE NIJE DOGODILA

Sažetak: Suvremeno informacijsko doba posljedica je intelektualne revolucije kojoj je velik doprinos dala teorija informacije Claudea Shannona, prvi put artikulirana u njegovu radu „Matematička teorija komunikacije“ iz 1948. godine. Uz to što predstavlja jedan od nosivih stupova razvoja informacijsko-komunikacijskih tehnologija, Shannonova je teorija informacije omogućila ne samo revolucionarne obrate u postojećim znanstvenim disciplinama već i stvaranje novih znanstvenih područja kao što su umjetna inteligencija i kognitivna znanost („kognitivna revolucija“). U kontekstu humanističkih znanosti uopće i, posebice, znanosti o književnosti Shannonove su ideje svakako odigrale zapaženu ulogu u okviru strukturalizma (prvenstveno posredstvom Romana Jakobsona), no nipošto nisu imale jednako prevratnički učinak kao što je to bio slučaj u drugim područjima znanosti i tehnologije. Ovaj će rad prikazati recepciju Shannonove teorije informacije u okviru strukturalizma (Jakobson, Lévi-Strauss) i poststrukturalizma (Barthes) te rekonstruirati razloge zbog kojih ona ipak nije uspjela izazvati revoluciju u znanosti o književnosti koju su strukturalisti zazivali.

Gljučne riječi: teorija informacije, strukturalizam, poststrukturalizam, filozofija razlike, Claude Shannon, Roman Jakobson, Roland Barthes, Gilles Deleuze

1. Uvodne napomene

Problem odnosa humanističkih i prirodoslovno-matematičkih disciplina uvijek se iznova postavlja. U kontekstu dvadesetostoljetnih rasprava o tom problemu istaknuto mjesto pripada predavanju Charlesa Percyja Snowa održanom 1959. pod naslovom *Dvije kulture* te iste godine objavljenom u obliku knjige. Značaj ovog predavanja leži ponajprije u tome što je Snow među prvima problem odnosa humanistike i prirodnih znanosti artikulirao u obliku narativa o dvije suprotstavljene i sukobljene kulture, pri čemu bi imperativ za obje strane trebao biti pokušaj premošćivanja tog jaza. U okviru same humanistike problem je tim izraženiji što je i filozofiju, kao jednu od fundamentalnih humanističkih disciplina, u 20. stoljeću obilježio rascjep na kontinentalnu (europsku) i analitičku (anglo-

američku) tradiciju. Sam je taj rascjep u velikoj mjeri bio uvjetovan upravo suprotstavljenim stavovima filozofa ovih dviju tradicija po pitanju odnosa filozofije prema prirodnim znanostima. S jedne strane, analitička filozofija izrasta iz nastojanja Bečkog kruga da se filozofija što je moguće više približi načelima prirodnih znanosti i matematike. S druge pak strane, kontinentalna filozofija predstavlja nastavak i razradu Heideggerove filozofske misli, pri čemu je po pitanju odnosa prema znanostima indikativan njegov zloglasni proglas prema kojemu „znanost ne misli“ (2008: 14). Uz prevlast kontinentalne filozofske tradicije, odnos humanistike prema prirodnim znanostima u 20. stoljeću u bitnome je odredio i tzv. *jezični obrat* koji nastupa kao posljedica De Saussurove strukturalističke revolucije u lingvistici. De Saussureovo odvajanje jezika (kao sustava) od govora te jezičnog znaka od referenta omogućilo je konstituiranje lingvistike kao autonomne znanstvene discipline, a uslijed toga što su njegove ideje zahvatile cjelokupnu humanistiku, i načelno razdvajanje humanističkih od prirodnih znanosti na predmetnoj i metodološkoj razini.

Istovremeno, upravo će se u kontekstu strukturalizma, u okviru njegove francuske recepcije, dogoditi novi važan pokušaj interdisciplinarnog premošćivanja jaza između prirodoslovno-matematičkih i humanističkih disciplina. Riječ je o nastojanju glavnih figura francuskog strukturalizma (Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes, Julija Kristeva...) da strukturalističke postulate u vlastitim disciplinama artikuliraju u dijalogu s idejama matematičke teorije informacije Claudea Shannona. Shannonova teorija informacije u samim je temeljima intelektualno-tehnološke revolucije kojom je nakon Drugog svjetskog rata započelo informacijsko doba. Unatoč strukturalističkim nastojanjima, teorija informacije u humanistici nije imala jednako prevratnički učinak kao u brojnim prirodnim i tehničkim znanostima. Namjera je ovoga rada rekonstruirati osnovne konture strukturalističke recepcije teorije informacije te objasniti zašto je s prevlašću poststrukturalizma napušten taj ambiciozni projekt uspostave interdisciplinarnog dijaloga humanističkih i prirodoslovno-matematičkih disciplina posredstvom teorije informacije. U pogledu potonjeg, ključnom će se pokazati privilegirana uloga književnosti u artikulaciji poststrukturalističke misli, odnosno poststrukturalističko postuliranje nesvodivosti književne komunikacije na Shannonov matematički model komunikacije. Zaključni će dio rada ukazati na mogućnosti koje reaktualizacija ove povijesne rasprave otvara u suvremenoj perspektivi. U tom će pogledu temeljna pretpostavka biti da teorija informacije i danas može poslužiti kao važan teorijski okvir za uspostavu interdisciplinarnog dijaloga humanistike, posebice književne teorije, i prirodoslovno-matematičko-tehničkih disciplina, u prvome redu kognitivne znanosti i umjetne inteligencije. Dva će uvida pritom biti ključna. Prvo, da je moguće uspostaviti komunikaciju između na prvi pogled nepomirljivih diskursa poststrukturalističke filozofije razlike i Shannonove teorije informacije. I drugo, da poststrukturalističko postuliranje nesvodivosti književne komunikacije i estetskog iskustva predstavlja va-

žan izazov na koji suvremena kognitivna znanost i umjetna inteligencija u svojim nastojanjima da objasne i/ili rekreiraju ljudsko iskustvo moraju odgovoriti.

Kao što je iz navedenog očito, ovaj rad problemu odnosa humanistike i teorije informacije pristupa prvenstveno iz perspektive kontinentalne filozofske tradicije i suvremene (književne) teorije. Pritom svakako treba istaknuti da se ovom problemskom sklopu može pristupiti i iz drugih perspektiva, prije svega iz perspektive digitalne humanistike. Digitalna humanistika iznimno je bogato i raznovrsno interdisciplinarno područje nastalo kao posljedica razvoja računarstva nakon Drugog svjetskog rata, što je omogućilo primjenu različitih digitalnih alata na proučavanje tradicionalno humanističkih tema. Istraživanja na ovom području, čija povijest seže u 1946. kad je isusovac Roberto Busa započeo svoj projekt *Index Thomisticus*, najvećim su se dijelom odvijala paralelno s glavnim humanističkim strujanjima predvođenim strukturalizmom, poststrukturalizmom i njihovim sljednicima. No u posljednjih dvadesetak godina rasprave, alati i metode digitalne humanistike zauzimaju sve značajniji udio u većini humanističkih disciplina, pa tako i u znanosti o književnosti.¹ Utoliko što se, kao što neki autori tvrde, strukturalističko bavljenje teorijom informacije može smatrati prethodnikom digitalne humanistike (usp. Geoghegan 2023: 4), i ovaj se rad na općenitoj razini može smjestiti u kontekst digitalne humanistike u širem smislu. Istovremeno, s obzirom na to da se ovdje, kao što je naznačeno, problemu odnosa humanistike i teorije informacije pristupa prvenstveno iz perspektive kontinentalne filozofije i književne teorije, rasprave digitalne humanistike u užem smislu nadilaze granice njegovog temeljnog referentnog okvira. Jednako tako granice ovoga rada nadilazi i druga važna perspektiva o pitanju humanističke recepcije teorije informacije, a riječ je o zanimljivoj sudbini koju su teorija informacije i kibernetika imale u nekadašnjem Sovjetskom Savezu.² U tom je pogledu najznačajnija Tartuska škola na čelu s Jurijem Lotmanom, koji je svoje poimanje književnosti u velikoj mjeri oblikovao upravo u izravnom dijalogu s teorijom informacije (usp. Lotman 2001). Iako bi svako sveobuhvatno bavljenje ovim problemskim sklopom svakako trebalo uključiti i ovu perspektivu, s obzirom na to da je ona u velikoj mjeri bila izvanjska glavnim (post) strukturalističkim strujanjima, ovdje će ipak biti isključena.

2. O teoriji informacije

Teorija informacije znanstvena je disciplina nastala na razmeđu matematike (teorije vjerojatnosti i statistike), fizike (statističke termodinamike), telekomunikacija i računarstva. Konstitutivnim tekstom discipline smatra se rad matematičara i inženjera Claudea E.

¹ Za recentnije preglede glavnih rasprava, metoda i pristupa digitalnog proučavanja književnosti vidi Piper 2018. i Eve 2022.

² Za pregled recepcije teorije informacije u nekadašnjem Sovjetskom Savezu vidi Mindell, Segal i Gerovitch 2003.

Shannona „Matematička teorija komunikacije“ izvorno objavljen 1948. u *Bell System Technical Journal*. Prepoznavši njegov opći značaj, rad je ponovno objavljen godinu dana kasnije u obliku knjige, ali pod neznatno izmijenjenim naslovom: umjesto „A Mathematical Theory of Communication“, naslov je glasio „The Mathematical Theory of Communication“. Također je važno istaknuti da je uz Claudea Shannona kao koautor knjige bio potpisan i Warren Weaver. Weaver je nedugo po objavljivanju Shannonovog rada napisao tekst naslovljen „Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication“ objavljen u časopisu *Scientific American*. S obzirom na to da je bila riječ o popularnoznanstvenom radu kojim je Weaver pokušao Shannonove matematički zahtjevne ideje predstaviti široj čitateljskoj publici, taj je tekst objavljen u njihovoj zajedničkoj knjizi kao uvod. Taj će se Weaverov tekst s vremenom pokazati ključnim za popularizaciju teorije informacije i uskoro će se u društvenim i humanističkim znanostima model komunikacije koji je razvio Shannon početi nazivati Shannon-Weaverov model komunikacije. Usput, važno je napomenuti da je Warren Weaver bio direktor Odjela za prirodne znanosti Rockefellerove fondacije od 1932. do 1955. kroz čiji je rad omogućavao provođenje znanstvenih istraživanja u brojnim područjima prirodnih znanosti, kao i njihovu popularizaciju. Njegov tekst o teoriji informacije, kao i njegovu ulogu u popularizaciji Shannonovih ideja, treba čitati u svjetlu te činjenice. Kao što je iz naslova tih radova očito, Shannon i Weaver nisu se koristili izrazom „teorija informacije“ već „teorija komunikacije“, no s vremenom će se ipak uvriježiti prvi termin. S obzirom na središnju ulogu pojma informacije u samom Shannonovu radu, kao i na njegovu sveprisutnost i važnost u općem diskursu, to je itekako razumljivo.

Gledano iz današnje perspektive u kojoj je ideja da živimo u informacijskom ili digitalnom dobu najopćenitije od svih općih mjesta i u kojoj je pojam informacije toliko sveprisutan da ga više niti ne doživljavamo, teško je zapravo i pojmiti koliko je uistinu revolucionaran bio značaj Shannonovih ideja u vremenu kad su se one prvi put pojavile. Istovremeno, iz perspektive informacijskog ili digitalnog doba u kojem danas živimo ne bi uopće bilo pretjerano ustvrditi da je naš svijet doslovno izgrađen na Shannonovom poimanju informacije. Štoviše, moglo bi se ustvrditi da tek počinjemo razaznavati pune implikacije informacijske revolucije koja je počela sa Shannonom, no to je već rasprava za neku drugu priliku. Naravno, niti je Shannon ove ideje stvorio ni iz čega, niti su one jedine na kojima je izgrađeno informacijsko doba. Kao Shannonove najznačajnije izravne prethodnike nužno je navesti Harryja Nyquista i Ralpa Hartleyja, koji su još 1920-ih u okviru Bell Telephone Laboratories formulirali ideje koje će u Shannonovoj razradi postati temelj teorije informacije. Uz teoriju informacije, za razvoj informacijskog doba u tehnološkom su smislu fundamentalne svakako bile i ideja Turingovog univerzalnog stroja, Von Neumannova arhitektura računala te izum tranzistora. Istovremeno, kad je riječ o primjeni ideje informacije u širem biološkom i društvenom kontekstu, podjednako, ako ne i više, utjecajna bila je *kibernetika* Norberta Wienera. Također 1948. Wiener objavljuje svoju najvažniju knjigu *Kibernetika ili o upravljanju kod živih bića i strojeva*, u

temelju koje je gotovo identično poimanje informacije Shannonovom. Važno je napomenuti da će se s vremenom termini „teorija informacije“, „teorija komunikacije“, teorija upravljanja“ i „kibernetika“ početi upotrebljavati praktički kao sinonimi.

Važnu ulogu u razvoju tog bogatog kompleksa ideja imale su tzv. „Macyjeve konferencije o kibernetici“ koje su se održavale u New Yorku pod pokroviteljstvom Macyjeve fondacije od 1946. do 1953. Te su konferencije organizirane u sklopu šireg nastojanja Macyjeve fondacije k uspostavi interdisciplinarnog dijaloga znanstvenika iz različitih disciplina s ciljem „nadilaženja zala specijalizacije i ponovne uspostave određenog stupnja jedinstva znanosti“ (Fremont-Smith 1960: 219). Voditelj Macyjevih konferencija o kibernetici bio je Warren S. McCulloch, a njihova je provodna nit bila temeljna kibernetička analogija prema kojoj mehanizam povratne sprege (engl. *feedback*) može objasniti funkcioniranje svih živih organizama, pa tako i ljudskog uma. Okupljale su znanstvenike iz različitih područja od prirodnih (matematika, fizika, biologija), tehničkih (elektrotehnika, računarstvo, telekomunikacije), društvenih (psihologija, sociologija), do humanističkih (antropologija, lingvistika, filozofija) znanosti. Uz Wienera i Shannona, kao najutjecajnije figure, važniji sudionici tih skupova bili su Margaret Mead, Gregory Bateson, Heinz von Foerster, Ross Ashby, Donald Mackay, Walter Pitts, John Von Neumann i Arthuro Rosenblueth.

Iz interdisciplinarnih susreta u kontekstu Macyjevih konferencija razvila su se dva nova interdisciplinarna područja istraživanja: umjetna inteligencija i kognitivna znanost. Shannonova teorija informacije imala je istaknutu ulogu u konstituiranju oba ova područja, ali je u prvoj fazi posebno bila značajna za kognitivnu znanost koja se razvila upravo iz primjene Shannonovih ideja na području psihologije, čime je i započela tzv. „kognitivna revolucija“ u psihologiji. Temeljna premisa kognitivne znanosti bila je i ostala, unatoč brojnim izazovima, ideja da je mozak sustav za procesiranje informacija. Istovremeno, dok su u proučavanju umjetne inteligencije u početku prevladavali simbolički modeli, s vremenom su dominantni postali upravo statistički, probabilistički modeli koje se može razumjeti kao daljnje potomke teorije informacije (usp. Norvig). Svi najrazvijeniji sustavi strojnog učenja koje danas imamo, sa svim njihovim mogućnostima, kao i ograničenjima, utemeljeni su upravo na tim načelima. Osim na spomenutim područjima, teorija informacije izvršila je važan utjecaj i na području biologije (pri otkriću DNK i ljudskog genoma), a i u fizici postoji grana koja se zove informacijska fizika utemeljena upravo na Shannonovom poimanju informacije (usp. Stone 2015).³

³ O tome koliko su se ideje teorije informacije pokazale poticajnim u najrazličitijim istraživačkim kontekstima možda najbolje svjedoči činjenica da je sam Shannon već 1956. godine osjetio potrebu da upozori na problematičnost primjene njegove teorije izvan strogo tehničkog i matematičkog konteksta u kojem ju je razvio. Vidi Shannon 1956.

3. Teorija informacije i strukturalizam

Kad netko iz perspektive teorije književnosti čita o svim tim revolucionarnim obratima koje je teorija informacije omogućila u brojnim znanstvenim područjima, ne može a da si ne postavi pitanje: zašto Shannonove ideje nisu imale jednako revolucionaran učinak i na području teorije književnosti? Naravno, recepcija teorije informacije u kontekstu francuskog strukturalizma odigrala je itekako važnu ulogu u konstituiranju strukturalizma kao ključne književnoteorijske paradigme 1950-ih i 1960-ih godina. No teško da je ta uloga imala jednako revolucionaran značaj kao što je to bilo u ostalim ranije navedenim znanstvenim disciplinama.

Kad je riječ o recepciji teorije informacije u kontekstu strukturalizma, ključna je figura svakako bio Roman Jakobson. Bježeći od rata, Jakobson 1941. dolazi u New York, gdje predaje na *École Libre des Hautes Études*, frankofonom sveučilištu u izbjeglištvu koje je financirala Rockefellerova fondacija, a od 1949. do 1967. i na Harvardu. Ubrzo po dolasku u New York upoznaje Claudea Lévi-Straussa, ali i započinje suradnju sa znanstvenicima iz brojnih drugih disciplina; ne samo humanističkih, već i prirodoslovno-matematičkih te tehničkih. Između ostalog Jakobson posjećuje Bell Telephone Laboratories i oduševljava se tehničkim izumima i idejama koje tamo zatječe. Pod okriljem Rockefellerove fondacije, koja je financirala nekoliko njegovih projekata, i kroz dijalog s Warrenom Weaverom, Jakobson se već 1949. godine upoznaje s teorijom informacije i s velikim entuzijazmom preporučuje Shannonovu knjigu Lévi-Straussu, Alexandru Koyreu, Jacquesu Lacanu i drugim važnim intelektualcima tog vremena (Geoghegan 2011: 112). O Jakobsonovom oduševljenju najbolje govori sljedeći citat iz njegova pisma Charlesu Fahsu iz 1950. godine:

U potpunosti se slažem s W. Weaverom kako smo sad „po prvi puta spremni za pravu teoriju značenja“ i komunikacije uopće. Razrada te teorije zahtijeva djelotvornu suradnju lingvista s predstavnicima brojnih drugih polja kao što su matematika, logika, telekomunikacije, akustika, fiziologija, psihologija i društvene znanosti. Naravno, kad taj iznimni kolektivni napor bude dovršen, to će uistinu značiti početak novog doba. (Jakobson prema Geoghegan 2011: 110)

Unatoč tome što početak novog doba neće nastupiti toliko brzo koliko se nadao (danas, sedamdeset godina kasnije i dalje ga iščekujemo), Jakobsonovo bavljenje teorijom informacije neće posustati ni u narednom periodu, te će svoj vrhunac doživjeti 1960. njegovim utjecajnim predavanjem *Lingvistika i poetika*. U tom predavanju Jakobson preispisuje temeljne postavke strukturalne lingvistike u terminima teorije informacije, počevši od zamjene fundamentalne De Saussureove opreke *langue* – *parole* oprekom kod –

poruka, te reartikulira vlastiti model komunikacije razvijen u ranijim fazama svog rada na tragu Shannonovog modela (Jakobson 1966).⁴

S jednakim oduševljenjem ideje teorije informacije prihvatili su i Lévi-Strauss i Lacan, kojima je Weaver osobno, na Jakobsonovu zamolbu, poslao primjerak svoje i Shannonove knjige. Jednako kao i Jakobson, Lévi-Strauss u teoriji informacije prepoznao je važan okvir koji bi mogao omogućiti interdisciplinarnu suradnju znanstvenika iz različitih disciplina. Kao što je ustvrdio u svom tekstu *Matematika čovjeka* iz 1954.: „biolozi, lingvisti, ekonomisti, sociolozi, psiholozi, inženjeri telekomunikacija i matematičari prvi put posjeduju izniman konceptualni aparat koji konstituira njihov zajednički jezik“ (prema Geoghegan 2011: 118). Lacan je pak u okviru svojih seminara održanih 1954. – 1955., u sklopu kojih je održao i čuveni *Seminar o „Ukradenom pismu“*, upravo u dijalogu s idejama teorije informacije i kibernetike reartikulirao svoje strukturalističko poimanje jezika i simboličkog (usp. Liu 2010).

4. Teorija informacije i poststrukturalizam

S obzirom na takav sveopći entuzijazam u vezi mogućnosti koje teorija informacije otvara za razvoj humanističkih znanosti, a koji je prevladavao u 1950-ima i početkom 1960-ih, nameće se pitanje što se potom dogodilo da se ta obećanja i potencijali nikad nisu ostvarili? Na to se pitanje može dati mnoštvo različitih, a komplementarnih odgovora koji bi u velikoj mjeri bili određeni perspektivom iz koje se ovaj problemski sklop promatra i kontekstom unutar kojeg mu se pristupa. Zanimljivo je li ovom prilikom povijesno-institucionalnu perspektivu koja je svakako zanimljiva, ali je u ovom kontekstu manje relevantna, i zadržimo li se isključivo na konceptualnoj razini, odgovor je relativno očit i jednostavan. Revolucija u humanističkim znanostima koju su mnogi strukturalisti zazivali nije se dogodila zbog druge revolucije koja se u tom periodu jest dogodila – ali u filozofiji, a koja je za posljedicu imala i obrat od strukturalizma k poststrukturalizmu. Riječ je o „prevratu platonizma“ koji je započeo Friedrich Nietzsche, nastavio Martin Heidegger, da bi ga u kontekstu francuske poslijeratne filozofije revitalizirali i do krajnjih konzekvenci izveli Jacques Derrida, Gilles Deleuze i Michel Foucault. Iako postoje značajne razlike među filozofskim sustavima i pristupima spomenute trojice mislilaca, njihove bi se pozicije moglo podvesti pod zajednički nazivnik „filozofije razlike“ koja nastaje kao rezultat zajedničkih im nastojanja na realizaciji spomenutog prevrata. Nasuprot platonističkom dualističkom postuliranju vječnog svijeta (ideja, formi, esencija, bitka, jednog) onkraj materijalnog svijeta (pojavnosti, kopija, slika, postajanja, razlike, mnoštva), za filozofiju razlike sve što postoji, postoji u vremenu, tj. materijalni je svijet postajanja jedini stvarni svijet. Dakle, nasuprot platonističkom privilegiranju načela identiteta, filozofija

⁴ Za detaljniji prikaz Jakobsonovog bavljenja teorijom informacije i kibernetikom vidi van de Walle 2008.

razlike afirmira razliku kao temeljno načelo: razlika je primarna, a identitet iz nje izveden.⁵

Kao što je spomenuto, prevrat platonizma u filozofiji u osnovi je obrata od strukturalizma prema poststrukturalizmu koji će od kraja 1960-ih godina zahvatiti cjelokupno polje humanističkih znanosti. Naime, ako je u periodu strukturalizma lingvistika bila dominantna disciplina koja je u bitnome odredila smjer istraživanja većine humanističkih znanosti, tu će ulogu u narednom periodu preuzeti filozofija, pri čemu će upravo filozofija razlike imati glavnu riječ. Istovremeno, specifičnost poststrukturalizma ogleda se i u privilegiranom položaju koji će književnost s jedne strane i teorija književnosti s druge zauzeti u sveukupnoj konstelaciji humanističkih disciplina. Na Nietzscheovom i Heideggerovom tragu, za filozofiju razlike umjetnost uopće i posebice književnost nisu više tek predmeti misaone obrade, već ključni sugovornici u artikuliranju filozofskog mišljenja. Zahvaljujući takvom privilegiranom položaju književnosti, i sama će teorija književnosti postati središnje mjesto interdisciplinarnih susreta mnoštva uvida, pristupa i perspektiva različitih humanističkih i društvenih znanosti, iz kojeg će s vremenom izrasti i specifičan tip diskursa koji se naziva jednostavno Teorija.

Okrenemo li se sad osnovnim postulatima teorije informacije, nije teško zaključiti zašto Shannonove ideje nisu mogle imati revolucionarni učinak koji je strukturalizam zazivao. Prije svega, treba početi od same Shannonove definicije komunikacije:

Fundamentalni problem komunikacije jest kako egzaktno ili približno reproducirati u jednoj točki poruku izabranu u drugoj točki. Često poruke imaju *značenje*, tj. u odnosu su ili korelaciji prema nekim fizičkim ili konceptualnim objektima u skladu s nekim skupom pravila. Ovi semantički aspekti komunikacije su nevažni za inženjerski problem. (Shannon i Weaver 1964: 31)

Kao matematičar i inženjer zaposlen u telekomunikacijskoj kompaniji Bell Technical Laboratories, Shannon ima jasan cilj: formulirati matematičku teoriju komunikacije koja će omogućiti što ekonomičnije, efikasnije, brže i preciznije prenošenje poruke s jedne točke na drugu u sklopu telekomunikacijskog procesa, pri čemu je samo značenje poruke u tom, tehničkom, inženjerskom kontekstu potpuno nevažno. Uspješna je komunikacija ostvarena ako primatelj može reproducirati istu onu poruku koju je odaslao pošiljatelj. Pritom, ističe Shannon,

važan je aspekt da je konkretna poruka izabrana iz skupa mogućih poruka. Sustav mora biti osmišljen na takav način da može udovoljiti svakom mogućem izboru, ne samo onom

⁵ Najizravniji izraz tako formuliranog prevrata platonizma artikulirao je Gilles Deleuze, pa je shodno tome i ova kratka skica izvedena iz njegova filozofskog sustava (usp. Deleuze 1994). No sličan prikaz mogao bi se izvesti i iz Derridaova sustava, počevši od njegova utjecajnog teksta kojim je obilježio prijelaz sa strukturalizma na poststrukturalizam *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih znanosti* iz 1966. godine.

koji će uistinu biti izabran jer to ne može biti poznato u trenutku razvoja sustava. Ako je broj poruka u skupu konačan, onda se taj broj ili bilo koju monotonu funkciju tog broja može smatrati za količinu informacije koja je proizvedena izborom određene poruke iz tog skupa, ako su svi izbori jednako vjerojatni. (Shannon i Weaver 1964: 31–32)

Iz navedenog se vidi da je za Shannona „informacija“ samo matematička funkcija koja omogućava rješavanje problema (tele)komunikacije u strogo tehničkom, inženjerskom smislu. Drugim riječima, Shannona ne zanima pitanje „Što je informacija?“, nego isključivo matematički izračun količine informacije koja se određenim komunikacijskim kanalom može prenijeti. Nastavljajući se na Hartleyja, Shannon će za izračun te veličine upotrijebiti logaritamsku funkciju s bazom 2 iz čega će slijediti i izbor „bita“ (skraćeno od „binary digit“ po prijedlogu J. W. Tukeyja) kao mjera količine informacije (Shannon i Weaver 1964: 32).

Dakle, da bi Shannonova teorija informacije bila djelotvorna, nužno je pretpostaviti da postoji ograničeni skup mogućih poruka. Iz skupa mogućih poruka pošiljatelj bira jednu od njih. Količina informacije koju ta poruka proizvodi računa se u odnosu prema ukupnom broju mogućih poruka. Drugim riječima, informacija je funkcija ukupnog broja mogućih poruka, odnosno pošiljateljeve slobode izbora. Što je veći ukupan broj mogućih poruka, veći je broj mogućih izbora ili sloboda izbora, veća je i količina informacija proizvedena izborom jedne od mogućih poruka. Iz pošiljateljeve perspektive, informacija je funkcija slobode izbora. Iz primateljeve perspektive, pošiljatelj izbor određene poruke jednak je neizvjesnosti u vezi s tim koja je poruka izabrana, a cilj je uspješne komunikacije da se reproducira taj izbor i ukloni neizvjesnost. Što je veći broj mogućih poruka, veća je i neizvjesnost glede pošiljateljvog izbora pojedine poruke. Što je veća neizvjesnost, potrebna je i veća količina informacija da bi se ta neizvjesnost uklonila. Drugim riječima, iz primateljeve perspektive informacija je funkcija neizvjesnosti. U konačnici se može zaključiti kako informacija označava broj binarnih izbora koje primatelj mora učiniti kako bi reproducirao pošiljatelj izbor poruke u odnosu na sve moguće poruke skupa.

Sve navedeno vrijedi u slučaju kad su sve moguće poruke u skupu jednako vjerojatne. Kad to nije slučaj, odnosno kad postoji određena raspodjela vjerojatnosti izbora mogućih poruka, što je vjerojatnost izbora određene poruke veća, manja je količina informacija proizvedena njezinim izborom i obrnuto, što je vjerojatnost izbora određene poruke manja, njezin izbor proizvodi veću količinu informacija. Iz primateljeve perspektive, što je vjerojatnost izbora određene poruke veća, manja je količina informacija nužna da bi se uklonila neizvjesnost i reproducirala poruka, i obrnuto, što je vjerojatnost izbora određene poruke manja, veća je količina informacija nužna da bi se uklonila neizvjesnost i reproducirala izvorna poruka.

Već bi i to kratko upoznavanje s osnovama Shannonovog poimanja komunikacije i informacije trebalo biti dovoljno da se objasni i strukturalističko oduševljenje teorijom

informacije i poststrukturalističko udaljavanje od njezinih načela. Strukturalistima, koji su težili znanstvenom reduciranju mnoštva pojavnih oblika na određeni, ograničeni skup općih načela, ekonomičnost i općenitost teorije informacije morala je djelovati privlačno. Također, Shannonovo poimanje komunikacije nije naročito sporno ni iz perspektive lingvistike, a ni antropologije, dviju dominantnih strukturalističkih disciplina. S druge strane, iz poststrukturalističke perspektive određene filozofijom razlike, Shannonovo je poimanje komunikacije, kojemu je cilj primateljeva reprodukcija poruke koju je izabrao pošiljalatelj, najočitiji mogući primjer platonističkog privilegiranja načela identiteta koji treba nadići i/ili dekonstruirati. Posebno to dolazi do izražaja uzme li se u obzir problem književne komunikacije, jedne od privilegiranih tema poststrukturalističke misli. Kao što je najvećem dijelu moderne teorije književnosti dobro poznato, cilj čitanja književnosti nije i ne može biti rekonstrukcija autorove namjere pri pisanju književnog teksta, odnosno dekodiranje jedne jedine istinske poruke koju je autor namjeravao odaslati čitatelju. Poststrukturalizam taj uvid izvodi do krajnjih konzekvenci i u skladu s načelima filozofije razlike postulira upravo suprotno: cilj je čitanja osloboditi književni tekst vlasništva i autoriteta njegovog tvorca i otvoriti ga prema mnoštvu različitih čitanja. Najeksplicitniju formulaciju takvom poimanju književne komunikacije ponudio je Roland Barthes u svojim tekstovima objavljivanim od kraja 1960-ih, počevši od *Smrti autora* pa nadalje, kojima je i obilježio prelazak sa strukturalizma na poststrukturalizam. U tom je pogledu posebno važna njegova studija *S/Z* koju se često i navodi upravo kao primjer Barthesovog prijelaza prema poststrukturalizmu, a koja je utoliko zanimljivija zato što Barthes ovdje svoje ideje artikulira dijelom i u dijalogu s teorijom informacije.

Na nekoliko važnih mjesta u knjizi Barthes književnu komunikaciju suprotstavlja „idiličnoj komunikaciji“:

Idiličnom ćemo komunikacijom nazvati onu koja spaja partnere zaštićene od bilo kakvog „šuma“ (u kibernetičkom značenju riječi), povezanih jednostavnim ciljem, jednom niti. Narativna komunikacija nije idilična; linije njenih ciljeva su višestruke, tako da svaka poruka u njoj može biti pravilno definirana samo ako je precizirano odakle dolazi i kamo ide. (Barthes 1974: 131)

Nadalje, nasuprot takvoj idiličnoj ili „čistoj komunikaciji (kao što je npr. ona formaliziranih znanosti)“, tvrdi Barthes, „čitljivo pisanje uprizoruje određeni ‘šum’, ono je pisanje šuma, nečiste komunikacije“ (Barthes 1974: 132). Konačno:

U odnosu prema idealnoj čistoj poruci (kao u matematici), podjela recepcije stvara „šum“, čini komunikaciju nejasnom, lažljivom, opasnom: neizvjesnom. No taj šum, tu neizvjesnost odašilje sam diskurs s ciljem komunikacije: [...] ono što čitatelj čita jest kontrakomunikacija; i ako dozvolimo da dvostruko razumijevanje daleko nadilazi ograničene slučajeve igri riječi ili višeznačnosti i prožima, u različitim oblicima i gustoćama, sve klasično pisa-

nje (samom svojom polisemičnošću), vidimo da su književnosti zapravo umjetnosti „šuma“.
(Barthes 1974: 145)

Barthes, dakle, jednosmjernom, jednoznačnom, idealnom, čistom modelu (znanstvene, matematičke) komunikacije suprotstavlja model književne komunikacije kao nesvodivo višesmjerne, višeznačne, nečiste, kontrakomunikacije šuma. Književnost je, za Barthesa, upravo umjetnost šuma.⁶ U tim se tvrdnjama Barthes referira na Shannonov model komunikacije koji uključuje i izvor šuma u komunikacijskom kanalu što ga treba ukloniti ili barem minimizirati. Istovremeno, Warren Weaver u svom uvodu ukazuje na paradoksalnu poziciju šuma u Shannonovom modelu. Kao što smo ranije istaknuli, informacija je za Shannona mjera slobode izbora ili neizvjesnosti: pošiljateljeve slobode izbora poruke iz skupa mogućih poruka i primateljeve neizvjesnosti u vezi tog izbora. Što pošiljatelj ima veću slobodu izbora, veća je primateljeva neizvjesnost, dakle potrebna je veća količina informacija da bi se ta neizvjesnost uklonila. Uvođenjem šuma, odnosno različitih oblika smetnji, distorzija, iskrivljenja signala, povećava se primateljeva neizvjesnost u vezi s izabranom porukom. S obzirom na to da je informacija upravo funkcija neizvjesnosti, nužno slijedi da se uvođenjem šuma povećava i količina informacije, što bi pak u konačnici moglo dovesti do iznenađujućeg zaključka kako je šum koristan (Shannon i Weaver 1964: 19). Kako bi uklonio takvo tumačenje, Weaver ističe da

riječ informacija može imati dobre i loše konotacije. Neizvjesnost koja se javlja kao posljedica slobode izbora koju ima pošiljatelj je poželjna neizvjesnost. Neizvjesnost koja se javlja zbog pogreški ili utjecaja šuma u kanalu neželjena je neizvjesnost. Jasno je dakle u čemu je problem kad tvrdimo da primljeni signal ima više informacija. Dio je tih informacija lažan i neželjen i uveden je putem šuma. Da bismo dobili korisne informacije, u primljenom signalu moramo oduzeti ovaj lažni dio. (Shannon i Weaver 1964: 19)

Weaver, dakle, uočava problematičnu dvoznačnost koju pojam šuma uvodi u Shannonovu teoriju informacije i pokušava ju ispraviti uvođenjem distinkcije između „dobrih i loših konotacija“, odnosno „korisnog“ i „lažnog“ aspekta informacije. Šum jest informacija, ali neželjena i beskorisna informacija koju treba oduzeti od korisne i željene informacije, kako bi ostala samo potonja koja će primatelju omogućiti reproduciranje pošiljateljeve izvorne poruke. U našem je kontekstu posebno zanimljivo i to što sam Shannon taj neželjeni i beskorisni dio signala naziva „ekvivokacija“ i definira ga kao „prosječnu dvosmislenost primljenog signala“ (Shannon i Weaver 1964: 67).

Nasuprot Shannonu za kojega je cilj komunikacije minimiziranje šuma, odnosno neizvjesnosti i višeznačnosti primljenog signala kako bi se što vjernije mogla reproducirati

⁶ Poimanje umjetnosti i, posebice, književnosti kao šuma artikulirali su i Attali (1985), Serres (1982 i 1997), Paulson (1988), Schweighauser (2006) i Wilkins (u postupku objave).

pošiljateljeva izvorna poruka, za Barthesa je temeljna odlika književne (kontra)komunikacije upravo maksimiziranje šuma, odnosno neizvjesnosti i višeznačnosti koje će rezultirati oslobođanjem književnog teksta autoriteta njegovog tvorca i proizvodnjom mnoštva različitih, nesvodivih značenja.

Suprotstavljanje Shannonovog i Barthesovog poimanja komunikacije osvjetljava dva važna aspekta problemskog sklopa kojim se bavimo. Prvo, unatoč tome što je početni entuzijazam teorijom informacije u velikoj mjeri bio potaknutom njezinom navodnom općenitošću i poopćivošću, problem sa Shannonovim poimanjem komunikacije iz poststrukturalističke perspektive jest upravo to što nije bio dovoljno općenit, odnosno što nikako nije mogao obuhvatiti i književnu komunikaciju. I drugo, suprotstavljanjem Shannona i Barthesa, otkriva se razlog presudne važnosti književnosti za poststrukturalizam: književna komunikacija predstavlja upravo model komunikacije koji filozofija razlike afirmira.⁷

5. Zaključna razmatranja

Na kraju, postavlja se pitanje: koje je značenje ove povijesne rasprave u suvremenoj perspektivi? Ključ odgovora na to pitanje dan je na samom početku rada u spomenutom imperativu premošćivanja jaza između humanističkih i prirodoslovno-matematičkih disciplina. Na tom tragu, i u kontekstu sve intenzivnijeg zalaženja STEM-a u područja koja su donedavno bila isključivi zabran humanističkih disciplina, postoji nekoliko mogućih razloga za reaktualizaciju rasprave o teoriji informacije u okviru humanistike i teorije književnosti. Prije svega, s obzirom na status teorije informacije kao jednog od uistinu konstitutivnih momenata informacijskog doba (ne samo po pitanju njezine uloge u razvoju konkretnih informacijsko-komunikacijskih tehnologija, već i samog načelnog poimanja informacije), temeljna je pretpostavka ovdje da Shannonove ideje i dalje mogu poslužiti humanistici kao važan okvir za uspostavu interdisciplinarnog dijaloga sa znanstvenicima iz prirodoslovno-matematičko-tehničkih područja, prvenstveno informacijsko-komunikacijskih znanosti i računarstva. U tom su pogledu dva interdisciplinarna znanstvena područja posebno zanimljiva – umjetna inteligencija i kognitivna znanost. Oba su ta područja proizašla iz ranije opisanih interdisciplinarnih susreta znanstvenika u okviru Macyjevih konferencija, gdje su najznačajniju ulogu odigrale Shannonove ideje

⁷ Za detaljniju razradu odnosa poststrukturalizma i, posebice, R. Barthesa prema teoriji informacije vidi Hayles 1990. i 1999. Važno je istaknuti, opusi Katherine Hayles i autora navedenih u prethodnoj bilješci najbolji su pokazatelj da su ideje teorije informacije i kibernetike, unatoč tome što nisu ispunile revolucionarna očekivanja strukturalista, ostale itekako prisutne i značajne u kontekstu daljnjeg razvoja poststrukturalističke misli. Analizom te teorijske struje mogla bi se izvesti genealogija mnogih novijih tendencija u okviru suvremene teorije i filozofije, kao što su posthumanizam, spekulativni realizam i novi materijalizmi, koje su u određenoj mjeri i proizvele radikalnu transformaciju cjelokupnog humanističkog polja. No to je već tema koja nadilazi okvire ovog rada i stoga je ovdje samo naznačena kao predmet mogućeg budućeg istraživanja.

o informaciji i Wienerove o kibernetici. Dok je u slučaju umjetne inteligencije teorija informacije važna prvenstveno u povijesnom smislu (utoliko što se suvremene modele strojnog i dubokog učenja može smatrati potomcima probabilističkog modela komunikacije koji je ponudio Shannon), kad je riječ o kognitivnoj znanosti, Shannonove su ideje itekako žive i relevantne i u suvremenom kontekstu. Naime, prediktivno procesiranje, važna nova paradigma kognitivne znanosti, u osnovi nije ništa drugo nego sinteza ideja teorije informacije i kibernetike u kontekstu računarskih neuroznanosti.⁸ Ukratko, prema teoriji prediktivnog procesiranja glavni je zadatak mozga održavanje organizma u određenom skupu očekivanih stanja (kibernetička ideja „homeostaze“), a glavni mehanizam kojim se to postiže minimiziranje prediktivne pogreške (Shannonovo poimanje informacije kao „minimiziranja neizvjesnosti“). Potonji se najjednostavnije može definirati kao ideja prema kojoj je „mozak sofisticiran mehanizam provjeravanja hipoteza koji konstantno pokušava minimizirati pogrešku vlastitih predviđanja osjetilnih podražaja koje prima iz svijeta“ (Hohwy 2013: 1). Drugim riječima, jedina vrsta informacije koja je važna da bi se organizam održao u homeostazi jest *razlika* između očekivanog i stvarno registriranog podražaja. Dodamo li ovome poznatu definiciju Gregoryja Batesona, prema kojoj je informacija „razlika koja čini razliku“ (Bateson 2000: 462), neočekivana spona između teorije informacije, kibernetike i prediktivnog procesiranja s jedne strane te poststrukturalističke filozofije razlike s druge strane nužno se nameće. U oba je slučaja razlika primarna, a identitet iz nje izveden. Naravno, s obzirom na to da je temeljni mehanizam prediktivnog procesiranja *minimiziranje* razlike (prediktivne pogreške), a u cilju održavanja organizma u stanju identiteta (homeostaze), ono je iz poststrukturalističke perspektive, kojoj je imperativ *maksimiziranje* razlike, jednako sporno kao što je to i sama teorija informacije. No upravo na tom tragu treba tražiti ključni doprinos poststrukturalističke misli suvremenim raspravama na području kognitivne znanosti i umjetne inteligencije.

Kao što je ranije istaknuto, književnost i umjetnost uopće imale su privilegiranu ulogu u artikuliranju poststrukturalističke filozofije razlike. Književna je komunikacija jedan od najsloženijih i najzahtjevnijih kognitivnih procesa i shodno tome predstavlja jedan od najvećih izazova za kognitivnu znanost i umjetnu inteligenciju s kojima se te discipline u svojim nastojanjima da objasne ili rekreiraju cjelinu ljudskog iskustva već uvelike suočavaju. Kognitivno proučavanje književnosti (*cognitive literary studies*) iznimno je bogato i razgranato područje u kojem se spoznaje različitih grana kognitivne znanosti primjenjuju na sve važnije aspekte književne komunikacije.⁹ Istovremeno, najnoviji sustavi generativne umjetne inteligencije, među kojima su i veliki jezični modeli (kao što je i zloglasni ChatGPT), proslavili su se, između ostalog, i zbog mogućnosti da po

⁸ Za uvod u prediktivno procesiranje iz filozofske perspektive vidi Hohwy 2013. i Clark 2015.

⁹ Za sustavan recentni pregled povijesti, glavnih rasprava i pristupa na području kognitivnog proučavanja književnosti vidi Zunshine 2015. te Burke i Troscianko 2017. Kad je pak riječ o primjeni teorije prediktivnog procesiranja na čitanje književnog teksta, vidi Kukkonen 2020.

naredbi generiraju vizualna, glazbena ili književna umjetnička djela. No koliko god ta nastojanja u kognitivnim znanostima bila informativna, a mogućnosti novih sustava generativne umjetne inteligencije podjednako impresivna i zastrašujuća, na načelnoj razini može im se uputiti isti onaj prigovor koji je Barthes u svojoj knjizi *S/Z* uputio naratologiji. U svojim pokušajima da iz mnoštva narativnih oblika izvede jednu univerzalnu narativnu strukturu koja bi mogla obuhvatiti neograničeno mnoštvo postojećih i uopće mogućih narativa, naratologija ispušta iz vida najvažniju osobinu književnog teksta, a to je njegova razlika (Barthes 1974: 3). Barthesovoj se kritici može pridružiti i Deleuzeova kritika filozofije reprezentacije prema kojoj je temeljni problem reprezentacijskog mišljenja to što ne može zahvatiti ono singularno, već ostaje na razini općeg i partikularnog. Pritom je važno napomenuti da Deleuze svoju kritiku filozofije reprezentacije formuliра u dijalogu s estetikom, zato što je upravo problem estetskog iskustva ono mjesto na kojem se najizravnije otkriva konstitutivna nemogućnost reprezentacije da zahvati ono singularno (Deleuze 1994: 68). Za Deleuzea i Barthesa susret s umjetničkim ili književnim djelom mjesto je proizvodnje razlike, singularnosti ili, iz Shannonove perspektive, šuma kao onog novog i nepredvidivog, što je po definiciji nesvodivo na postojeće obrasce.¹⁰ U svjetlu toga, jasno je da postojeći sustavi generativne umjetne inteligencije, koji djeluju po principu prepoznavanja obrazaca na temelju statističke obrade ogromnih količina podataka, iz kojih potom generiraju nove kombinacije postojećih obrazaca, ne mogu na načelnoj razini udovoljiti zahtjevima filozofije razlike.¹¹ Donekle paradoksalno, dakle, nakon svih obrata i prevrata u posljednjih nekoliko desetljeća koji su za cilj imali napuštanje poststrukturalizma, može se zaključiti da nas upravo razvoj digitalne tehnologije potiče na povratak nekima od ključnih mjesta poststrukturalističke misli. No da ti važni poststrukturalistički uvidi ne bi i dalje ostali isključivo unutar granica književnoteorijskih i filozofskih rasprava, nužno je uspostaviti teorijski okvir koji će omogućiti interdisciplinarni dijalog sa znanstvenicima iz prirodoslovno-matematičko-tehničkih područja, a upravo to može osigurati teorija informacije.

¹⁰ Sličan bi se argument mogao izvesti i iz Derridaova filozofskog sustava. Vidi Bekavac 2015.

¹¹ Istovjetna bi se kritika mogla uputiti i digitalnom proučavanju književnosti. Andrew Piper, jedan od najznačajnijih suvremenih autoriteta na tom području, kao temeljnu premisu svoje knjige *Enumerations* postulira uvjerenje da „književnost nije utemeljena na onome što je rijetko i jedinstveno, već na onome što je zajedničko i kolektivno, na tkanju ponavljanja iz kojeg je izvedena“ (2018: 4). U obrani te svoje teze Piper se također poziva na neka od ključnih mjesta poststrukturalističke misli kao što su ideja intertekstualnosti i Deleuzeov pojam dijagrama. Najjednostavniji odgovor takvom Piperovom uvjerenju bilo bi jednostavno podsjećanje na naslov Deleuzeove najznačajnije knjige *Razlika i ponavljanje* iz kojeg nije teško iščitati njezinu temeljnu tezu: u kontekstu filozofije razlike „ponavljanje“ (ili nietzscheansko „vječno vraćanje“) nikad nije ponavljanje *istog*, već uvijek i isključivo *razlike* kao konstantnog stvaranja novog, nepredvidivog i singularnog.

LITERATURA:

- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Prev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z: An Essay*. Prev. Richard Miller. London: Blackwell Publishing.
- Bateson, Gregory. 2000. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Bekavac, Luka. 2015. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*. Zagreb: Disput.
- Burke, Michael i Troscianko, Emily T., ur. 2017. *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. Prev. Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. 1978. „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences“. Prev. Alan Bass. U: *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press: 278–293.
- Eve, Martin Paul. 2022. *The Digital Humanities and Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Fremont-Smith, Frank. 1960. „The Macy Foundation conference plan“. U: *Communication or conflict: Conferences, their nature, dynamics and planning*. Ur. M. Capes. New York: Association Press: 213–220.
- Clark, Andy. 2015. *Surfing Uncertainty: Prediction, Action, and the Embodied Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Geoghegan, Bernard Dionysius. 2011. „From Information Theory to French Theory: Jakobson, Lévi-Strauss, and the Cybernetic Apparatus“. U: *Critical Inquiry* 38, 1: 96–126.
- Geoghegan, Bernard Dionysius. 2023. *Code: from information theory to French theory*. Durham i London: Duke University Press.
- Hartley, Ralph V. L. 1928. „Transmission of Information“. U: *Bell System Technical Journal* 7: 535–63.
- Hayles, N. Katherine. 1990. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 2008. *Što se zove mišljenje?* Preveo Boris Perić. Zagreb: Naklada breza.
- Hohwy, Jakob. 2013. *The Predictive Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Kukkonen, Karin. 2020. *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*. Oxford: Oxford University Press.
- Lotman, Jurij Mihailović. 2001. *Struktura umjetničkog teksta*. Prev. Sonja Veršić. Zagreb: Alfa.
- Liu, Lydia H. 2010. „The Cybernetic Unconscious: Rethinking Lacan, Poe, and French Theory“. U: *Critical Inquiry* 36, 2: 288–320.
- Mindell, David, Segal, Jérôme i Slava Gerovitch. 2003. „From communications engineering to communications science: cybernetics and information theory in the United States, France and the Soviet Union“. U: *Science and Ideology: A Comparative History*. Ur. Mark Walker. London: Routledge: 66–95.
- Norvig, Peter. „On Chomsky and the Two Cultures of Statistical Learning“. <https://norvig.com/chomsky.html>. 20. ožujka 2023.
- Paulson, William R. 1988. *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Ithaca: Cornell University Press.
- Piper, Andrew. 2018. *Enumerations: Data and Literary Study*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Schweighauser, Philipp. 2006. *The Noises of American Literature, 1890–1985: Toward a History of Literary Acoustics*. Gainesville: University Press of Florida.
- Serres, Michel. 1982. *The Parasite*. Prev. Lawrence R. Schehr. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Serres, Michel. 1997. *Genesis*. Prev. Geneviève James and James Nielson. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Shannon, Claude Elwood. 1948. „A Mathematical Theory of Communication“. U: *Bell System Technical Journal* 27: 379–423, 623–56.
- Shannon, Claude Elwood. 1956. „The Bandwagon“. U: *Institute of Radio Engineers Transactions on Information Theory* 2: 3.
- Shannon, Claude Elwood i Warren Weaver. 1964. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Snow, Charles Percy. 1959. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press.
- Stone, James V. 2015. *Information Theory: A Tutorial Introduction*. Sheffield, UK: Sebtel Press.
- van de Walle, Jurgen. 2008. „Roman Jakobson, Cybernetics, and Information Theory: A Critical Assessment“. U: *Folia Linguistica Historica* 29: 87–123.
- Wiener, Norbert. 1948. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Paris/Cambridge: Hermann & Cie/MIT Press.
- Wilkins, Inigo. U postupku objave. *Irreversible Noise*. Falmouth: Urbanomic.
- Zunshine, Lisa, ur. 2015. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press.

INFORMATION THEORY AND LITERATURE – A REVOLUTION THAT FAILED TO OCCUR

Summary: The contemporary information age is the result of the intellectual revolution that is deeply indebted to Claude Shannon's information theory, first articulated in his work "A Mathematical Theory of Communication" (1948). In addition to being one of the main pillars of the development of information and communications technologies, Shannon's information theory made possible not only the revolutionary changes in existing scientific disciplines, but also the creation of new areas of scientific research such as artificial intelligence and cognitive science ("the cognitive revolution"). In the context of the humanities in general and literary theory in particular, Shannon's ideas have certainly played a notable role in the context of structuralism (primarily through the efforts of Roman Jakobson), but by no means did they have the same revolutionary effect as was the case in other areas of science and technology. This paper will present the reception of Shannon's information theory in the context of structuralism (Jakobson, Lévi-Strauss) and poststructuralism (Barthes) and reconstruct the reasons why it failed to start a revolution in literary theory invoked by the structuralists.

Keywords: information theory, structuralism, poststructuralism, philosophy of difference, Claude Shannon, Roman Jakobson, Roland Barthes, Gilles Deleuze

Zrinka Božić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
zrinka.bozic@ffzg.unizg.hr

KRUGOVI KOJI SE ŠIRE: NACRT JEDNOG ISTRAŽIVANJA¹

Sažetak: Povijest književne teorije u puno je većoj mjeri povijest djelovanja njezinih kružoka, grupa, škola, nego što je rezultat individualnih doprinosa. Premda danas Teoriju nerijetko doživljavamo kroz individualne doprinose iznimnih pojedinaca koji su u tržišnom funkcioniranju polja intelektualne proizvodnje stekli znatan simbolički kapital, zaboravljamo da su mnoge velike ideje koje su revolucionirale polje, ne samo književne znanosti, nego i humanistike – proizišle iz specifičnih grupnih dinamika. One se rađaju iz zajedničkih interesa, održavaju se dijalogom i razmjenom (kritikom i polemikom podjednako), ovise o intelektualnoj klimi i, kako Silvi Salupere i Marina Grishakova primjećuju, „funkcioniraju kao fragilne heterogenosti konstantno na rubu raspada“ istodobno prizivajući na ulaganje dodatnog napora u vlastiti opstanak. Poput avangardnih umjetničkih grupa, okupljale su se i nestajale s ciljem da mijenjaju polje vlastitog djelovanja, a katkada i puno šire – način na koji promatramo svijet. Cilj je ovog izlaganja ukazati na povezanost avangardnih kolektivnih umjetničkih praksi i funkcioniranja teorijskih škola i krugova. Kakva je njihova dinamika i jesu li im ambicije istovjetne? Jesu li se sa zalazom avangarde 1920-ih i 1930-ih teorijski krugovi prestali širiti?

Ključne riječi: avangarda, književna teorija, književnost, kolektivizam, revolucija, zajednica

Premda povijest onoga što zovemo Teorijom (s velikim početnim slovom) danas nerijetko doživljavamo kroz individualne doprinose velikih imena, teorijskih zvijezda koje su u polju intelektualne proizvodnje stekle određeni simbolički kapital, zaboravljamo da su mnoge velike ideje koje su revolucionirale polje, ne samo književne znanosti, nego i humanistike općenito – proizišle iz specifičnih grupnih dinamika. Povijest književne teorije valjalo bi, stoga, ispisati kao povijest njezinih kružoka, grupa i škola. OPOJAZ, Moskovski lingvistički kružok, Bahtinov krug, Praška škola, Tartuska škola, Ženevska škola, Frankfurtska škola, grupa oko *Tel Quela*, Konstańska škola, Čikaška škola, Jejska škola, Škola iz Tel Aviva, Zagrebačka stilistička škola – samo su neka od poznatijih imena. Da

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020).

je iscrtati detaljniju mapu teorijske humanistike, pronašlo bi se tu još grupa, formalnih i neformalnih inicijativa koje su iznjedrile knjige i rasprave koje su mijenjale disciplinu. Kada bismo se zadovoljili samo time da rekonstruiramo mrežu grupnih i pojedinačnih odnosa i interakcija, povezali to s idejama koje su cirkulirale i publikacijama koje su iz toga proizišle, približili bismo se opisu jednog specifičnog kolanja intelektualne društvene energije. Kako je svojevremeno objasnio Stephen Greenblatt (*Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, 1997), društvenu energiju moguće je identificirati jedino posredno, kroz njezine učinke:

ona se manifestira u sposobnosti izvjesnih verbalnih, auditivnih i vizuelnih tragova da proizvode, oblikuju i organiziraju kolektivne fizičke i mentalne doživljaje. Zato je ona povezana s ponavljanim formama estetskog užitka i estetskog interesa [...]. U svojim estetskim modalitetima društvena energija mora imati bar minimalnu predvidljivost: dovoljnu da se omoguće jednostavna ponavljanja, i bar minimalni domašaji: dovoljan da se proširi izvan opsega jednog tvorca, ili jednog konzumenta, i da dopre do cijele jedne zajednice, ma kako uska ona bila. (2003: 177)

I dok je Greenblattova društvena energija povezana s formama estetskog užitka i estetskog interesa (šekspirijansko kazalište), društvena energija u fokusu ovih razmatranja je i estetska i intelektualna. I to ne samo zato, kako bi se isprva dalo zaključiti, što je predmet književne teorije književnost, nego i zbog specifičnih uvjeta mogućnosti njezina nastanka. Upravo će dva momenta visokog intenziteta takve društvene energije u povijesti književne teorije biti predmetom ovih razmatranja: romantizam u Jeni i formalizam u Moskvi i Petrogradu.

Kako Galin Tihanov u svojoj knjizi *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond* (2019) piše, „književna teorija je produkt specifične faze u evoluciji jednog posebnog režima relevantnosti“ (2019: 2). Evocirajući fukovski režim istine, Tihanov pod režimom relevantnosti podrazumijeva „historijski raspoloživu konstelaciju društvenih i kulturnih parametara koji oblikuju prevladavajuće razumijevanje uporabe književnosti“ (*ibid.*: 1). Drugim riječima, dok traje određena konstelacija odnosa, književnost uživa određeni status i „rabi“ se (odnosno „aktivira“) na određene načine. No s pravom bi se moglo prigovoriti kako promišljanje književnosti postoji još od antike, od Platona i Aristotela. Međutim, pojam književnosti, odnosno pjesništva (kako su fenomen nazivali Platon i Aristotel), tada se znatno razlikovao od institucije kakvu znamo danas. Kako podsjeća poljski dvojac Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, autori jednog od novijih uvoda u književnu teoriju, od antike pa sve do kraja prosvjetiteljstva „veći deo teorijskog znanja obuhvatala je upravo disciplina zvana poetika“ i to ona normativna „koja je piscima unapred nametala pravila stvaranja književnosti“ (2009: 18). Zbog toga ni sam predmet promišljanja kao ni formu u kojoj se ono pojavljuje ne bi trebalo olako izjednačavati s književnom teorijom. Ona je, moramo

se složiti s Tihanovom, „samo posebna nijansa toga fenomena“ (2019: 2). Upravo tihanovljevske režim relevantnosti i omogućuje da se književna teorija kao poseban tip diskursa (mišljenja i pisanja) pojavi u određenom trenutku u određenoj konstelaciji odnosa – „taj specifičan režim relevantnosti vidi književnost kao autonomni diskurs koji se nastoji razlikovati – na različite načine i u različitoj mjeri – od drugih diskursa“ (*ibid.*: 2). Režim u kojemu autonomija književnosti igra središnju ulogu moguće je prepoznati u romantizmu, no to prema Tihanovljevu mišljenju još uvijek nije konstelacija koja rađa književnu teoriju. Romantizam je, Tihanov dodaje, sa svojom koncepcijom autora kao iznimnog i izdvojenog kreativnog pojedinca (proroka i izopćenika), preveo „autonomiju književnosti u jezik osobne autonomije koja obično poprima oblik bolno individualnog napora“ (*ibid.*: 2). Prema tome, književna teorija kakvu znamo danas pojavljuje se tek za stotinjak godina, u kasnijoj fazi ovoga režima kada se status i značenje književnosti još uvijek određuju polazeći od pojma (i ideala) autonomije. No autonomija konstelacije koja rađa književnu teoriju biva depersonalizirana, što znači da umjesto figure pisca kao tvorca književnost svoju autonomiju stječe zahvaljujući jeziku. Takav režim relevantnosti „predstavlja raskid u odnosu na prethodne režime u kojima je značaj književnosti povezan s njezinim kapacitetom da izrazi ideje, emocije i spoznaje o svijetu i potakne društveno i političko djelovanje“ (*ibid.*: 3).

Sve se mijenja u godinama oko Prvog svjetskog rata kada (1914. g.) Viktor Šklovski proklamira uskrснуće riječi:

I eto sada, danas, kad je umjetnik zaželio da ima posla sa živom formom i sa živom a ne mrtvom riječju, on ju je, kaneći joj dati lice, razbio i izobličio. Rodile su se „samovoljne“ i „proizvodne“ riječi futurista. One stvaraju ili novu riječ iz staroga korijena (Hljebnikov, Guro, Kamenski, Gnjedov) ili je cijepaju ritmom kao Majakovski, ili joj ritmom stiha pridaju nepravilan naglasak (Kručonyh). Stvaraju se nove, žive riječi. Starinskim draguljima riječi vraća se prošli sjaj. (1969: 18)

Ruski formalizam i ruski futurizam supostoje, osluškuj se, prožimaju i započinju novo poglavlje. „Taj novi režim relevantnosti“, piše Tihanov, „sa svojim inzistiranjem na utemeljenju značaja književnosti u autonomiji koju izvodi iz specijalnog načina na koji se u njemu rabi jezik“ iznjedrio je književnu teoriju i, prema njegovom mišljenju, osigurao joj dominaciju među ostalim načinima razmatranja književnosti sve do kasnih 1980-ih (*ibid.*: 4). Složili se ili ne s tezom da je dominaciji književne teorije ili njoj samoj nakon 1980-ih došao kraj, pristali ili ne na prikaz njezine povijesti kao na priču o zapadanju u krizu, smještanje njezina rođenja na istok Europe (Tihanov kaže Istočna i Srednja Europa) u kontekst književne avangarde, nije bez temelja. Ne samo da nije bez temelja, nego Tihanov i nije rekao ništa novo. Prije bismo mogli reći da je podsjetio na prostorno-vremenske koordinate donekle zaboravljene epizode.

Prije gotovo četiri desetljeća u jednom od najutjecajnijih i najprevedenijih uvoda u književnu teoriju (*Literary Theory: An Introduction*, 1983), Terry Eagleton piše:

Kad bismo htjeli odrediti početak promjena što su zahvatile teoriju književnosti u našem stoljeću, ne bismo mnogo pogriješili ako krenemo od godine 1917, godine kada je mladi ruski formalist Viktor Šklovski objelodanio svoj pionirski ogleđ *Umjetnost kao postupak*. Od toga trenutka, a osobito u posljednja dva desetljeća, teorija književnosti naočigled buja, dok značenje pojmova „književnost“, „čitanje“ i „kritika“ doživljuje duboke promjene. (1987: 7)

Uza svu žestinu vlastite kritike formalne škole zbog njezine navodne reakcionarnosti, Trocki u svojoj čuvenoj knjizi *Književnost i revolucija* (1923) piše:

Viktor Šklovski – teoretičar futurizma, istodobno je i glava formalne škole. Prema njegovoj teoriji umjetnost je uvijek bila stvaralaštvo samih sebi dovoljnih oblika, a futurizam je to prvi put shvatio. Na taj način futurizam je u historiji prva svjesna umjetnost, a formalna metoda prva je znanstvena škola umjetnosti. Naporima Šklovskog – a njegova zasluga nije malena – teorija umjetnosti, a djelomično i sama umjetnost, prevedena je konačno iz stanja alkemije u položaj kemije. (1971: 117)

Koliko god ova metafora (o prelasku iz alkemije u kemiju) bila moćna, koliko god bilo očigledno da teorija književnosti ima jasno određen predmet, njezina povijest pokazuje, podsjećaju Burzyńska i Markowski, da je upravo „odnos između teorije i njenog predmeta predstavljao [...] suštinsku temu razmatranja teoretičara“ (2009: 22). Jonathanu Culleru, autoru drugog dobro poznatog priručnika *Književna teorija: vrlo kratak uvod* (*Literary Theory: A Very Short Introduction*, 1997) teorija je sve i ništa, a njezini glavni eksponenti kroz koje novim studentima književnosti pokušava objasniti njezin predmet – Foucault i Derrida. Knjiga je to koja je, unatoč tome što je zamišljena kao priručnik, zapravo simptom samozaborava jedne discipline koja je, paradoksalno, obogatila humanistiku, a zaboravila vlastiti predmet. Jer u Cullerovu uvodu u književnu teoriju književnost je naprosto nestala.

Autor koji je započeo svoju karijeru doktoratom o strukturalizmu koji je 1975. objavljen kao knjiga pod naslovom *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* tridesetak godina kasnije u knjizi znakovita naslova *The Literary in Theory* (2007) priznaje kako je nestanak književnosti iz književne teorije recentniji fenomen (pa se objavljuje više studija o jeziku, diskursu, hibridnosti, tijelu, žudnji, moći, seksualnosti, reprezentacijama ovoga ili onoga, a dobra stara teorija žanrova, teorija lirike, teorija romana, naratologija kao takva – prepuštaju se zaboravu kao neatraktivni i prevladani analitički repertoar). Premda je u svom doktoratu inzistirao na kontinuitetu između ruskog formalizma i francuskog strukturalizma, Culler priznaje da francuski strukturalisti, unatoč tome što su proizveli određeni broj književnih analiza ipak nisu

(izuzetak je Genetteov dosljedan rad na naratologiji) ponudili onu razinu sveobuhvatnosti i sustavnosti koju nalazimo kod njihovih prethodnika: „ako bi netko poželio jasnu ilustraciju funkcioniranja književnih sredstava i postupaka lakše će ih naći u radovima Šklovskog ili u sugestivnim primjedbama Jakobsonovim“ (2007: 6). No bez obzira na tijek rasprave koju Culler otvara, za razliku od Teorije koja je sve i ništa – znakovito je njegovo prisjećanje na vlastite istraživačke početke kada je u bavljenju književnoteorijskom mišlju upravo strukturalna poetika kojoj su temelje udarili formalisti igrala središnju ulogu.

No kada smo kod samozaborava koji Culler tako ispravno detektira, valjalo bi napomenuti da i njegova itekako opravdana kritička pozicija nije lišena slijepe pjege i da bi žaljenje kojemu su se prepustili mnogi poput njega valjalo razmotriti iz perspektive koju su otvorili Jean-Luc Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe u svom čuvenom *Književnom apsolutu* (*L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978), raspravi o dosegu njemačkoga romantizma. Oni su, za razliku od Tihanova, tvrdili da je mjesto rođenja književne teorije Jena, odnosno šest brojeva časopisa *Athenaeum* što ga je između 1798. i 1800. u tri godine izdavao tamošnji intelektualni krug. Krug u kojem su se osim braće Schlegel nakratko okupili Novalis, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schelling, Dorothea Schlegel, Caroline Schelling i koji je imao sve odrednice kasnijih umjetničkih grupa (povišeno raspoloženje, eksplozija kreativnosti, kolektivno stvaranje), za Nancyja i Lacoue-Labarthea predstavlja prvu avangardnu grupu u smislu u kojemu su se one pojavile početkom 20. stoljeća. Iskustvo *Athenaeuma*, tvrde oni, čini temelj onoga što podrazumijevamo pod „romantičkim pisanjem“ poput miješanja žanrova, anonimnosti pisanja i pribjegavanja fragmentu. Prihvatimo li tezu o „teorijskom romantizmu“ iz Jene kao trenutku rođenja književne teorije i ne izgubimo li iz vida svu silu napisanih i objavljenih fragmenata u *Athenaeumu* (i oko njega) koji određuju i teoriju i književnost – perspektiva koja odustajanje od totalizacije i sistematizacije znanja o predmetu gleda kao na pad ili krizu discipline – odjednom prestaje biti jedina moguća. „Romantizam nas ne vodi ničemu što bismo imali razloga ‘oponašati’ ili se time ‘nadahnjivati’“, pišu Lacoue-Labarthe i Nancy, i to zato što nas „najprije vodi nama samima“ (1978: 9).

Maurice Blanchot se koju godinu prije spomenute dvojice s pravom pitao treba li romantizam suditi po njegovu začetku ili po smrti, po njegovim premisama ili po konačnim rezultatima. Utjelovljuje li ga figura mladog, energičnog, odvažnog Friedricha Schlegela u Jeni ili zrelog i konzervativnog Friedricha Schlegela u Beču na Metternichovu dvoru? Koji je pravi i autentičan? Romantizam završava loše, no drugačije i nije moguće. „To ne može potrajati!“, vele Lacoue-Labarthe i Nancy (*ibid.*: 11). Njegov kraj, piše Blanchot, zovemo „samoubojstvom, ludilom, gubitkom, zaboravom“ (1993: 352). Romantizam je, prema njegovom mišljenju, projekt bez projekta: „pjesništvo koje se afirmira u čistoći poetskoga čina, afirmacija bez trajanja, sloboda bez ostvarenja, sila koja egzaltira u nestanku i koja nije diskreditirana ne ostavi li traga“ jer je njezin isključivi cilj bio „učiniti da pjesništvo zasjaji [...] kao čista svijest trenutka“ (*ibid.*: 353). Tako se prva avangardna

grupa koja je inzistirala na kolektivnom pisanju² iščala iz sebe zbog neslaganja teorijskih i privatnih, zbog ljubomora i trzavica. Sve se odvijalo brzo, furiozno i u groznici, kako to Lacoue-Labarthe i Nancy opisuju. To je zato i što se takve grupe (ili krugovi) pojavljuju kao rezultat zajedničkih interesa i težnji, neformalno povezane bez institucijskog zaleđa zbog čega podjednako kao i zbog specifične interne dinamike „funkcioniraju kao fragilne heterogenosti konstantno na rubu raspada“ (Salupere i Grishakova 2015: IX). No unatoč kompleksnoj i dramatičnoj internoj dinamici, ulog je bio daleko veći, ambicije su nadilazile granice pojedinačnog projekta, a učinci dalekosežni. Doprinos grupe iz Jene nije bilo novo poimanje književnosti ili samo rađanje književne teorije, nego uvođenje „teorije kao književnosti“ odnosno „književnosti koja proizvodi sebe proizvodeći svoju vlastitu teoriju“ (*ibid.*: 22). Pritom valja imati na umu da Friedrich Schlegel, kada rabi pojam *teorija* bez ikakvih dodatnih odrednica, obično podrazumijeva „filozofsku teoriju pjesništva“, „estetičku teoriju“ ili „teoriju žanrova“ pjesništva (Gasché 2007: 151). Dalo bi se doista podastrijeti mnoštvo fragmenata koji nagovještaju pojavu toga novog žanra književne teorije, ali samo nagovještaju jer romantizam iz Jene ne nudi utemeljiteljski tekst, traktat, sveobuhvatnu teorijsku raspravu s definicijama temeljnih pojmova. Ne možemo govoriti ni o kakvom sistemskom mišljenju o književnosti i praksi pisanja koja književnost uzima sebi za predmet. S druge strane, grupa koja se okupila u Jeni osjećala je jako dobro svoje vrijeme, vrijeme koje je nakon Francuske revolucije obilježeno višestrukom krizom (političkom, društvenom, duhovnom), zbog čega se njihov projekt od samoga početka ne može smatrati isključivo književnim. Jer taj specifični romantičarski krizom obilježeni *Stimmung* neće, kako to Lacoue-Labarthe i Nancy objašnjavaju, „otvoriti krizu u književnosti, nego će otvoriti opću krizu i kritiku (društvenu, moralnu, religijsku, političku: svi su ti aspekti prisutni u *Fragmentima*) za koje će književnost i književna teorija postati privilegirano mjesto izraza“ (1978: 14). Drugim riječima, ambicije i ulogi grupe iz Jene od samoga početka nisu bili samo literarni. Romantizam je, prema tome, blanšovski rečeno – eksces misli, eksces koji je ponovila i do kraja artikulirala upravo historijska avangarda.

Strukturalistička poetika 20. stoljeća, piše Lubomir Doležel na početku svojih utjecajnih i danas pomalo zaboravljenih *Poetika zapada (Occidental Poetics: Tradition and Progress, 1990)* započinje s ruskim formalistima koji su „kao svaki avangardni pokret“ vlastita stajališta određivali u odnosu prema tradiciji koju su nastojali potkopati (1990: 11). Pritom je u kasnijim desetljećima, Doležel upozorava, „poetika strukturalizma sačuvala [...] svoj avangardni karakter, prkoseći književnicima i kritičarima i blisko se vezujući za nove tokove u umetnosti i nauci“ (*ibid.*: 11). Ako književna teorija u današnjem smislu započinje radom ruskih formalista, a njihov se teorijski rad zasniva na književnom postupku futurista i njima bliskih umjetnika, onda nije pretjerano tvrditi – poput Jürgena

² Lacoue-Labarthe i Nancy tvrde da se časopis temeljio na fraternizaciji pa upućuju na uvodnu Bilješku koja spominje „fraternizaciju znanja i talenata“ (1978: 18).

Brokoffa (u raspravi *Die geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis. Zur Aktualität formalistischer Literaturwissenschaft* iz 2014.) da se književna teorija rodila iz materijala avangardističke umjetničke prakse³. Ako se književnost kao samorefleksija koja je poput ekscesa buknila u romantičarskoj groznici *Athenaeuma* može smatrati književnom teorijom, onda je historijska avangarda s ruskim formalistima u glavnoj ulozi doista ponovila isti dramatičan čin. „Ako nauka o književnosti želi da postane nauka, onda mora priznati ‘književni postupak’ kao svog jedinog ‘junaka’“, piše Jakobson 1921. u svom ogledu o Hljebnikovu (1970: 102). Dvije godine kasnije u *Zadacima poetike*, Viktor Žirmunski ponavlja: „Zadaci proučavanja umjetnosti sastoje se u tome da opisuju umjetnički postupak određenog dela, pesnika ili čitave epohe, u istorijskom planu ili usporednim i sistematskim načinom“ (1970: 317). A gdje je drugdje književni (umjetnički) postupak skrenuo pozornost na sebe više od avangarde? I Peter Bürger u svojoj utjecajnoj *Teoriji avangarde* polazi od pojma *umjetničkog sredstva* kao jedne od najopćenitijih kategorija u službi opisa umjetničkih djela i tvrdi da pojedini umjetnički postupci mogu biti prepoznati kao umjetnička sredstva tek od tzv. povijesnih avangardnih pokreta naovamo.

Do tog razdoblja umjetničkog razvoja, primjena umjetničkih sredstava bila je ograničena stilom razdoblja, unaprijed zadanim i samo do određenih granica prekoračivim kanonom dopuštenih načina umjetničkih postupaka. No sve dok jedan stil vlada, kategorija se umjetničkog sredstva kao općenita ne može misliti, jer ona u zbilji dolazi samo kao posebna. Karakteristično obilježje povijesnih avangardnih pokreta sastoji se pak upravo u tome da oni nisu prvi razvili niti jedan stil; ne postoji dadaistički, niti nadrealistički stil. Ovi su pokreti naprotiv dokrajčili mogućnost epohalnog stila uzdignuvši do principa dostupnost stilskih sredstava proteklih vremena. Tek univerzalna dostupnost čini kategoriju stilskog sredstva općenitom. (2007: 25)

Drugim riječima, tek je takvo uzdizanje umjetničkog sredstva ili postupka do statusa temeljnog principa motrenja umjetnosti (pa time i književnosti) omogućilo avangardi da ostvari svoj prevratnički potencijal jer se nije radilo o potkopavanju prethodnih shvaćanja i prethodnih „stilova“, nego o ulasku umjetnosti u fazu samokritike. To ne znači samo da se prethodni stadiji razvoja fenomena umjetnosti u građanskom društvu mogu shvatiti iz avangarde, nego i da teorijska refleksija o umjetnosti i književnosti ulazi u fazu samokritike. Pritom, kako Brokoff ističe, valja imati na umu da je i prije formalista postojala svijest o materijalnosti poetskog jezika (i Jakobson i Šklovski pokazuju da je još od aristotelovske *Poetike* tako, a čuveno je i Mallarméovo zapažanje da stihovi nisu

³ Referira na Jakobsonov tekst „Rückblick auf den Beginn einer Wissenschaft der Dichtkunst“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. V. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert, Frankfurt/M. 1979, 122–126, cit. str. 122.

sastavljeni od ideja, nego od riječi), no radilo se o prvom grupnom sistematičnom okupljanju oko te ideje⁴. Šklovski piše:

Putovi nove umjetnosti tek su zacrtani. Neće teoretičari nego umjetnici biti oni koji će krenuti njima ispred sviju. Hoće li futuristi stvoriti nove forme, ili će ta tekovina biti dosuđena drugima, ali od pjesnika 'budućnici' [op. a. Budetljan – ruski naziv za futurista] imaju pouzdan put: oni su pravilno ocijenili stare forme. Njihovi poetski postupci – postupci su općeg jezičnog mišljenja, koje oni samo uvode u poeziju, kao što je u poeziju, u prvim desetljećima kršćanstva, bila uvedena rima koja je, zacijelo, oduvijek postojala u jeziku.

Spoznavanje novih stvaralačkih postupaka, koji su se sretali u pjesnika prošlih vremena, na primjer u simbolista – ali samo slučajno – već je veliko djelo. I to su učinili budućnici. (1969: 19)

Kada to postavimo u kontekst avangarde, ne možemo zaobići Poggiolijevo inzistiranje na avangardi kao kolektivnom očitovanju i njegov opis dijalektike avangardnog pokreta (i diferenciranju od tzv. škola⁵) kao onoga koji se okuplja uvijek oko nekog konkretnog cilja, a počesto i „radi samog sebe, radi čiste radosti dinamizma i žudnje za akcijom, sportskog entuzijazma i emocionalne fascinacije avanturom“ (1975: 64). Taj prvi moment je aktivistički i vjerojatno najmanje važan⁶, a lako se da izvesti iz same metafore „avangarde“ kao vojne prethodnice ili one koja je uvijek ispred svoga vremena. Drugi, antagonistički moment, usmjeren istodobno i prema publici i prema tradiciji manifestira se kroz provokaciju i skandal – nasilne činove produljivanja percepcije i rušenja njezina automatizma. No Poggioliju je najzanimljiviji treći, agonistički moment izveden istodobno iz grčkih riječi *agon* (podrazumijeva natjecanje, natjecateljski duh, igru) i *agonija* (podrazumijeva borbu, patnju, teško stanje prije propasti ili smrti) koji je više patetičan, nego tragičan, „a nije ni hrišćansko, ni dionizijsko“ (*ibid.*: 99). Agonizam podrazumijeva u prvom redu napetost, a ne pasivnost pred katastrofu, žrtvovanje i posvećivanje – „hiperbolisanu strast, luk napet prema nemogućem, paradoksalni i pozitivni oblik duševnog defetizma“ (*ibid.*: 99) koji se u prvom redu očituje kao samožrtvovanje umjetnosti budućnosti, zbog čega sljedbenici avangarde djeluju, kako Poggioli kaže, „kao da žele da naprave od sebe gnojivo za oplodivanje osvojenog tla ili brdo lešina preko kojih nove generacije, sa svoje strane, mogu da oslobode opsednutu tvrđavu“ (*ibid.*: 102).

⁴ Vidi Brokoff 2014: 488

⁵ Jedini cilj škole, piše Poggioli, jest poučavanje i širenje vlastitog učenja: „Umesto proklamacija i programa, manifesta i revija (drugim rečima, aktivnosti i bukvalno i duhovno žurnalističkih i polemičkih, pošto su vezani za potrebe vremena i grupa) škola radije stvara nove varijante tradicionalnih poetika i retorika, koje imaju normativna ili prosto didaktička obeležja“ (1975: 63).

⁶ Poggioli pojam preuzima od Kurta Hillera koji govori o aktivizmu u svom opisu formalne tendencije u okviru njemačkog ekspresionizma (*ibid.*: 65).

Nasuprot uobičajenom shvaćanju da je uspostava tradicionalističkih estetskih normi označila kraj avangarde – ona se naprosto iscrpila kao što se romantizam iščao iz sebe (ili se uvijek iznova iscrpljuje u kasnijim iteracijama). Bilo da se radilo o promjeni modela kulturne politike (o čemu je ekstenzivno pisao Igor Golomstock, naročito u svojoj knjizi *Totalitarian Art*, 1990), bilo da ju je asimilirao i neutralizirao onaj institucionalni okvir protiv kojega se pobunila (pa je na kraju ipak završila u muzejima, privatnim kolekcijama i povijestima književnosti) – visoki intenzitet jednom mora doći kraju. Avangardne grupe, kao i teorijski krugovi (ili kružoci) – pojavljuju se i nestaju. I umjesto zaključka, da završimo jednim prizivanjem. U eseju (objavljenom u berlinskom egzilu 1931.) *O generaciji koja je proćerdala svoje pesnike* Roman Jakobson piše o smrti Vladimira Majakovskog:

Čudljivi su uzajamni odnosi između biografija generacija i toka istorije. Svaka epoha ima svoj inventar oduzete privatne svojine. Istoriji je dobrodošla Betovenova gluvoća, Sezanov astigmatizam. Doba u kojima se generacije prozivaju i rokovi odsluženja istorijske obaveze nisu uvek isti. Istorija mobilise mladalački polet jednih generacija, zrelu čvrstinu ili staračku mudrost drugih. Uloga je odigrana i jučerašnje duhovne vođe silaze sa pozornice. Povlače se u pozadinu istorije – da dokrajče privatno svoj vek kao duhovni rentijeri ili kao sirotinja. Ali biva i drukčije. Naša generacija je nastupila veoma rano: „Samo smo mi lice svoga doba. Rog vremena trubi kroz nas“. A do ovog časa nema ni smene, pa ni delimičnog pojačanja, i to je Majakovski jasno shvatio. Međutim, glas i patos su opali, istrošena je čitava zaliha emocija – radosti i tuge, sarkazma i oduševljenja, i pokazalo se da generacija bez smene nije privatna sudbina, već lice našeg vremena, gušenje istorije.

[...] Ni budućnost nije naša. Neku deceniju kasnije bićemo grubo nazvani ljudima prošlog milenijuma. Mi smo imali samo zanosne pesme o budućnosti i te su se pesme iz dinamike današnjeg dana najednom pretvorile u istorijsku, u književnu činjenicu. Kada su pesnici ubijeni, a pesmu odvlače u muzej i pribadaju je uz jučerašnji dan, još opustošenija, samotnija i izgubljenija postaje ova generacija koja je u najdoslovnijem smislu lišena reči. (1978: 103)

Možda su „proćerdali“ svoje pjesnike, ali je i kemija odradila svoje...

LITERATURA

- Blanchot, Maurice. 1993. *The Infinite Conversation*. Prev. Susan Hanson. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Brokoff, Jürgen. 2014. „Die geburt der Literatur theorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis. Zur Aktualität formalistischer Literaturwissenschaft“. U: *MLN* 129, 3: 484–503.
- Burzyńska, Anna i Michał Paweł Markowski. 2009. *Književne teorije XX veka*. Prev. Ivana Đokić. Beograd: Službeni glasnik.
- Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Prev. Nataša Medved. Zagreb: Antibarbarus.

- Culler, Jonathan. 2007. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Doležel, Lubomir. 2013. *Poetike zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*. Prev. Radmila Popović. Beograd: Glasnik.
- Gasché, Rodolphe. 2007. *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Greenblatt, Stephen. 2003. „Kolanje društvene energije“. U: *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook: 172–187.
- Grishakova, Marina i Silvi Salupere. 2015. „Preface“. U: *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth Century Humanities*. Ur. Marina Grishakova i Silvi Salupere. New York/London: Routledge: IX–XI.
- Jakobson, Roman. 1970. „Viktor Hljebnikov“. U: *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov. Prev. Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta: 95–116.
- Jakobson, Roman. 1978. „O generaciji koja je proćerdala svoje pesnike“. U: *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta: 68–106.
- Lacoue-Labarthe, Philippe i Jean-Luc Nancy. 1978. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil.
- Poggioli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Prev. Jasna Janičijević. Beograd: Nolit.
- Šklovski, Viktor B. 1969. *Uskrsnuće riječi*. Prev. Juraj Bedenicki. Zagreb: Stvarnost.
- Tihanov, Galin. 2019. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford: Stanford University Press.
- Trocki, Lav. 1971. *Književnost i revolucija*. Prev. Tatjana Korać. Rijeka: Otokar Keršovani.
- Wellek, Rene i Austin Warren. 1965. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Žirmunski, Viktor 1970. „Zadaci poetike“. U: *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov. Prev. Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta: 313–363.

EXPANDING CIRCLES: A RESEARCH OUTLINE

Summary: The history of literary theory is to a much greater extent the history of the activities of its circles, groups, and schools than it is the result of individual contributions. Although today we often experience Theory through the individual contributions of exceptional individuals who gained significant symbolic capital in the field of intellectual production that is subject to market functioning, we forget that many great ideas that revolutionised the field, not only in the literary sciences, but also in the humanities arose from specific group dynamics. They are born out of common interests, are upheld through dialogue and exchange (criticism and polemics alike), depend on the intellectual climate and, as Silvi Salupere and Marina Grishakova note, “function as fragile heterogeneities permanently on the verge of falling apart”, while at the same time calling for additional efforts in order to survive. Like avant-garde art groups, they gathered and disappeared intending to change the field of their activity, and sometimes much broader – the way we observe the world. The purpose of this paper is to examine the relationship between avant-garde collective artistic practices and the functioning of theoretical schools and circles. What are their dynamics and are their ambitions identical? Did the theoretical circles cease to expand with the sunset of the avant-garde in the 1920s and 1930s?

Keywords: the avant-garde, literary theory, literature, collectivism, revolution, community

Kazalo ključnih imena i pojmova

A

Adorno, Theodor W. 5, 10, 25, 45, 46, 49, 50, 52, 54–56, 132, 248, 270

Alpatov, Mihail Vladimirovič 164

anarhija 99, 102, 124, 135, 136–142, 145, 162, 163, 221, 222, 224, 235, 290, 355, 358–360, 362, 364–368

Anderson, Perry 248, 255

Andonovski, Biljana 17, 19, 26, 161, 166

angažman 20, 26, 30, 85, 121, 122, 124, 126, 130, 163, 185, 189, 215, 230, 255, 261, 262, 382

- v. angažirana (angažovana) književnost
- angažirana (angažovana) ženska proza 12, 259, 260, 261, 264, 266, 268, 269, 271

antiestetizam 184, 186

antifašizam 259, 264

antigradanstvo 160, 173, 174, 182, 184

Aragon, Louis 93, 159, 163

Arendt, Hannah (Arent, Hana) 31, 38, 42, 136, 137, 141, 144, 145

Austro-Ugarska Monarhija 66, 119, 120, 133, 138, 213, 216, 233

avangarda 5, 9–12, 14, 17–26, 45, 46, 48, 54, 55, 72–74, 80, 85, 89, 92, 93, 96, 98, 99, 132, 135, 145, 149, 150, 153, 159, 161, 162, 167, 169, 170–179, 181–185, 187–190, 193, 211, 227–229, 230, 234, 239, 255, 281, 355–358, 363, 367, 382, 435, 437, 439–444

- avangarda kao revolucija 6, 9, 11, 12, 14, 17, 25, 85, 90, 92, 93, 97, 147, 171, 174, 176, 177
- avangarda kao socioestetski pojam 6, 11, 169, 171

- avangarda i tradicija 22, 25–26, 184–190
- avangarda kao transhistorijski koncept 18, 20, 25, 26, 93, 135, 138, 161, 169, 172, 173, 175, 177, 181–183, 188, 189, 355–358, 354
- historijska avangarda 9–11, 19, 26, 92, 94, 97, 149, 161, 170, 173–176, 181, 182, 184, 188, 440, 441
- ne/ponovljivost avangarde 10, 19, 24, 26
- v. antiestetizam
- v. ekspresionizam
- v. futurizam
- v. institucija književnosti i umjetnosti
- v. nadrealizam
- v. neoavangarda, postavangarda
- v. teorija avangarde

B

Badiou, Alain 10, 29, 31–33, 35–39, 42, 43, 121, 132, 162, 164

Bahtin, Mihail 10, 45–47, 49, 50, 52, 54, 55, 71, 72, 74–82, 126, 348, 435

Bakić, Asja 7, 13, 289, 304, 306, 307, 313, 315, 316

Baković, Sanja 7, 13, 289, 296, 298–301, 312, 313, 315, 316

Barac, Antun 112, 342, 343, 352

Barthes, Roland (Bart, Rolan) 73, 97, 101, 102, 161, 166, 189, 204, 211, 290, 291, 307, 314, 315, 399, 419, 420, 428–430, 432–434

Bataille, Georges 161

Bateson, Gregory 431, 433

Baudelaire, Charles 60, 67, 184, 292

Baudrillard, Jean (Bodrijar, Žan) 385, 386, 391, 392, 394, 396, 399, 400
v. simbolička razmjena

Benešić, Julije 109, 117, 388, 399

Benjamin, Walter 46, 87, 89, 101, 121, 161, 162, 164, 166, 248

Bennett, Benjamin 29, 31, 32, 34–36, 42, 43

Biblija 127, 388–391, 399

Bilbija, Jelena 260

Blanchot, Maurice (Blanšo, Moris) 13, 88–91, 97, 100, 101, 155, 162, 385, 387, 395, 399, 400, 439, 443

boem 13, 25, 138, 172–174, 178, 371–373, 382

Bogdan, Tomislav 113, 117

Bogdanović, Mira 164

Bohuszewicz, Paweł 111, 117

Bote, Hermen 404, 418

Bourdieu, Pierre 11, 169, 176, 177, 179, 352

Božić, Zrinka 5, 7, 9, 14, 88, 101, 159, 224, 387, 399, 435

Brebanović, Predrag 6, 11, 18, 26, 149, 166, 211, 228, 229, 234, 239, 341, 352, 372, 381

Brecht, Bertolt 31, 40, 41, 42, 121, 132, 166

Breton, André 19, 23, 87, 89, 93, 94, 96–99, 101, 103, 155, 158, 159, 161–163, 181

Brlek, Alen 7, 13, 289, 312, 313, 315, 316

Brlek, Tomislav 17, 19, 26, 34, 154, 200, 201, 210, 211, 215, 224, 228, 234, 239, 240

Broz, Josip Tito 94, 151, 152, 246, 380

Burić, Zlatko – Kićo 359, 360, 362

Bürger, Peter (Birger, Peter) 9, 10, 19, 24–26, 74, 138, 145, 161, 174–179, 181–183, 190, 357, 367, 441, 443

C

Cankar, Ivan 5, 10, 57–68, 190

cenzura 5, 10, 57–63, 65–67, 285

Cerquiglini, Bernard 204, 211

Chmielowski, Ignacy 107

cinizam 294, 371, 379, 380, 407

Cohen, Margareth 161, 166

Compagnon, Antoine (Kompanjon, Antoan) 95, 97, 102, 161, 166

Connerton, Paul 153, 166

Cortázar, Julio 87, 102

Crnjanski, Miloš 152, 156, 160, 183

Crveni Peristol 7, 13, 355, 357, 358, 364, 365, 367, 368

Cusset, François (Kise, Fransoa) 159, 166

Cvetković, Desanka 12, 275, 278, 279–284, 287

Czartoryski, Adam Kazimierz 106, 107

Č

Čale Feldman, Lada 5, 10, 29, 30, 36, 42, 197, 210, 211

Čale, Morana 45, 48, 50–54, 195, 208, 212

Čapek, Karel 385, 397, 399, 400

Čerina, Vladimir 137, 138, 140, 142, 144, 145

Ć

Ćosić, Bora 150–152, 156, 159, 161, 166

Ćosić, Dobrica 150, 163

D

Danojlić, Milovan 13, 371, 373–375, 378, 381, 383

Davičo, Oskar 90, 93, 96, 97, 99, 102, 149, 161, 164

de Montaigne, Michel (de Montenj, Mišel) 386–388, 400

Dedinac, Milan 23, 151

dekadencija 59, 130, 184–187, 231, 247, 248, 250, 255

Deleuze, Gilles (Delez, Žil) 144, 145, 166, 307, 362, 419, 425, 426, 432–434

demokracija 140, 219, 223–225, 398

Denning, Michael 159, 166

dérive 360, 361

Derrida, Jacques (Derida, Žak) 11, 30, 45, 46, 53, 55, 56, 76, 97, 149, 155–158, 165, 166, 168, 204, 348, 425, 426, 432, 433, 438

dezerterstvo 11, 62, 135, 140, 141–144, 216, 218, 222, 233

Diderot, Denis 31, 110

dijalog 48, 52, 71, 72, 74–81, 90, 97, 195, 209,
220, 263, 348, 388, 409, 420, 421, 423–425,
428, 430, 432, 435

dijalogizam 46, 75

Dimić, Moma 13, 371, 373, 375, 376–378, 383

Doktor, Roman 111, 112, 117

dokumentarni učinak 122, 123, 125, 131

Domjanić, Dragutin 403, 404, 407–411, 417, 418

drama 12, 18, 29, 30–43, 47–51, 55, 57, 58,
61–63, 67, 106, 142, 151, 166, 187, 195, 196, 198,
202–215, 220–224, 254, 342, 360, 397

Duda, Dean 55, 198, 211, 340, 349

Dukat, Vladoje 404–406, 417

Đ

Đilas, Milovan 160, 265

E

egzistencijalizam 247, 248, 255

egzodus 11, 135, 140, 141, 143

Einstein, Carl 184, 187

ekspresionizam 6, 11, 17, 22, 129, 130, 181–185,
187–190, 227, 230, 442

Éluard, Paul 159, 160

enciklopedizam 105–107, 112, 116

Enzensberger, Hans Magnus 11, 169, 172,
173, 175, 178, 179

ep 49, 51, 115

esteticizam 17, 20–25, 95, 182

v. antiesteticizam

v. ideologija

ethos 289, 294, 316

Europa 59, 105, 107, 114, 118, 121, 170, 214, 231,
232, 234–236, 240, 318, 326, 327, 331, 336, 437

eutanazija 393, 394, 396

F

Fedin, Konstantin Vladimirovič 164

feminizam 7, 10, 30, 99, 264, 275–278, 281,
286, 289–292, 298, 304, 336, 350, 391

- disidentski feminizmi (*dissident feminisms*)
317, 331, 334

- društveno kao feminističko 289

- vrste feminističkog i revolucionarnog
otpora 289–314

- feministička teorija 71, 72, 269

feudalizam u XVIII. stoljeću 111, 116

Filipović, Frida 167, 259–262, 264, 273

filozofija razlike 419, 426, 428, 430, 431

Fludernik, Monika 125, 132

Foley, Barbara 126, 132

Foucault, Michel (Fuko, Mišel) 97, 100, 102,
158, 166, 325, 425, 438

Freud, Sigmund (Frojd, Sigmund) 80, 155,
160, 385, 386, 399, 400

Frye, Northrop (Fraj, Nortrop) 33, 204,
396, 397, 399

Fukuyama, Francis 157

Funtek, Anton 62

futurizam 17, 18, 19, 21, 102, 181

- ruski futurizam 184, 437, 438

- talijanski futurizam 188

G

genetička kritika 12, 195, 199–201, 212

Giovanni, Nikki 323, 334

Girard, René 38, 42, 153

glas 77, 86, 111, 112, 117, 208, 211, 218, 222, 224,
289, 290, 294, 296, 298, 300, 305, 307,
311–314, 374, 443

Goethe, Johan Wolfgang 36, 87, 89, 130, 154

Grčević, Franjo 346–348, 352

Groys, Boris 153

grupa 14, 37, 78, 96, 97, 110, 174, 189, 251, 264,
281, 285, 290, 294, 300, 357, 359, 361,
362–365, 368, 379, 435, 439, 440, 442, 443

Guattari, Félix 144, 145, 307, 362

H

Hardt, Michael 11, 135, 140, 142, 145, 146

**Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (Hegel,
Georg Vilhelm Fridrih)** 89, 92, 95, 101,
127, 131, 159, 267, 386, 387, 399, 400

Herceg, Monika 7, 13, 289, 293–296, 298, 300, 301, 312, 313, 315, 316

Hitrec, Hrvoje 403, 404, 414–418

Hočvar, Kristina 326, 327, 334

Hoffman, Abbie 359, 361

I

ideologija 46, 74, 89, 91, 92, 96, 100, 110, 117, 121, 138–140, 145, 149, 159, 160, 164, 165, 172, 184, 230, 247, 248, 254, 267, 270, 272, 273, 276, 277, 283, 289–292, 304, 348, 353, 398, 399
- estetička ideologija 149, 159

Ilić, Aleksandar 153

Ilić Tutunović, Nadežda 260–264, 268, 269, 273, 285

ilirizam 63, 112, 113, 115, 342, 343

informacija 7, 13, 419–432

institucija književnosti i umjetnosti 18, 25, 30, 31, 34–36, 88, 92, 94–96, 169, 174, 176, 181, 182, 189, 357, 443

Internacionala 165

- Druga internacionala 244, 247, 248, 250
- Treća internacionala 243, 264
- Situacionistička internacionala 7, 355, 358–362, 364–366

intertekstualnost 20, 21, 27, 45, 56, 75, 76, 77–79, 200, 205, 231, 347, 348, 411, 412, 415, 432

Iroh, Njideka Stephanie 324, 334

ironija 6, 88, 109, 112, 130, 135, 141, 143–145, 159, 202, 203, 207, 220, 235, 252, 261, 292, 345, 346, 356, 389, 407

iskustvenost 119, 125

Ivančić, Viktor 153, 348

Ivić, Nenad 151

Ivšić, Radovan 151, 166, 167

izmi 13, 181

izvanredno stanje 227, 236, 237

izvedbeni studiji 30, 361, 362

J

Jagić, Dorta 7, 13, 289, 302–304, 313, 315, 316

Jagić, Vatroslav 109, 112, 117, 341, 342, 350, 352

Jakobson, Roman 75, 419, 420, 424, 425, 433, 434, 439, 441, 443, 444

Jankelevič, Vladimir 385, 387, 399

Jeglič, Anton Bonaventura 57, 58, 60, 66–68

Jesenjin, Sergej Aleksandrovič 160

Jugoslavija 64, 149–167, 380

- ideja jugoslavenstva 232, 339, 341, 345, 348, 351, 353
- jugoslavenska/e (jugoslovenska/e) književnost/i 6, 10, 13, 160, 259, 261, 266, 268, 275, 281, 341–344, 346–353
- komparativna jugoslavistika 346
- postjugoslavenska/e književnost/i 7, 272, 339, 340, 348–354
- v. avangarda
- v. angažman
- v. cenzura
- v. književnost
- v. komunizam
- v. kronotop
- v. socijalizam

Jurić, Slaven 17, 20, 21, 26, 27, 315

K

Kapetanić, Davor 195–200, 202, 211, 212

Kardelj, Edvard 164

kazalište

- metateatar 36, 37, 38, 39, 42, 205, 206, 210
- dramsko kazalište 10, 29, 33, 38
- postdramsko kazalište 29–32, 35, 36, 42, 43
- teatar 30, 35, 42, 46, 47, 151, 362, 367, 368, 408
- teatrologija 30
- v. drama

Khatib, Kate 161, 166

kibernetika 422, 423, 425, 430, 431

klasicizam 108, 109

Kleiner, Juliusz 111, 117

književni pokreti 11, 14, 18, 19, 21, 23–26, 59, 85, 93, 95–97, 100, 138, 155, 159, 161, 170–176, 181, 182, 184–186, 188, 244, 264, 272, 302, 440–442

Književnik 109, 117, 352

književnost

- angažirana (angažovana) književnost 11, 85, 89, 95–97, 121, 124, 125, 215, 271, 275, 284, 285, 398
- hrvatska književnost XIX. stoljeća 105–118
- hrvatsko-poljske književne veze 105–118
- karnevalska književnost 46, 54, 55, 217, 414
- književnost na levlci 26, 93, 95, 132, 163, 229, 232, 240, 245, 246, 249, 255, 259–261, 264, 267–269, 272
- poljska književnost XVIII. stoljeća 105
- politika književnosti 214, 215, 223, 225
- proleterska književnost 12, 124, 127–129, 259–261, 264, 266, 271, 272, 286
- v. avangarda
- v. institucija književnosti i umjetnosti
- v. jugoslavenska/e (jugoslovenska/e) književnost/i
- v. postjugoslavenska/e književnost/i 7, 272, 339, 340, 348–354
- v. sukob na književnoj ljevici
- v. utopija

kognitivna znanost 419–421, 423, 430–432

Kojen, Leon 154

Kojève, Alexandre (Kožev, Aleksandar)

386, 387, 400

Kolontaj, Aleksandra 12, 253, 275, 278, 279, 281–283, 286

komički spjev 108

komodifikacija 374, 375, 378

komunizam 93, 95, 96, 102, 132, 158–162, 164, 238, 252, 259, 271, 355, 365, 398

Konrad, György 159

Konstantinović, Radimir 161, 163

Konstantinović, Zoran 184, 190

kontrarevolucija 5, 11, 85, 89–91, 94–96, 125, 178

- v. revolucija

Kos, Janko 183, 190

Kostić, Đorđe 90, 96, 99, 102

Kovačević, Božo 151, 160, 163, 166, 167

Kralj, Lado 183, 190

Krasicki, Ignacy 5, 11, 105–118

Krasiński, Zygmunt 112, 117

Kravar, Zoran 196, 208, 211, 346, 347, 352

Kreft, Lev 157

Kristan, Etbin 60

Kristeva, Julia 10, 11, 71–83, 420

kriza 55, 248, 374, 437, 440

- egzistencijalna kriza 198
- ekonomska kriza 261, 374
- entropija krize 368
- kriza buržoaske ideologije 247
- kriza discipline (književne teorije) 439
- kriza legitimiteta 6, 12, 243, 246, 249, 251, 253
- kriza građanske umjetnosti 44, 46
- kulturna kriza 25
- roman kao žanr krize, kriza romana, roman krize 49, 204
- kriza socijalističkog modernizma 190

Krleža, Miroslav 10, 12, 17–19, 93, 95, 105,

120, 130, 132, 145, 149–157, 162, 163, 167, 195–212, 213–225, 227–241, 243–256, 341, 350, 365, 367, 395, 399, 403, 404, 407–409, 411, 417, 418

- v. demokracija
- v. Internacionala
- v. Jugoslavija
- v. *Legenda*
- v. nadrealizam
- v. politika
- v. pravo
- v. rat
- v. revolucija
- v. socijalizam

kronotop 51, 55, 244, 367

- kronotop Jugoslavije 350

krug 7, 14, 25, 93, 106, 107, 122, 186, 231, 252, 260, 261, 265, 279, 365, 372, 420, 435, 439, 440, 443

Kugla glumište 7, 13, 355, 357–363, 367–369
kultura 31, 34, 39, 49–51, 59–60, 63, 72, 73, 75, 79, 81, 88, 91, 108, 110, 115–116, 131, 139–140, 143, 174, 176–178, 186, 189, 204, 232, 267–268, 276, 279, 359–362, 373–375, 378
 - kulturna politika 149, 159, 162, 164, 165, 167, 245, 246, 249, 340, 345, 443
 - nad/nacionalna kultura 31, 51, 64–66, 79, 116, 120, 129, 156–158, 165, 181, 184, 186, 190, 339–342,
 - omladinska kultura 250, 251, 264, 277, 365, 380
 - v. boem
 - v. cenzura
 - v. kazalište
 - v. kriza
 - v. kulturalna teorija
 - v. kulturna kriza
 - v. nasilje
 - v. tradicija
Kulundžić, Josip 7, 13, 385, 387–400

L

Lacan, Jacques 33, 38, 40–42, 53, 56, 424, 425, 433
Lacoue-Labarthe, Philippe 439, 440, 444
larpurlartizam (larpurlatizam) 12, 243–250, 255, 271
Lasić, Stanko 163, 171, 229, 240, 255, 267
Legenda 6, 12, 195, 196, 201, 203, 205, 206, 208, 210–212
Lévi-Strauss, Claude 153, 419, 420, 424, 425, 433, 434
Liponik, Vesna 330–333, 335
Lovrenchich (Lovrenčić), Jakob 403–406, 408, 409, 417
ludilo 17, 21, 85, 90, 98, 100, 101, 143, 227, 229, 231, 233, 234, 439
Luhmann, Niklas 11, 169, 176–179
Lukács, György/Georg 51, 56, 87, 89, 94, 95, 100, 102, 103, 121, 125, 127–130, 132, 247
Lukić, Jasmina 340, 349, 350, 352

Lukić, Sveta 344, 345, 346, 353
Luxemburg, Rosa (Luksemburg, Roza) 12, 252, 272, 275, 282, 283, 286, 287, 294

Lj

Ljeskov, Nikolaj 87

M

Maistre, Joseph de 94, 95, 166
Majakovski, Vladimir Vladimirovič 160, 437, 443
Maksimović, Desanka 260
Man, Paul de 34, 159
Mandić, Igor 149–151, 159, 167
manifest 18, 23, 89, 93, 98, 99, 101, 158, 169, 175, 178, 188, 213, 280, 281, 286, 309, 364, 442
manjinski transnacionalizam 349
Marinković, Ranko 5, 10, 40, 45–48, 50–56, 211, 350, 352
Marković, Franjo 112
marksizam 92, 131, 132, 156, 159, 160–162, 170, 221, 222, 236, 237, 243–246, 248–250, 254, 255, 259, 266–268, 272, 277, 285, 371, 372
Maroević, Tonko 18, 26
Marx, Karl 30, 37, 92, 265, 376
Matić, Dušan 23, 90, 96, 99, 100
Matijević, Tijana 12, 260, 271, 272, 340, 350, 353
Matvejević, Predrag 267, 272, 341, 353
Mažuranić, Ivan 112
Mearleau-Ponty, Maurice 164
memento mori 387
menipska satira 55
Mihajlović, Borislav Mihiz 163
Mihalić, Slavko 403, 404, 406, 413, 414, 415, 418
Milanja, Cvjetko 17, 21, 26, 27, 135, 137, 140–142, 145, 407, 418
Milčinski, Fran 63
Milutinović, Zoran 350, 353

Mirić, Milan 156, 167, 365
Mitrović, Mitra 260, 265, 284
modernizam 11, 12, 17, 22, 24, 26, 27, 48, 52, 53, 68, 72, 73, 95, 129–131, 132, 150, 158, 159, 160, 161, 167, 181–185, 187–191, 195–201, 204, 211, 212, 245, 252, 267, 270, 271, 292, 334, 361, 382, 399
montaža (montažni postupak, montažno izlaganje) 45, 48, 49, 130
Montažstroj 356, 357, 358, 367, 268
moralna ekonomija 7, 371, 379, 382
Moretti, Franco 110, 111, 117

N

nadrealizam 11, 17, 19, 21, 23–25, 85, 89–102, 135, 149–155, 157–166, 172–177, 181, 184, 186, 210, 211, 234, 239, 302, 304, 313, 441
Nancy, Jean-Luc 439, 440, 444
Narodni front 264, 266, 271
nasilje 38, 39, 50, 62, 74, 85, 91, 92, 94, 98–101, 120, 127, 136, 143, 153, 158, 165, 221, 232, 252, 253, 262, 266, 289, 290, 294, 305, 306, 346, 366, 372
Negri, Antonio 11, 135, 140, 142, 145, 146
neoavangarda 20, 25, 93, 138, 161, 169, 172, 173, 175, 181–183, 188–190, 355, 356–238, 364
Nikolić, Milica 161
nomadstvo 11, 18, 135, 140–146, 349, 406
nova žena 278–280, 286
nulti stupanj pisma 289–291, 307

O

Ogrizović, Milan 403, 404, 411–413, 416, 418
Ostrovski, Nikolaj 12, 243, 250–256
otpor 6, 7, 10, 11–13, 19, 24, 35, 36, 46, 54, 74, 85, 87, 90, 92–94, 96, 98, 99, 135–137, 140–145, 156, 185, 201, 213, 215–217, 224, 231, 232, 247, 265, 289–294, 296, 298, 301, 302, 304, 307, 308, 313, 314, 339, 341, 347, 350, 351, 396
- „volja da se bude protiv“ 135, 145
- v. feminizam

- v. revolucija
- v. teorija
Özmen, Esra 328

P

Parežanin, Lujo 164, 167
Parkitny, Maciej 115, 117
Parks, Rosa 323, 324, 335
Pavić, Milorad 85, 86, 88, 98, 102
Pavletić, Vlatko 20, 26, 344, 345, 353, 360
Pečat 149, 154, 158, 167, 245
Pejaković, Hrvoje 18, 22, 26
Peleš, Gajo 348
performans 189, 355–357, 363, 367
Peričić, Denis 403–405, 407–409, 418
Perović, Latinka 164
Petrović, Gajo 137, 144, 145, 249, 255
Petrović, Rastko 23, 156, 183, 372
Petrović, Svetozar 341, 343, 344, 353
pisanje 11, 18, 21, 23, 26, 54, 55, 58, 85, 90, 91, 95, 97, 98, 101, 131, 138, 141, 184, 196, 197, 199, 200, 202, 204, 210, 224, 254, 259, 265, 268, 277, 278, 285, 291, 340, 349, 387, 399, 428, 439
pjesnički jezik 10, 73, 78, 80, 81, 82
- v. *Revolucija pjesničkog jezika*
- v. teorija pjesničkog jezika
Plehanov, Georgi Valentinovič 12, 244, 248, 249, 250, 255
pobuna 52, 87, 136, 137, 138, 140, 144, 156, 213, 221, 366
poetika prijevoda 115
Poggioli, Renato 10, 11, 19, 26, 27, 74, 172, 179, 183, 442, 444
Pokrzywniak, Józef Tomasz 105, 112, 117
Polanyi, Michael 158
Polić Kamov, Janko 135, 136, 141, 142, 144–146, 211
politika 32, 66, 88, 215
- politička subjektivizacija 6, 259, 268
- seksualna politika 37, 71, 136–137, 141, 253, 278, 394, 305, 406, 415, 416

- v. kulturna politika
- v. politika književnosti
- Poljska** 105, 106, 107, 114, 170, 246, 365
- diobe Poljske 107, 108, 116
- poljsko plemstvo 106, 107, 110
- sarmatizam 110
- v. hrvatsko-poljske književne veze, poljska književnost XVIII. stoljeća

Popović, Bogdan 160

Popović, Koča 157, 167, 265

Popović, Pavle 342, 343, 353

poredak 5, 11, 41, 73, 74, 85–91, 94, 97, 98, 100, 108, 163, 208, 219, 236, 290, 302, 373, 411

postavanguardia 20, 93, 355, 356, 357, 358

postimperijalne prilike 5, 119, 120, 121, 123, 124, 133, 228, 232, 235, 239, 240

postmodernizam 18, 85, 86, 97, 135, 140, 146, 177–179, 181–183, 188–191, 355–357

postrevolucija 7, 93, 96, 100, 119–124, 133, 137, 139, 278, 282, 356, 371, 375, 376, 379, 383

- postrevolucionarna biografija 119

postsocijalizam 13, 336, 374, 379, 380

poststrukturalizam 55, 76, 161, 291, 419–421, 425, 426, 428, 430–444

praroditeljski greh 389, 396

pravni sustav 227, 231, 236

pravo

- običajno pravo 111, 115
- pravo i pravednost 227, 236
- pravo i književnost 227
- pravo i moral 227
- pravo naroda na odcjepljenje 345
- prirodno pravo 227
- pozitivno pravo 227, 236
- pravni sustav 227
- pravosuđe 236
- ustavno pravo 235

prediktivno procesiranje 431

prevrat platonizma 425, 426

prevrednovanje 17, 20, 24, 121, 122, 127, 182, 184, 223, 290, 292

pripovjedna situacija 48, 414

prosvjetiteljstvo 11, 45, 50, 55, 105–109, 111–116, 436

Protasowicz, Jan 107

protorealizam 112, 113, 115, 116

Prvi svjetski rat v. rat

R

Radoš Terzić 13, 371–379, 381–383

Raha, Nat 329

Rancière, Jacques 12, 116, 117, 213–219, 222–225, 267, 269, 273

Rapacka, Joanna 113, 114, 117

rasizacija (racialization) 334

rat 12, 34, 50, 53, 58, 65, 66, 97, 99, 107, 119, 120, 128, 132, 137, 139, 141, 154, 163, 165, 167, 188, 189, 203, 210, 213–218, 220, 222, 223, 229, 230, 231, 233, 236, 244, 250, 255, 267, 271, 275–280, 283–285, 297, 305, 357, 362, 374, 386, 387, 394, 395, 404, 406, 420, 421, 424, 437

- Prvi svjetski rat 12, 132, 213–215, 224, 229, 233

revolt 90, 93, 94, 123, 125, 175, 225, 289, 290, 313, 314, 316

revolucija

- 1848.–49. 61, 117
- Francuska 10, 29–31, 64, 92, 105, 114, 141–143, 302, 440
- Oktobarska 35, 92, 132, 213, 224, 243, 244, 250, 255, 275, 277, 279, 377
- *Revolucija pjesničkog jezika* 71, 72, 81
- revolucija i amaterizam 378
- revolucija svakodnevnog života 357, 359, 361
- revolucionarka 123, 275, 276, 278, 282, 284, 286
- revolucionarni impuls prenošenja književnosti i umjetnosti u život 169
- revolucionarne priče i pjesništvo (*revolutionary narratives and poetry*) 317, 322–324, 329, 331

- seksualna revolucija 137, 141, 253, 278, 279
- v. feminizam
- v. kontrarevolucija
- v. otpor
- v. pobuna
- v. revolt
- v. postrevolucija
- v. avangarda kao revolucija

Richtmann, Zvonimir 151

Ricoeur, Paul 88, 102

Ristić, Jovan 153

Ristić, Marko 10, 11, 23, 92, 94, 97, 99, 102, 149–168, 210, 211, 234, 239

roman 6, 9, 10–13, 45–56, 69, 71–83, 85–102, 105, 108, 109–117, 119–133, 135–145, 156–159, 161, 166, 179, 187, 190, 199, 203, 204, 208, 214, 215, 222, 223, 227–240, 243, 245, 246, 250–255, 260, 261, 264–266, 268, 270, 271, 280, 282, 350, 365, 373–378, 381, 385, 386, 397, 398, 404

- v. kriza
- v. kronotop
- v. teorija romana

Romčević, Branko 157, 167

Rubin, Jerry 359, 362

ruski formalizam 71, 72, 74, 77, 80, 197, 436–448

S

Sade, Marquis de 156

- *Marat/Sade* 40, 179

Sartre, Jean-Paul 87, 155, 161, 162, 164, 165

Savičević Ivančević, Olja 13, 272, 289, 307–311, 313, 315, 316, 351

Schopenhauer, Arthur (Šopenhauer, Artur) 247, 385, 386, 390, 391, 400

Schwarz, Teodor 61, 63, 65, 66

Schwentner, Lavoslav 58, 59, 61

seksualnost 60, 136, 253, 305, 328, 336, 406, 416

- v. cenzura
- v. feminizam

- v. politika
- v. revolucija

Selaković, Milan 138, 140, 145

Senker, Boris 195, 203, 205, 209–212

Servier, Jean (Servije, Žan) 396–398, 400

Shakespeare, William 10, 38–40, 42, 43, 45, 47–49, 53–56, 158

Shannon, Claude 419, 420, 422–432, 434

Silone, Ignazio 164

simbolička razmjena 391–399

Sinko, Zofia 115, 117

Skok, Joža 407–409, 418

Sloterdijk, Peter 156, 160

slovenska „moderna“ 59, 68

smrt 7, 13, 25, 36, 39, 58, 63, 88, 91, 93, 97, 101, 112, 124, 127, 131, 137, 142, 143, 154, 157, 160, 189, 198, 206, 207, 220, 222, 250, 266, 303, 347, 360, 375, 377, 385–400, 406, 407, 413, 428, 439, 442, 443

- *Blaga smrt* (naslov i pojam) 388, 391, 393, 394–399
- *nagon smrti* 386
- vječni život 393, 397

socijalizam 157, 163, 245, 251, 275, 285, 374, 378, 382

- socijalistička Jugoslavija 246–247
- socijalistički realizam 95, 96, 123, 130, 131, 230, 243, 247, 250, 251, 261, 271, 285
- socijalistička revolucija 139, 275–278, 345, 372–373, 375–380
- v. kriza socijalističkog modernizma
- v. postsocijalizam
- v. sukob na književnoj ljevici

Sokel, H. Walter 183, 190

spaljivanje 59, 66

Spender, Stephen 164

Stamać, Ante 17, 21, 27

Stark, Michael 189, 190

Stasiewicz, Krystyna 106, 110, 118

stereotipi 164, 190, 228, 314

Stockhausen, Karlheinz 99, 102

strukturalizam 48, 75, 76, 97, 179, 204,
419–421, 424, 425–428, 430, 438, 440
- v. poststrukturalizam

subjekt 20, 21, 31, 33, 60, 62, 73, 76, 77, 79–81,
83, 85, 87, 93, 182, 168, 188, 202, 219, 220,
267, 269, 270, 289, 294, 296, 378, 380, 385
- djelatna ovlast (*agency*) 76
- pjesnički subjekt 20, 21, 60, 73, 80, 81, 186,
289, 294, 296

sukob na književnoj ljevici 93, 225, 267

Supek, Rudi 6, 12, 243–250, 253, 255, 256

Š

Šenoa, August 112, 407

Šeput, Luka 17, 20, 21, 27

Šimić, Antun Branko 17, 158

Šinko, Ervin 243, 246, 251–256

Šklovski, Viktor 75, 76, 82, 437, 438, 441,
442, 444

Šuvaković, Miško 188–190, 265, 267, 273, 355,
357–359, 361, 367–369

Švoger, Vlasta 112, 118

T

teorija 34, 42, 75, 94, 97, 102, 140, 177, 188, 201,
273, 282, 315, 426, 435, 439
- teorija avangarde 9, 10, 19, 140, 161, 169,
174–176, 178, 190, 357, 441
- teorija evolucije 154, 176
- teorija glazbe 46
- teorija informacije 7, 419–421, 424–432
- teorija prakse otpora 98
- marksistička teorija 243, 249, 254, 266
- marksistička teorija prava 236
- teorija romana 10, 55, 56, 71, 72, 77, 79, 81,
82, 87, 95, 103, 161, 438
- teorija pjesničkog jezika 11, 77, 79–81
- teorija žanrova 438
- teorija lirike 438
- književna teorija (teorija književnosti) 11,
14, 30, 71, 81, 101, 185, 244, 245, 424, 426,
428, 430, 435–441

- kulturalna teorija 72
- politička teorija 11, 91, 139
- socijalna teorija 169
- teorija socijalne revolucije (marksistička
teorija revolucije) 92, 170
- teorija socijalističkog realizma 130
- v. feministička teorija

Tešić, Gojko 154, 183

tijelo 36, 38, 51, 66, 140, 142, 207, 213, 216–219,
222, 301, 413

Timotijević, Dušan 151

Tinjanov, Jurij 75, 76, 82

Tomić, Josip Eugen 112

Topalović, Mato 112

tradicija 21, 31, 114, 115, 142, 155, 199, 253, 290,
291, 341, 420

transgresija 27, 85, 97, 368, 406, 411, 413, 417

Trnski, Ivan 112

Trzynadlowski, Jan 111, 118

U

Ujević, Augustin Tin 5, 9, 10, 17–27, 152,
372, 382

- v. avangarda
- v. boem
- v. dekadencija
- v. nadrealizam
- v. revolucija

umjetna inteligencija 419, 421, 423, 430

utopija 91, 95–97, 102, 108, 188, 385, 391, 392,
394, 396, 397, 399, 400

V

Vaché, Jacques 164

Valery, Paul 89

Van Hulle, Dirk 12, 195, 199, 200, 201, 204,
212

varijante 6, 12, 21, 25, 195–211, 217, 290, 247,
306, 395, 416, 442

Vasić, Dragiša 153

Veber Tkalčević, Adolfo 5, 11, 105, 109, 110,
112–118

vidljivost 14, 222

Vidmar, Josip 165

Vraz, Stanko 112, 342

Vučičević, Branko 154

W

Wachtel, Andrew 341, 345, 347, 348, 353

Weaver, Warren 422, 424, 426, 427, 429, 434

Wierzbicki, Jan 112, 118

Wilde, Oscar 186, 206, 207

Z

zatvor 5, 57, 58, 63–66, 182, 233, 234, 238,
250, 282–284, 377

zeleni kader 6, 12, 213–219, 222–224, 232–234

Ziomek, Jerzy 116, 118

Ž

Žena danas (1936–1940) 12, 260, 266, 272,
275–277, 282, 284, 285–287

Ženski pokret (1920–1938) 12, 275–278,
281–283, 286, 287

Žicina, Milka 12, 259, 260, 265, 266, 268,
270, 273, 284

Žilić, Darija 7, 13, 289, 305, 307, 313, 315, 316

Žmegač, Viktor 161, 171, 178, 179, 184, 186, 187,
190, 232, 240, 346, 407, 418

Obnoviti se ili umrijeti, dramatičan izbor koji Tin Ujević u eseju *Sumrak poezije* (1929) postavlja pred modernu poeziju, mogao bi se promatrati i kao sinegdoha umjetnosti nakon avangarde. Nužnost i/ili nemogućnost promjene koju opisuje i problematizira teorija avangarde ovim smo zbornikom postavili u odnos prema tekstovima kanonskih autora hrvatske i srodnih književnosti, pa čak (i naročito onda) ako je njihov revolucionarni naboj zaobiden u ranijim pristupima. Taj revalorizacijski impuls autori u zborniku dotiču kroz sve cjeline, bilo da apostrofiraju autorske zahvate (Krlježa, Ujević, Kamov, Ristić, Marinković, Šinko), zakon žanra (drama, roman, poezija), skupne i pojedinačne poduhvate, izvedbene umjetnosti i ekologiju, post/jugoslavenske književnosti, postkolonijalizam i kapitalizam, feminizam i *queer* ili pak teorijske prijepore u odnosu na avangardu, revolucije, škole i utjecaje.

Zrinka Božić, Marina Protrka Štimec i Ana Tomljenović

Zbornik znanstvenih radova *Književnost i revolucije* urednica Zrinke Božić, Marine Protrka Štimec i Ane Tomljenović s ukupno sedam poglavlja i dvadeset i šest tekstova autora predstavlja događaj u suvremenom književnopovijesnom i teorijskom promišljanju odnosa književnosti i društva. Iz njega je vidljiva međuzavisnost interpretacije, književnopovijesnih promišljanja i „čiste“ teorije, što kroz praksu ispisivanja ovih poglavlja predstavlja važan doprinos knjige ne samo na nacionalnoj razini, već općenito promišljanju književnosti i njezina odnosa prema povijesnim događajima i društvenim procesima. Baveći se preobrazbama književnog postupka, funkcijama književnosti i načinima na koje književnost kao medij doprinosi promjeni: revoluciji, kontrahegemonijskim praksama, kritičkom promišljanju zadanih obrazaca, autorice i autori ulaze u dijalog ne samo s drugima, nego i s mogućnostima vlastitih pomicanja granica u odnosima teksta i njegovih diskurzivnih upisivanja.

Boris Škvorc

Književnost i revolucije interdisciplinarno je i inovativno delo koje združuje naučnike i naučnice iz Hrvatske i iz inostranstva u zajedničkom naporu da se preispitaju i na nov, savremeni i aktuelan način reinterpretiraju, teorijski uokvire i kritički promisle književnici i njihovi opusi, književne formacije i politički, ekonomski i ideološki konteksti u kojima se odvijala njihova književna proizvodnja. Pokazuje se kako su se književno-poetičke ideologije na sasvim određeni način konfigurirale u određenim istorijskim periodima, kao i u našoj aktuelnosti u kontekstu dinamike borbi u književnom polju i u odnosu tog polja prema dinamici političkih borbi.

Dubravka Đurić

Cijena: 20,00 €



9 789533 790916 >



HRZZ
Hrvatska zaklada
za znanost

F Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

