

# **En Garde**

## **20/21**

Otvorene učionice  
Avangarde \_ Dimitrije Tucović \_ Slike o ratu

# **EN GARDE 20/21**

## **Priredili:**

Branislav Dimitrijević

Maria Glišić

Aleksandra Sekulić

## **Autori tekstova:**

Gal Kirn

Gordana Nikolić

Stanislava Barać

Atila Širbilk

Sezgin Bojnik

Milan Miljković

Miloš Baković Jadžić

Dubravka Stojanović

Marsel Bajer

Nada Bobičić

HEINRICH BÖLL STIFTUNG  
SRBIJA, CRNA GORA, KOSOVO



**Izdavač:**  
Heinrich Böll Stiftung

**U saradnji sa:**  
Centrom za kulturnu  
dekontaminaciju

**Za izdavača:**  
Dr Andreas Poltermann

**Urednik:**  
Branislav Dimitrijević

**Urednice programa:**  
Aleksandra Sekulić i Maria Glišić

**Dizajn i prelom:**  
Metaklinika studio

**Fotografije:**  
Srdan Veljović

**Prevod s engleskog:**  
Milan Bogdanović

**Prevod s nemačkog:**  
Maja Matić

**Prevod sa madarskog:**  
Marija Šimoković

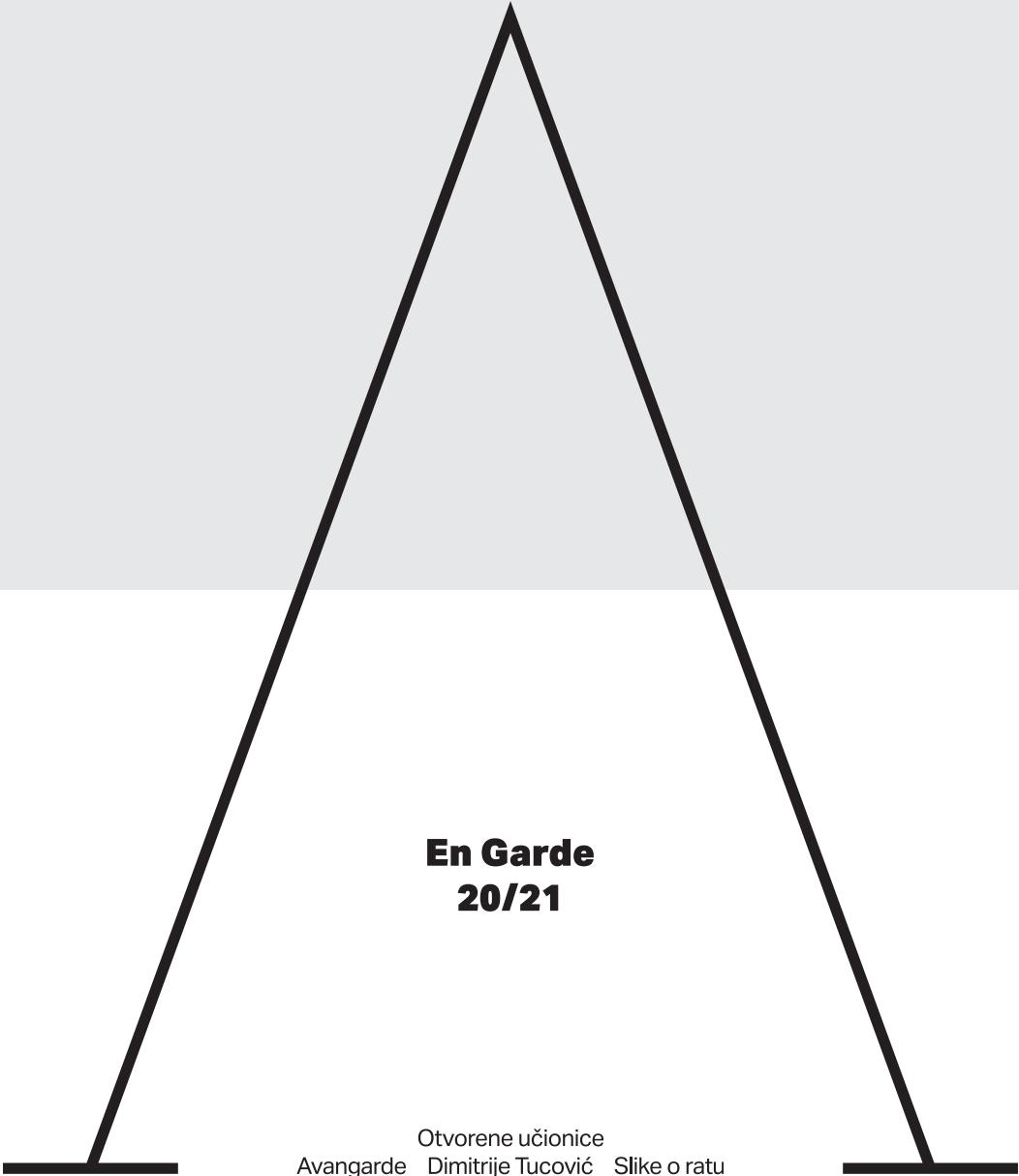
**Lektura i korektura:**  
Agencija Štrikla, Ana Pejović  
(tekst Marsela Bajera)

**Tiraž:**  
500

**Posebna zahvalnost:**  
Borki Pavicević, Goethe Institut  
Beograd, Udrženju Krokodil iz  
Beograda

Ova publikacija predstavlja rezultat dvodnevног programa En Garde, Avant-Garde: 20/21 – „Čovek peva posle rata”, održanog u saradnji sa Centrom za kulturnu dekontaminaciju 17. i 18. oktobra 2014. godine.

Stavovi izrečeni u ovoj knjizi pripadaju isključivo autoru i njegovim saradnicima i ne predstavljaju nužno zvaničan stav Fondacije Heinrich Böll niti Centra za kulturnu dekontaminaciju, ili drugih ovde pomenutih organizacija.



**En Garde**  
**20/21**

Otvorene učionice  
Avangarde \_ Dimitrije Tucović \_ Slike o ratu



Andreas Polterman

## **En Garde, Avant-Garde: 20/21**

Sve je već rečeno, samo mi još ništa nismo rekli. Godina 2014. dala je brojne prilike za sećanje na početak Velikog rata 1914. Nove istorijske knjige preraspodelile su ratnu odgovornost. U zemljama čija se krivica činila izvesnom, primljene su s interesovanjem i blagonaklono. Druge zemlje, one koje su sebe do sada uvek videle na pravoj strani nevinosti i žrtava, iritirano su ih ili zgroženo odbile. Tako je čast pripala i starim knjigama i njihovim zgodnim odgovorima. Reč je o identitetu. Manifestacije u znak sećanja nadovezuju se na polaganje venaca, izložbe, na otkrivanje novog spomenika. Godina 2014. bila je godina pomena bez presedana. Kružile su brojne priče. Oni na vlasti pričali su šta je njima od koristi. Oni nad kojima se vlada, uredili su svoje živote u nekim drugim pričama. Veliki perspektivizam u službi života, mobilna armija metafore i narativa – sve to s habitusom poslednje istine. Skoro uvek nacionalno. Naročito u Srbiji.

Ako se iz Velikog rata može nešto zaključiti, onda je to ideja o Evropskoj uniji koju je Aristid Brijan razvijao od dvadesetih godina, a čiji je cilj oslobođenje od povratka istog, cirkulisanja nacionalnih narativa koji uvek i uvek iznova pozivaju na nove ratove i pronalaze opravdanje za nove žrtve. S Evropskom unijom ova je ideja nakon Drugog svetskog rata – napokon – i dobila obliće. Do dana današnjeg ona predstavlja uspešan podvig da se nacije povežu slobodnim izjednačavanjem svojih interesa, koji su pre toga vekovima bili surovo sukobljeni. Ta Evropa, koju čine Evropska unija i s njom prijateljski povezane susedne nacije, jeste mirovno uređenje kroz institucionalizovanu garanciju nezavisnosti nacija članica. Ali: ni ovaj evropski mirovni savez nije kraj istorije i perspektivizma, baš kao što to nije ni nacionalna nezavisnost. Ugrožene spolja i u unutrašnjem sukobu, nacionalne metafore i narativi iznova i iznova

izbijaju na površinu. Katkad se onda metafore materijalizuju kao vojske. „Maskirovska” je naziv ruske vojne doktrine, čiji je cilj da prevarom, prikrivanjem i poricanjem u istočnoj Ukrajini krvavo sproveđe nacionalni narativ protiv ukrajinske nacije.

Šta dakle reći u godini sećanja 2014, i kako? Odgovor za kojim su beogradski Centar za kulturnu dekontaminaciju i Fondacija Hajnrih Bel tragali 17. i 18. oktobra 2014. glasi: javna evropska intervencija, dekonstrukcija nacionalnih narativa kroz medij nauke, performansa i književnosti; perspektivizacija armija nacionalnih metafora i narativa. Manir prevazilaženja svojstven je evropskoj avangardi, koja je pre i nakon Velikog rata, kao i danas, razlagala i ponovo sklapala nacionalne narative. Sa osvrtom na njega i u duhu tog avangardnog prevazilaženja, tekstovi koji slede bave se pripovestima o Velikom ratu koje su bile ili jesu u opticaju, napadaju ih, uništavaju i prekombinuju, kako bi time otvorili evropsku perspektivu vrednu života u njoj.

Borka Pavićević

## **En Garde, Avant-Garde! 20/21**

### **Subverzivna celina**

Dve hiljade četrnaesta, sto godina od početka Prvog svetskog rata, koji danas zovu Velikim. Kolonizacija Velikog rata iz aktuelne interpretacije ljudskih prava proizvodi preznačavanja njegovih elemenata: Gavrila Principa u teroristu, Mladu Bosnu u Al-Kaidu i imperijalističke pretenzije u sukob religija i kultura.

Dakle, u pitanju je bila prevashodno politička borba nad vlasništvom nad istorijom: „ko poseduje prošlost poseduje budućnost“ (Džordž Orvel, 1984).

U vremenu kolapsa statusa i dostojanstva istorijskih činjenica, u spektaklu memorije i memorijalizacije kojem smo svedočili, koji se najjasnije očituje u ovovremenom „suđenju Principu“, na šta se svela godišnjica Prvog svetskog rata, imamo zadatak da naučnom i umetničkom nalogu društvenih i umetničkih pokreta s početka 20. veka damo glas i dokument. To je naš izbor u „bojnom polju sećanja“ tokom 2014: oporavak horizonta koji su u histeriji preimenovanja i revizije istorije potisnuli u ime nove građanskosti i obezoružavanja potencijala levice danas u Evropi.

Baveći se istorijskim avangardama u njihovoј političkoj i društvenoj ukupnosti, vraćajući im taj horizont, rekonstruišemo mogućnost saobraza umetnosti i politike. Internacionalizam i jugoslovenski prostor avangardi jesu ono što se potiskuje u legitimizaciji novih država, i time se svaka od njih pojedinačno isključuje iz sveta ravnopravnosti, jednakosti i slobode. *En Garde!* je zato deprovincijalizacija umetnosti i kulture, što je i pitanje evropskih procesa danas, i shvatanja države.

Posle 5. oktobra 2000. i demokratskih promena „Moderna – srpski nacionalni identitet u 20. veku“ u CZKD-u, bila je predlog oslonca za budućnost

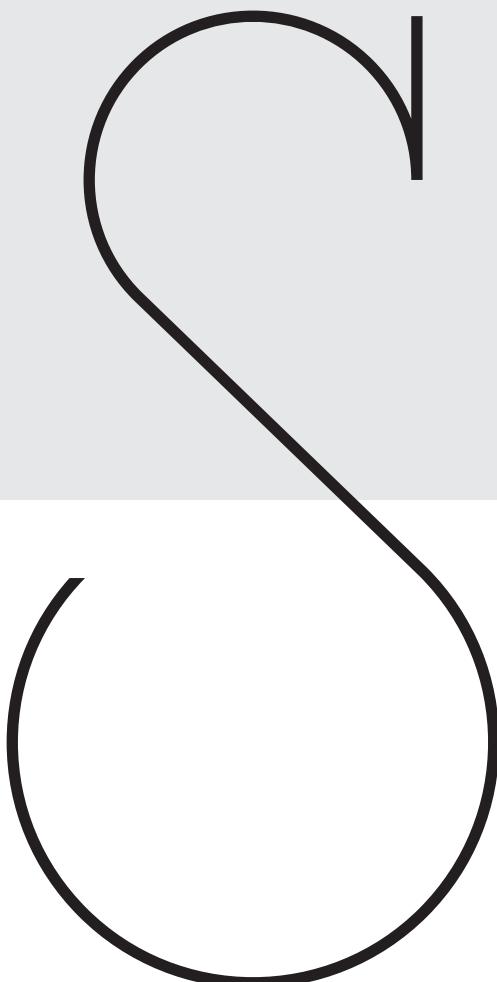
evropske Srbije. Projekat moderne između Prvog i Drugog svetskog rata sadrži utemeljeni evropski svetonazor Srbije, moderno i antiratno kulturno nasleđe, od Dimitrija Tucovića, do nadrealizma, dadaizma i zenitizma. Danas skup *En Garde!* upravo svedoči o propuštenoj šansi da se uspostavi ovaj kulturni horizont i zato je u kontinuitetu u CZKD-u, ali i u kontekstu savremenih evropskih procesa konvergencije fašizma i komunizma, restauracije nacionalnih identitetskih politika koje u liberalizmu postaju kulturne industrije. Kritičko mišljenje nije danas od presudnog značaja, dok su upravo sada savremenom svetu potrebne nove ideje kako bi sve brojnije čovečanstvo opstalo, zato se u nemogućnosti anticipacije instalira opsesivni memorijalizam, i istovremeno analogije sa 30-im, 90-im godinama prošlog veka itd. Globalne događaje objašnjavamo fragmentarno, sa izgovorom postutopijskog društva. Nedostatak utopijskog je očigledno put u varvarstvo.

Reč je o Dimitriju Tucoviću, kao socijaldemokrati i antiratnom borcu. Vratili smo u javni prostor istraživanja i mišljenja potisnuta zbog celokupne interpretacije Prvog i Drugog svetskog rata u odnosu na ratove devedesetih. U tom smislu morala se izvršiti i rekonstrukcija Prvog i napisle Drugog svetskog rata i relativizovati učinak civilnog pokreta otpora i Narodnooslobodilačke borbe; rezultat je katastrofalan: odricanje pobeđe, istorije, antifašizma, te rehabilitacije ratnih zločinaca.

Antiratni pokreti u svom kontinuitetu od Prvog svetskog rata do današnjih pobuna u Evropi, u istoriji socijaldemokratije uvek su internacionalni, i takođe potisnuti kao istorijski temelj kritike savremene i naše i međunarodne situacije. Danas ovu situaciju razrešavaju talasi izbeglica kao nosioci internacionalizma i borbe za mir, kreatori jedinstvenog javnog prostora.

Knjige će nadživeti objekte komemoracije, što je jasno u aktuelnoj potrošnji spomenika. Nedostatak pisane reči jeste razlog omalovažavanja i neartikulisanosti, nearhiviranosti, nekodiranosti antiratnih pokreta koji su uvek – i prvo – u aktivizmu i praksi. Knjiga je oruđe (oružje?) za repolitizaciju umetničkih avangardi kao pokreta, kao komponente društvenih, političkih i emancipatorskih internacionalnih pregnuća. Skup novih i iskusnih glasova *En Garde!* bio je njihova aktuelizacija, i zato je knjiga dokument te nerazdvojivosti koja treba da ostane kad govor utihne. Subverzivna celina.

## **Sadržaj**



# Sadržaj

## 01 Otvorene učionice

---

str. 15

---

**Branislav Dimitrijević**

*En garde: 20/21*

---

str. 52

---

**Stanislava Barać**

„Žena peva posle  
rata – Da li je pažljivo  
slušaju?”

---

str. 21

---

**Gal Kirn**

*Kritički zapisi o  
blokadi avangarde Borisa  
Grojsa ili kako odbraniti  
socijalistički realizam  
danас*

---

str. 60

---

**Atila Širbik**

*Osvetlimo Put  
(Ut, urednik: Zoltan Cuka,  
1922–1925)*

---

str. 41

---

**Gordana Nikolić**

*Iscrpljene i vrle nove  
avangarde*

---

str. 68

---

**Sezgin Bojnik**

*Marksističko-lenjinistički  
korenzi zenitizma: o  
istorijskim korekcijama  
avangarde koje je uveo  
film „Splav meduze” Karpa  
Godine*

---

Avangarde

## 02 Slike o ratu

str. 77

**Stanislava Barać**

*Jednakost –  
Die Gleichheit – L'Égalité:  
nasleđe Dimitrija Tucovića  
u 1920. godini*

str. 107

**Maria Glišić**

*Slike o ratu*

str. 132

**Dubravka Stojanović**

*Narativ o Prvom svetskom  
ratu kao energetsko piće  
srpskog nacionalizma*

str. 86

**Milan Miljković**

*Jedan prilog o Dimitriju  
Tucoviću*

str. 109

**Marsel Bajer**

*Ovaj svet se mora  
dovesti u red*

str. 144

**Nađa Bobičić**

*Umjetničke prakse  
(re)aproprijacije  
Velikog rata*

str. 99

## 03 Program

str. 163

**Miloš Baković Jadžić**

*Nasleđe srpske  
socijaldemokratije:  
čemu još Tucović danas?*

**Aleksandra Sekulić**

*En garde!*



# Otvorene učionice

---

Priredio  
Branislav Dimitrijević



**15-76**  
Avangarde

**77-103**  
Dimitrije Tucović



Branislav Dimitrijević

## **En garde: 20/21**

U zaglušujućoj halabuci oko obeležavanja stogodišnjice početka Prvog svetskog rata, ponajviše su prečutane one alternativne, marginalne, kritičke, emancipatorske i antiratne pozicije koje se u drugoj polovini druge decenije XX veka ispoljavaju u avangardističkim umetničkim postupcima, kao i u politikama socijalističkih i komunističkih organizacija. Za razliku od hegemono iskazanog sukoba između globalnog imperijalizma i nacionalnog romantizma, a koji se očituje u mistifikaciji simptoma tog sukoba (opsesija atentatom u Sarajevu kao povodom za rat uz previdanje svih drugih okolnosti i uzroka), proučavanje avangardnih pozicija nameće se kao oblik radikalnog prevazilaženja lažnih dihotomija, kao čista suprotnost domestifikovanim retorikama. Takođe, radi se i o prevazilaženju starog ne samo kroz futuristički fantazam o novom već o obliku primenjene antikulturalnosti koja kombinuje estetski šok i političku propagandu u društveno *nužan* pokušaj mobilizacije subjekta i njegovog/njenog oslobođanja od svog pasivnog, kontemplativnog stanja.

Revolucionarnost istorijskih avangardi uslovljena je dijalektikom između humanizma i antihumanizma, umetničke autonomnosti i njene funkcionalnosti, između subjekta-u-agoniji i politike masa, između kritike postojećeg i imaginacije nužnog. Dva avangardna pokreta rođena u jeku rata indikativna su za razumevanje avangardi kao dijalektičkog odnosa: *dadaizam* pokrenut u Cirihu 1916. i *konstruktivizam*, koji se posle Oktobarske revolucije 1917. transformiše u *produktivizam* kao predlog za ute-meljenje socijalističke kulture. Dok je dadaizam pre svega provokativna intervencija uperena protiv tradicionalne kulture koja je generisala rat (protiv visoke kulture u vilhelminskoj Nemačkoj i drugim evropskim imperijama), konstruktivizam i produktivizam predstavljaju proces konstituisanja neposredne društvene funkcije umetnosti koja prevazilazi kako

kič dominantne kulture tako i larpurlartizam pozicija koje tumače avangardizam tek kao radikalni oblik modernističke autonomije.

Pojam avangarde je pre svega francuski vojni pojam koji, kao metafora, ulazi u opticaj u prvoj polovini XIX veka sa Sen-Simonom i drugim socialistima utopistima i označavao je neposredno promišljanje kontingenčije umetnosti kao prethodnice nadolazeće komunističke revolucije. U vreme institucionalizacije modernizma nakon Drugog svetskog rata, ovakve ideje potisnute su adornovskim i birgerovskim nepoverenjem prema poimanju svršishodnosti transformacije umetnosti-u-život, a posebno prema kooptiranju avangarde od strane posleratne neoavangarde i kulturnih industrija, a kasnije i postmodernim cinizmom Borisa Grojsa, koji je preokrenuo mistifikaciju heroizma ruske avangarde u tezu o njenoj operacionalizaciji u kulturi staljinističke „fabrike snova”.

I po jednoj i po drugoj interpretaciji, bilo kakav učinak avangardi u transformaciji dominantne kulture jeste pod sumnjom, naročito kada je reč o pretvaranju avangarde u tradiciju koja ima svoj kontinuitet. Ipak, ako se vratimo na izvorno sen-simonovsko značenje avangarde, borba za prevazilaženje postojećeg stanja (koje danas isuviše podseća na ono kakvo je bilo pre 100 godina) prvo se može manifestovati na polju umetnosti kroz proizvodnju razlike u odnosu na forme kulturne dominacije (kulturna spektakla, kultura zaborava, kultura narcizma). Istraživanje istorijskih avangardi, ako im se pride bez mistifikacije ali i bez cinizma, danas predstavlja, osim akademskog izazova, i čin estetskog i političkog *disenzusa* koji zna da avangarda nije model koji se verifikuje svojim ponavljanjem, već uvek aktuelan izvor saznanja za svaku nužnost prevazilaženja.

U takvom kontekstu pojavljuje se i ova knjiga. Ona nastaje pre svega na osnovu novih istraživanja istorijskih avangardi i novih kritičkih pogleda na njenu ulogu danas. Otuda knjiga i počinje esejom slovenačkog teoretičara Gala Kirna, koji destabilizuje jedno od najdominantnijih savremenih teorijskih čitanja avangarde iskazano u nizu tekstova ruskog teoretičara Borisa Grojsa, kao i u knjizi koja je prevedena na srpski pod nazivom *Stil Staljin*. Nastala kao akt deromantizacije avangarde, Grojsova teza o staljinizmu kao ispunjenju avangardističkih snova, bila je značajna kao provokacija unutar diskursa kulturne i političke konfrontacije socrealizma i avangarde, i to joj priznaje i Kirn, ali upravo odatle umesto da krene ka reafirmaciji avangarde starim rečnikom, on koristi iskustvo avangarde da bi revalorizovao i ponudio afirmativnije čitanje socrealizma. Na primerima

Medvednikonovog *Kinopoezda* s početka tridesetih i filma Želimira Žilnika *Ustanak u jasku* (1972), Kirn obavlja rekuperaciju pojma socijalističkog realizma kroz one postupke koji se bave neposrednom intervencijom u zajednici, samoedukacijom i kritičkom pedagogijom, umesto da bude tumačen kao pragmatična formacija podređena staljinizmu ili uopšte Partiji, odozgo. Ovde se Kirnova intervencija tiče reartikulisanja afirmativne veze između avangarde i socrealizma, a neposredovane prefabrikovanim estetskim i političkim ritualima.

S druge strane, Gordana Nikolić u svom tekstu upućuje na lokalnu „jugoslovensku“ reartikulaciju avangarde kroz interpretacije koje se odupiru onoj dominantnoj zapadnoj verziji po kojoj je avangarda potvrda radikalne autonomnosti umetnosti, kao posledice razvoja i radikalizacije priповести o umetnosti, kao i da su lokalne periferijske avangarde uvek import ovakve premise posložene u zapadnom umetničkom i institucionalnom kontekstu. Pozivajući se na postkolonijalističke teorije, kao i na teorije kulturne komodifikacije avangardističkih pozicija, Nikolić dovođi u vezu mit o autonomiji s kurentnim zahtevima postfordističke ekonomije. U tom fonu ona stavlja u prvi plan „delovanje“ nekolicine autora u jugoslovenskom neoavangardnom kontekstu sedamdesetih kojima je zajedničko problematizovanje mesta „rada“ umetnika i društvena uloga njegovoga rada. Nikolić navodi primere kakvi su bili vezani za okolnosti političkih progona na novosadskoj umetničkoj sceni sedamdesetih i reakciji na to u oblicima *ne-delanja* kao umetničkog delanja (Drča, Tišma, Mandić, Bogdanović), kao i odbranu „lenjosti“ u postupcima Mladena Stilinovića ili internacionalni štrajk umetnika koji je pokrenuo Goran Đorđević krajem sedamdesetih.

Tekst Stanislave Barać takođe se bavi lokalnim avangardnim nasleđem, odnosno konkretno ženskim književnim nasleđem, te još konkretnije modelima interpretacije ovog nasleđa u srpskoj književnoj teoriji posle Prvog svetskog rata. Barać uočava paradoks veće otvorenosti konzervativnih književnih časopisa prema ženskim autorima u odnosu na zatvorenost avangardnih glasila u kojima ženski autori predstavljaju iznimku, i zaključuje da su časopisi poput *Jugoslovenske žene* i *Žene danas* zapravo „avangarda jugoslovenske feminističko-proleterske kontrajavnosti“. Otuđa Stanislava Barać u ovom tekstu interveniše na samom mestu „isključenja“ i marginalizacije ženskog iskustva u formiranju lokalnog avangardičkog diskursa i njegovoj istorijskoj valorizaciji. Kako Barać zaključuje, „raskid sa oveštaim tradicijama, koji se u avangardističkoj praksi jesu

odvijali i na nivou umetničkog teksta i u samom životu, nisu do kraja bili realizovani kada je u pitanju jedna ’tradicija’ – patrijarhalna”.

Naredni tekst u knjizi rezultat je istraživanja Atile Širbika i bavi se jednom takođe nedovoljno reflektovanom i tumačenom pojmom u okvirima jugoslovenskih avangardi, a to su okolnosti nastajanja i delovanja novosadskog časopisa *Ut*, čiji je urednik bio Zolta Cuka od 1922. do 1925. Prateći političke okolnosti vezane za kratkotrajno postojanje Pečujsko-baranjske srpsko-mađarske republike nakon Prvog svetskog rata, Širbik sledi „pečujsku emigraciju”, koja donosi radikalne političke i umetničke ideje na teritoriju vrlo konzervativne Vojvodine. Otuda časopis *Ut* i predstavlja eksces u vojvođanskom kulturnom kontekstu, pa Širbik i ukazuje na kasnije diskurse odbacivanja ove pojave. Širbikov tekst otuda otvara značajno polje za dalja istraživanja mnogih nerasvetljenih okolnosti delovanja avangardnih pokreta u Jugoslaviji i neposrednom okruženju.

Petokraku tekstova u ovom delu knjige zaključuje esej Sezgina Bojnička, koji predstavlja specifičnu odbranu markstističko-lenjinističkih osnova jugoslovenskog zenitizma u odnosu na dominantne istorizacije koje eklektizuju zenitističku poziciju ili je proglašavaju prologom neke savremene umetničke eksploracije „balkanizama”. Bojnik se postavlja radikalno i u načinu na koji se preko filma „*Splav meduze*” Karpa Godine i Branka Vučićevića iz 1980, kao specifične refleksije avangarde u obliku avangardnog gesta „sinematskog komunizma”, vraća na čitanje Micićevog *Zenita*, posebno u reartikulaciji Micićevog iskaza o „zenitizmu kao sinu komunizma”. Složena polit-teorijska operacija koju obavlja Bojnik pokazuje mogućnosti reteoretizacije avangarde izvan postojećih narativa istorije umetnosti, odnosno drugačije identifikovanje trenutaka prožimanja politike i umetnosti.

Tako ni ličnost Dimitrija Tucovića nije ličnost iz narativa istorije umetnosti, ali u ovoj knjizi se na „otvorenu učioniku” o avangardama nadovezuje „otvorena učionica” o Dimitriju Tucoviću, kao odlučujućoj ličnosti za razvoj socijalističke ideje u Srbiji početkom XX veka, i tragičnoj ličnosti koja unatoč svojoj snažnoj antiratnoj i antiimperijalističkoj politici, odlazi u rat i gine u Prvom svetskom ratu. To je i Tucović koji se odlučno odupirao i srpskoj imperijalističkoj politici, pisao o srpskim zločinima na Kosovu tokom Prvog balkanskog rata i koji je, kada je kao vojnik ušao u Đakovicu, napisao „ušli smo u tuđu zemlju”. Brojni su razlozi marginalizacije i isključenja Tucovića iz istorijskih i političkih narativa u Srbiji,

kao što su brojni oni zbog kojih su i avangardne ideje u umetnosti skrajnute u dominantnim obrazovnim i kulturnim politikama. Ne povezuju avangarde i Tucovića samo iste istorijske okolnosti (na koje se vraćamo ovim obeležavanjem početka Prvog svetskog rata sa zadnjeg ulaza) već i okolnosti marginalizovanja emancipatorskih i prevratničkih ideja koje su nosili svi umetnički i politički pokreti u radikalnom antagonizmu prema imperijalističkom piru ratnog stradanja.

Tako drugu „ucioniku” sa prvom povezuje još jedan tekst Stanislave Barać u kom ona istražuje vezu Dimitrija Tucovića i stvaranja prvih ženskih pokreta, odnosno Tucovićevo nasleđe kao vitalno za stvaranje „proletersko-feminističke kontrajavnosti” dvadesetih. Istražujući pre svega glasilo *Jednakost* (1920) kao organ žena socijalista (komunista) Jugoslavije, Barać polazi od prvog broja koji i započinje „portretom” Dimitrija Tucovića, da bi zatim kritički analizirala tensiju između „revolucionarnog” i „feminističkog” diskursa, i sve neposredne teorijske i političke napetosti istinske borbe za konkretnu ravnopravnost koja je zahtevala, kako je Julka Hlapec-Đorđević tada pisala, pre svega promenu *odozdo*, počev od same patrijarhalne porodice.

S druge strane, tekst Milana Miljkovića bavi se pomenutim traumatičnim mestom koje posebno diskvalificuje Tucovića u političkoj i kulturnoj konjunkturi, a to je njegov odnos prema „arbanaskom pitanju”. Miljković veoma detaljno prati razvoj Tucovićevog stava i potonje recepcije, upotrebe ili zloupotrebe, ovakvog stava koji ostaje u srpskom društvu marginalizovan do nivoa tabua. Druga „otvorena ucionica” završava se tekstrom Mikloša Bakovića Jadžića, koji postavlja suštinsko pitanje uloge Dimitrija Tucovića u srpskoj politici danas, odnosno pitanje legitimite pozivanja na nasleđe Tucovićeve socijaldemokratije. Otuda Bakovićev tekst na kraju povezuje ono što su bila konkretna istraživanja o umetničkim i političkim alternativama u vremenu oko Prvog svetskog rata sa savremenim okolnostima nedostatka vezivanja za ta nasleđa u srpskom društvu i političkom životu danas. Otuda on i zaključuje da bi formiranje neke nove antikapitalističke i antinacionalističke partije danas u Srbiji bio najavangardniji gest.

I društveni potencijal avangardne umetnosti i politički potencijal socijalističke ideje u Srbiji jesu još uvek neaktuelizovani potencijali. A to su oni potencijali koji govore o novim ulogama umetničke produkcije izvan dominantnih obrazovnih i institucionalnih okvira, kao i o politici kao obliku aktivnog mišljenja i emancipatorske borbe.



Gal Kirn

# Kritički zapisi o blokadi avangarde Borisa Grojsa ili kako odbraniti socijalistički realizam danas

## 1. Uvod

Grojsov tekst *Gesamtkunstwerk Stalin* devedesetih je postao, i još jeste, jedan od dominantnih disidentskih pogleda na razdoblje i teoriju avangarde, koji je umnogome uzdrmao postojeća shvatanja, kao što je ispravno primetio Igor Zabel u svom predgovoru (GK: foreword). Grojsa zato treba čitati kao intervenciju u ustaljenim mentalnim šemama, naročito onim koje su nastojale da avangardu strogoo odvoje od *socijalističkog realizma* ili staljinističke kulture. Na isti način Grojsova teza ne uklapa se ni sa zapadnjim – romantičarskim poimanjem, recimo s tezom Klementa Grinberga, koji ne samo što prečutkuje istočnu avangardu već i povlači strogu liniju razdvajanja između avangarde i *kiča*, koji navodno uzima u obzir komercijalnu kulturu.<sup>1</sup> Bar u nekom modernističkom razdoblju i modernističkom diskursu dugo je opstajao mit o bezmalo bezgrešnom začeću avangarde koja bi se dovodila – ne u teoretskom, estetskom ili političkom smislu – u vezu sa staljinističkom (Istok) ili komercijalnom (Zapad) kulturom. Grojsova intervencija zato ima demitologizacijsku funkciju koja avangardu smešta u širi horizont staljinističke kulture i poteže nekoliko zanimljivih teza za kanonizaciju sovjetske i ruske umetnosti. Bar u prvom koraku taj gest treba pozdraviti jer umesto moralističkih osuda svega što ima posla sa staljinističkim razdobljem, radije barem uranja u materiju. U isto vreme pokazaće da je Grojsova metoda puna teškoća, jer pre svega „provokacijom“ i šokom nastoji da umesto ozbiljne analize avangarde, njenu celinu estetskih, političkih i teoretskih protivrečnosti i egzistencija suzi na simptomatsko čitanje izjava samih avangardnih umetnika. U tom maniru opljunuće upravo onu istorijsku školu kojoj se tobože i sam suprotstavlja: celokupna avangarda svodi se na analizu nesvesnih i svesnih izjava samih avangardista.

---

1 Igor Zabel v Groys 1999, 149–151.

Nedavno je kod nas, po ovinku partizanske umetnosti, avangardističku interpretaciju i interpretaciju same avangardne umetnosti počeo otvarati Miklaž Komelj u svojoj odličnoj studiji<sup>1</sup> koja je otvorila angažovan pogled na zaboravljenu istoriju. Studija na 600 stranica pruža „avangardističku“ interpretaciju poezije i drugih oblika kulture iz vremena Drugog svetskog rata. Grosov i Komeljev pristup oštro su suprotstavljeni: dok Grojs avangardnu umetnost tumači kao misticizam i totalitarizam koji vodi u Staljina, Komelj poziva na povratak partizanskoj umetnosti i umnogome pokazuje da je i danas moguće razmišljati kroz avanguardu i s njom. U prvom delu ovog teksta, u duhu Komelja, ponudiću detaljno kritičko čitanje Grosovog teksta, što će potom rezultirati deblokiranjem avangarde. U drugom delu članka pokušaću da dam prilog odbrani socijalističkog realizma i prikažem daleko kontradiktornije formacije tog umetničkog pravca, kao i neke elemente za afirmativnije čitanje veze između avangarde i sorealizma.

## **2. Kontekst Grosove intervencije:**

*Gesamtkunstwerk Stalin*<sup>2</sup> objavljen je 1988. godine u Nemačkoj, i prema rečima samog autora, imala je dva glavna *lokusa* napada: prvo, napad na „književnost brojanja leševa“ koja se fokusirala na žrtve avangarde tokom staljinističkih čistki, i drugo, autor je bio krajnje kritički nastrojen prema onome što je smatrao previše romantičarsko-levičarskim interpretacijama avangarde kao „nevine“. „Totalitarna umetnost“ nije bila „čisto regresivna reakcija“ (1992: 8), čemu se Grojs suprotstavlja nudeći veoma provokativnu novu tezu:

„Socijalistički realizam su ... stvorile iskusne elite koje su asimilovale... avangardu, koju je u socijalistički realizam unela interna logika samog avangardnog metoda... Pod Staljinom je zapravo ispunjen san o avangardi i život društva je organizovan u vidu monolitnih umetničkih formi“ (1992: 9).

Centralno polazište knjige je da socijalistički realizam predstavlja radicalizaciju projekta avangarde sa Staljinom kao njegovim glavnim *sveukupnim umetničkim delom!* I dok možemo pohvaliti Grosovu kritiku avangardnih romantičara, izvesne akademizacije avangarde i vezivanja

---

1 *Kako misliti partizansko umetnost?*, Ljubljana: Založba cf/\*: 2009.

2 Citat iz *The Total Art of Stalinism*, Princeton: Princeton University Press: 1992.

socijalističkog realizma za postmodernističke umetničke prakse, sam Grojs je, s druge strane, učestvovao u tektonskim postmarksističkim i postsocijalističkim promenama koje su imale značajnu ideološku ulogu u tranzicijskom procesu ka kapitaloparlamentarizmu. Grojsova teorija dobro se uklopila u „totalitarni izraz” kojim se u Nemačkoj još od ranih osamdesetih godina prošlog veka, a posebno u radu istoričara Erika Noltea (Eric Nolte), komunizam i fašizam izjednačavaju i čak vode u smeru poricanja holokausta. Ovaj kontekst objašnjava zašto je knjiga stekla toliku popularnost tokom devedesetih godina kada se u trenutku trijumfa „kraja istorije” na Zapadu počelo raditi na novom vrednovanju 20. veka. To nije značilo samo da je Zapad postao „lažna” univerzalnost već i da je, kao što je Boris Buden lucidno pokazao u svojoj *Zoni propasti* (*Zone des Untergangs*, 2009, Suhrkamp: Frankfurt am Main), Istok postao kulturalizovan, da smo se postideli svoje prošlosti i lišili sopstvenih demokratskih iskustava. Ova velika promena rezultirala je zaboravom revolucije u kome je, između ostalih, i Habermas zagovarao demokratsku tradiciju nasuprot varvarskoj boljševičkoj zaostavštini. Suzan Bak-Mors (Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge MA: MIT Press, 2002) jasno je pokazala da je Zapad oduvek imao problema da prihvati srž avangarde i njene veze s antikapitalističkim projektom. I tu je Grojsova knjiga pomogla prilikom ponovne pacifikacije avangarde na Zapadu. Sada bih vas pozvao da, u izvođačkom maniru, ponovo prođemo kroz:

### **3. Staljinističko suđenje: glavni tužilac Grojs protiv avangarde**

Činjenica da je njegova knjiga strukturirana kao staljinističko suđenje nije bez istorijske ironije – ona je možda čak i deo politički nesvesnog. Glavni tužilac Grojs stoji ispred čitalaštva i čitavu avangardu proglašava krivom po više tačaka, čime se najavljuje simbolička i konačna smrt avangarde koju očekuje smetlište istorije. Kao i u svakom montiranom procesu, Grojs nije dodelio pravo na odbranu, te će stoga ja nastupiti kao advokat i intervenisati na najsimptomatičnijim mestima njegovog suđenja. Dakle, pogledajmo detaljnije kako je glasila optužnica.

Kao prvo, umesto istorijske studije avangarde, Grojsova „arheologija” sastoji se od gomilanja „tekstualnih dokaza”, izjava i samorazumevanja nekolicine velikih avanguardista, što njemu samom daje glavnu ulogu. Prvi na optuženičkoj klupi bio je Maljevič, koji se, prema Grojsu, bavio prevazilaženjem beskrajnog napretka. Maljevič je Boga zamenio

„umetnikom-analitičarem”, umetnikom-stvaraocem sa zadatkom da otkrije zakon koji će stvoriti novi svet; sledeći je bio Hlebnjikov, koji se usredsredio na figuru „graditelja života” i transjezika koji će savladati vreme; glavna figura konstruktivizma postao je „inženjer”. A od konstruktivističkog inženjera samo mali korak je vodio do produktivizma, gde je umetnik postajao stoički izvršilac plana ili, kako je rekao Huza-kov iz časopisa LEF, „umetnik je vojnik”. Grojs uvodi jasnou teleologiju subjektivne figure/figura: nakon kraja Boga, avangarda je uvela umetnika-stvaraoca, graditelja života, inženjera i vojnika. Ovo potvrđuje da svi arheološki putevi ne vode u Rim, već ka Staljinu. Grojs zaključuje: *ako je mimetička umetnost prevladana naukom, onda je avangardna umetnost prevladana politikom*, tj. Staljinom.

U svojoj solidnoj teorijskoj studiji o avangardi, Peter Birger (Peter Bürger, *Teorija avangarde*) tvrdi da je centralna *prepostavka avangarde pojava proletarijata*. Ova tvrdnja bi mogla važiti za vreme socijalističke revolucije, međutim, kao što je Lev Kreft (*Spopad na Umetniški Levici*, 1989, Ljubljana) ispravno pokazao, zapravo je sama buržoasko-estetska autonomija predstavljala pretpostavku za pojavu avangarde. Uprkos zahtevu avangarde za ukidanje autonomije i same umetnosti, njen projekat ostaje na nivou autonomije. Međutim, prema Grojsu, glavna pretpostavka, početak i kraj, pa čak i konačan san avangarde jeste – Staljin. Grojsova teleologija zamenjuje autonomiju i proletarijat jednim glavnim označiteljem. Očigledno, problem je u izuzetno ograničenoj metodologiji koja se fokusira na puko samorazumevanje i nekolicinu ekstatično-idiotskih izjava pripadnika avangarde. (Komelj u odbranu tvrdi da) Grojsova knjiga zaboravlja da naglasi činjenicu da je u pluralnim avangardnim pokretima postojala daleko nijansiranija ko-egzistencija i tenzija između ovih različitih „figura” i „zahteva” u odnosu na umetnost; nije uopšte bila reč o „konačnom zadatku”, a još manje o načinu njegovog izvršavanja. Slažem se s Grojsom da je avangarda nastojala da transformiše svet, ali morali bismo o njoj da razmišljamo u okvirima TENDENCIJE stapanja sa životom, te stoga i dalje smatram da je termin Aleksandra Flakera „optimalna projekcija” od koristi kad se umesto nekakve utopije srećnih pojedinaca u Staljinovom poretku upotrebi „OPTIMALNA projekcija, koja ne razdvaja idealno strukturi-ran prostor budućnosti i ne želi da ga definiše, već pokret označava kao izbor optimalne varijante pri prevazilaženju stvarnosti”. To je bližu Marksove definicije komunizma iz *Nemačke ideologije* kao „pokreta koji ukida postojanje”.

Kao drugo, Grojs avangardu optužuje kritikovanjem „formalno-estetičkih“ postupaka. On smatra da je avangarda bila nerefleksivna kada je reč o njenoj upotrebi u pluralnim medijima. Kad umetnici iz časopisa LEF ili, na primer, Tretjakovljevi *Pisci u kolhoze*<sup>1</sup> opremaju seljake/radnike komunikacijskim sredstvima, to, prema Grojsu, pokazuje njihovu veliku slabost. Avangarda nije uspevala „da razume mehanizme kroz koje se stvarnost tehnički obrađuje modernim sredstvima komunikacije koja je konstatuju“ (1992: 28). Drugim rečima, dok je pružala obrazovna sredstva radnim ljudima, avangarda je „previdala činjenicu da takvi oblici informisanja predstavljaju ideološku operaciju“ (1992: 29). Očigledno, usled tog slepila i naivnosti, avangardne tehnike već su bile integrisane u staljinistički projekat. Grojs s pravom ukazuje na određene strategije državnog preuzimanja avanguardnih tehnika koje „prikazuju partijske direktive“, ali se time jasnije ukazuje na državni i tržišni aparat u vremenu postmodernističkih umetničkih praksi.

Međutim, kao što je već Pavle Levi pokazao u svojoj knjizi *Kino drugim sredstvima* (2012), avangardna upotreba medija je suptilna i divergentna i povremeno ju je teško usurpirati od strane bilo kog aparata (čak ostaje i zatvorena u sebe, eksperimentalna). Pored toga, smatram izuzetno problematičnom činjenicu da Grojs izostavlja celokupnu „samokritičnost“ i diskusije tokom dvadesetih godina prošlog veka koje su bile usmerene na ulogu socijalističkog obrazovanja i propagande. Pomislimo samo na trio Vertov–Ejzenštajn–Medvedkin, pa i na Tretjakova – oni su bili prilično zainteresovani za različite strategije, od *kino-pesnice* i *kino-oka* do uloge satire, prilikom širenja „informacija“. Njihova argumentacija i umetnička praksa sadrži tragove (samo)kritičkih diskusija koje su imale vodeću ulogu u obuci kritičkog pogleda u novom društvu. Avangarda se obraćala novoj publici: nepismenim masama. Umesto procene kompleksne istorijske dinamike eksperimentalnih praksi i promene društvenog okruženja, Grojs se zanima za svojevrstan plehanovski pristup: vezivanje avangarde za njenu „ideološku funkciju“ u perspektivi Staljinove/staljinističke ere.<sup>2</sup>

Kao treće, radikalizacija avangarde ka socijalističkom realizmu proglašena je krivom kao „nedijalektična“ i „ikonoklastična“ kako prema sopstvenoj prošlosti tako i prema buržoaskom kulturnom nasleđu.

1 Up. Valter Benjamin u svom tekstu „Author as producer“ (NLR: 85–86) opisuje put Sergeja Tretjakova u komune gde je uredivao časopis za veliku farmu. <http://newleftreview.org/static/assets/archive/pdf/NLR06108.pdf>

2 Plehanov je umetnost analizirao pomoću funkcionalističko-sociološkog pristupa.

Usled svoje sektaške prirode i negativnog stava prema svakoj prošlosti, avangarda je bila lak plen za staljinističku usurpaciju; na taj način Staljin je mogao biti predstavljen kao Spasitelj kulturnog nasleđa. U narednom pasusu, Grojs nakratko povezuje socijalistički realizam direktno s marksističkom doktrinom materijalizma koja je navodno usredsređena na anticipaciju konačne revolucije. Citirajmo jedan duži odlomak:

„To je takođe izvor staljinističke dijalektičke radikalizacije avangarde koja je poražena budući da je ’metafizička’ i ’idealistička’. Avangarda je uputila **nedijalektičan** pogled na sopstveni projekat, kao apsolutnu suprotnost ili direktну negaciju prošlosti; nije bila u stanju da se suprotstavi totalnoj dijalektičkoj ironiji Staljinove negacije negacije, što je, prevedeno na praktični jezik dijalektičkog materijalizma, označavalo dualnu destrukciju – neprekidno uništavanje uništioca, čistku čistioca, mističnu sublimaciju ljudskog materijala iz koga se destiluje novi ’sovjetski pojedinac’“ (1992: 49–50, poudarak moj).

Na taj način, avangarda je optužena za „prvobitni greh“ – svoju nekritičnost prema marksizmu, koji je očekivao da se dogodi nešto apsolutno, i nedostatak dijalektičnosti da se suprotstavi Staljinu. Širokim pokretom, Grojs marksizam proglašava religijom i ponovo odbacuje niz različitih diskusija i praksi koje su se odvijale još u vreme rane sovjetske politike sećanja. Na primer, Tatljin je postao načelnik odeljenja koje je organizovalo Lenjinovu „spomeničku propagandu“. Kao konstruktivista, on se protivio ranoj proliferaciji tradicionalnih mimetičkih reprezentativnih skulptura (npr. glava Dantona) koje bi predstavljale puku imitaciju i personalizaciju Francuske revolucije. Umesto toga, pozivao je na konstruktivistički i kubistički pristup spomenicima koji bi uzdigao revoluciju s formalističkog nivoa. Usled vremenskih i materijalnih ograničenja (*Spomenik 3. internacionali* kao eklatantan primer navedenog) i različitih mišljenja, došlo se do neke vrste kompromisno-tranzicijskog oblika spomenika.

Osim toga, bavljenje kulturnim nasleđem predstavljalo je i jednu od srednjih tačaka i konflikata tadašnje kulturne politike. Može se s pravom oceniti da se tendencija pokreta Proletkult zasnivala na „slaboj“ vulgarno-marksističkoj poziciji da će „nova socijalistička baza“ voditi direktno ka novoj „proleterskoj kulturi“. Tu bih se složio s Grojsom da treba govoriti o „ikonoborstvu“ i „nedijalektičkoj“ prirodi Proletkulta, ali ne bi trebalo zaboraviti šta je bio ulog i glavni problem koji se skrivao iza pitanja ’šta s tra-

dicijom'. Ranih dvadesetih godina prošlog veka, Proletkult je imao brojno i rastuće članstvo, naročito među omladinom, i predstavljao je direktnu političku konkurenčiju boljševičkoj partiji. Već je Lenjin ranih dvadesetih godina prošlog veka zbog toga intervenisao u polju kulture. Dakle, politička organizacija umetnika i kulturnih radnika bila je mesto političke hegemonije gde se avangarda opirala integraciji u partijski aparat. Tu se odvija Grojsovo prečutno odbijanje (poricanje) jedne važne determinante: ako je želela da transformiše svet, avangarda je uvek bila veoma nevoljni partner u konstrukciji svake, pa i socijalističke države! Grojs je na mala vrata uveo staljinističku državu, a zaboravio na Revoluciju.

U svojim zaključnim napomenama pred porotom, tužilac Grojs stupa na scenu zadajući konačan udarac avangardi. Svi koji su verovali da je avangarda materijalistička i racionalna, bili su sve vreme u zabludi. Čista iluzija! Naprotiv, jezgro avangarde bilo je mistično i iracionalno:

„Izvor, kako (avangardnog) projekta, tako i volje za uništavanjem sveta onakvog kakvog ga poznajemo, otvaranjem puta novom, bio je u mističnoj, transcendentalnoj, 'svetoj' sferi, i u tom smislu potpuno 'iracionalan'. Avangardni umetnik verovao je da mu je njegovo znanje o, a naročito učešće u ubistvu Boga, dalo demijurgijsku, magičnu moć nad svetom, i bio je ubeden da je na taj način, prelaženjem preko granica sveta, mogao da otkrije zakone koji vladaju kosmičkim i društvenim silama. On bi, zatim, regenerisao sebe i svet, ovladavši ovim zakonima poput inženjera.“ (1992: 64–65)

Grojs izriče konačnu presudu na osnovu koje bi partija trebalo da interveniše u umetnosti, pošto su je „interni sukobi avangardnih grupa bukvalno prisilili na tu intervenciju“ (1992: 35). Na kraju suđenja, očekujemo „samokritičnost“ avangarde i objašnjenje zašto je tako rado iskopala sopstveni grob i predala se Staljinu, ali glas avangarde u ovom suđenju davno je utišan.

Ova vrsta zaključka je očigledna, *ukoliko svedemo čitav avangardni projekat na samotumačenje nekolicine umetnika i ako joj pripišemo samo volju za moć*. Međutim, čineći to, lišavamo je njenog istinski heterogenog i revolucionarnog jezgra. Suprotno tome, ako želimo da nastavimo da se vraćamo avangardi na produktivan način, radije bih naglasio sledeće dimenzije i nekoliko tačaka koje sam preuzeo iz disertacije Leva Krefta (1989). 1) Pluralitet avangarde kao pokreta, kontradiktorne

mreže pluralnih manifesta koji su zgusnule umetničke i političke teze. 2) Bogat materijal kroz koji možemo da spoznamo i zamislimo radikalnu novinu avangardnih postupaka: Badju (Alen Badiou) bi ih nazvao postupcima istine, a Ransijer (Jacques Rancière) egalitarističkom političkom estetikom. 3) Shvatanje inherentne protivrečnosti između pokreta unutar estetičke autonomije i njegovog samoukidanja, između umetničkih sredstava i stapanja sa životom. 4) Konačno, razmišljanje o avangardi kao stvarnoj pretnji koja se takmičila protiv Partije; veoma često je delovala PROTIV konsolidacije države.

#### **4. Prilog odbrani kritičkog socijalističkog realizma: slučaj Medvedkinovog *Kinopoezda*<sup>1</sup> i Žilnikovog *Ustanka u Jasku***

Smatram da ne postoji dobar razlog za rehabilitaciju Grojsovog čitanja avangarde; možda bi bilo interesantnije započeti tamo gde se on zaustavlja. Budući da nemam vremena da se bavim detaljima njegovih teza u vezi sa socijalističkim realizmom, hteo bih samo da ukažem na postojanje moćnog podzemnog avangardnog nasleđa unutar socijalističkog realizma. Ukoliko, prema Grojsu, socijalistički realizam pokazuje postmodernistički eklekticizam – što bi bila zanimljivija teza – on i dalje predstavlja pragmatičnu formaciju potčinjenu staljinizmu. Želeo bih da delujem protiv ovog ideološkog klišea, kao i protiv jednostavne jednačine prema kojoj socijalistički realizam predstavlja prost romantičarski kič (ili, u novije vreme, općinjenost svakodnevnim antropološkim činjenicama). Ove diskvalifikacije sprečavaju nas da razmišljamo o onome što treba braniti u vezi sa socijalističkim realizmom. Saglasan sam s Grojsom da se mora biti veoma kritičan prema socijalističkom naturalizmu, tj. „prikazivanju stvarnosti onakvom kakva jeste”, i ozbiljno shvatiti njegovu optimalnu projekciju: socijalistički realizam treba da obuhvati „revolucionarni razvoj” društvenih protivrečnosti. Umesto da se sanja sa Staljinom, bilo je moguće sanjati i o komunizmu protiv Staljina, i to tokom ranih tridesetih godina prošlog veka kada su sudski progoni i doktrina socijalističkog realizma bili snažni.

##### **a) Medvedkin i Kinopoezd**

Medvedkin je bio veoma upoznat s agitacionim vozovima; i on je počeo da pravi svoje prve kratke agitacijske filmove tokom građanskog rata, ali tek krajem dvadesetih godina prošlog veka više se uključio u filmsku profesiju.

---

<sup>1</sup> Voz-bioskop, prim. prev.

ju. (Widdis Emma, (2005). *Alexander Medvedkin*, London: Tauris 2005; gl. intervju s Medvedkinom u Taylor i Christie 1994: 165–167<sup>2</sup>). Sama ideja *Kinopoezda* došla mu je tokom šetnje s njegovim dobrim prijateljem Mihailom Guindinom kada su razgovarali o tome kako železnički vagon transformisati u mobilnu filmsku laboratoriju. Centralna ideja *Kinopoezda* trebalo je da predstavlja kretanje od distribucije ka produkciji u hodu. Voz-bioskop bi tako putovao između fabrika i kolektivizovanih farmi širom Sovjetskog Saveza, što bi istovremeno omogućilo ekipi da snima i montira filmove o radnim kolektivima. Ta ideja nije odmah naišla na podršku vlasti: *Soiuzkino*<sup>3</sup> je odbio predlog, ali je Medvedkin insistirao i, konačno, Centralni komitet Komunističke partije pristao je na plan – odobrenje je stiglo od Ministarstva teške industrije. Ova politička instanca stavila je projekat pod direktnu nadležnost Propagandnog odeljenja Partije.<sup>4</sup> Kao što se može saznati iz Medvedkinovog svedočenja i dokumentarnih filma Kriza Markera, treba uzeti u obzir činjenicu da je Medvedkin do svoje smrti ostao iskren i posvećen komunista. On je otvoreno afirmisao zvanične politike prvog petogodišnjeg plana i moglo bi se reći da je prvobitna namera voza-bioskopa predstavljala zaslugu produktivističkog rezonovanja (Leyda 1960). Kao što je Medvedkin naveo, *Kinopoezd* je nastojao da ‘ukine odlaganja u produkciji’ i izvesti o rešavanju problema koji su se ticali sprovođenja plana.<sup>5</sup> Ukoliko se *Kinopoezd* oceni samo na osnovu ovih inicijalnih namera, moglo bi se postaviti pitanje da li je čitavo iskustvo predstavljaljalo samo državni eksperiment ili spontanu ideologiju sprovedenu kinematografskim sredstvima. Međutim, oceniti ceo eksperiment na osnovu njegovih inicijalnih namera ostalo bi na nivou idealizma; za sprovođenje marksističke analize dostojne tog imena, neophodno je sagledati efekte društvene prakse *Kinopoezda*.

### **Organizacioni principi: produktivizam i politički aktivizam samoupravljanja**

Dokumentarni film Kriza Markera (Chris Marker) *Voz u pokretu* (*Train en marche*, Francuska, 1971) predstavlja *modus operandi* Medvedkinovog eksperimenta: tim *Kinopoezda* okupljaо je 32 osobe, prema Medvedkinu ‘sve

2 *Inside the Film Factory* (ur.) Christie, I., Taylor, R. London: Routledge.

3 Odeljenje za kinematografiju pri Ministarstvu kulture.

4 Widdis 2005: 23. Potčinjeno Propagandnom odeljenju Partije.

5 Medvedkin je naveo da „voz predstavlja neku vrstu posebne vatrogasne brigade koja gasi problematične požare... s najefikasnijim sredstvom za gašenje vatre: filmom” (Medvedkin u: Widdis 2005: 23).

same revolucionarne entuzijaste’, koji su putovali, radili i spavali zajedno u vozu. Svaki član ekipe raspolagao je prostorom od oko jednog kvadratnog metra. Imali su četiri vagona, od kojih je jedan bio namenjen smeštaju; deo drugog vagona pretvoren je u filmsku laboratoriju sa složenim sistemom za vodosnabdevanje na vrhu, dok je zadnji deo vagona korišćen kao soba za montažu u kojoj je istovremeno moglo raditi 10 osoba. Sledеći vagon sastojao se od odeljka za animaciju gde su ubacivali tekstualna objašnjenja radnje, pravili animacije i uređivali novine i pamflete, dok se u nastavku nalazila mala soba za projekcije, čime se završavao ciklus produkcije. U poslednjem vagonu su se nalazili i automobil i bicikli kako bi ekipa bila mobilna.<sup>1</sup>

Ekipa voza-bioskopa bila je izuzetno produktivna: tokom prvog putovanja, koje je trajalo 292 dana, proizveli su 72 filma, svaki od oko 15 minuta; to su otprilike dva filma nedeljno, što je najadekvatnije sažeto centralnim sloganom *Kinopoezda*: „Snimamo danas, prikazujemo sutra“. Voz-bioskop mogao je da se zaustavi bilo gde, snimi bilo koga i prikaže filmove svima. Uprkos toj slobodi snimanja, pažljivo su birali lokacije i najčešće su putovali između sela koja su prošla kroz kolektivizaciju početkom tridesetih godina prošlog veka i većih fabričkih kompleksa izgrađenih tokom prvog petogodišnjeg plana (1928–1932).

Kada bi stigli na lokaciju za snimanje, poslali bi tim koji bi istražio društvene okolnosti i razgovarao s radnicima i seljacima. Kao što je Medvedkin tvrdio, ovo bi predstavljalo suštinski deo njihovog rada, koji je nazvao „direktnom intervencijom“ i direktnom kritikom konkretne situacije. U tom pogledu, rad ekipe bio je direktni aktivizam koji je nastojao da uoči centralne probleme u produkciji. *Kinopoezd* bi izložio problem tokom snimanja: odsustvovanje s posla, lenjost, nedostatak radne discipline, lošu koordinaciju između kolektiva, birokratizaciju lokalnih partijskih komiteata, loše uslove za rad... sve što je uticalo na loše rezultate radnog kolektiva i život radnika. Podela između političkog i umetničkog posla za *Kinopoezd* nije postojala, njihova misija bila je ugrađena u potragu za poboljšanjem i unapređivanjem socijalizma. Većinu ostalih filmova voza-bioskopa<sup>2</sup> čini-

1 Za detalje, vidi Kris Marker *Voz u pokretu* (*Train en marche*, Francuska, 1971).

2 Nekoliko sačuvanih primera na raspolaganju je u vidu novog DVD-a filma Sreća Alek-sandra Medvedkina (SSSR, 1935). Pre nekoliko godina, jedna italijanska televizijska kuća emitovala je seriju od 11 filmova voza-bioskopa (dostupno na internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=0usOIw3Kuys&list=FLPODExyrsVoQ9aUs6tizXww>). Filmski žurnali, vesti, kratki prikazi života radnika ili modaliteta procesa proizvodnje – sve su to bili različiti oblici korišćeni tokom putovanja.

le su reportaže u duhu socijalističkog realizma, kao i filmski žurnal *Kino-pravda*, koji se bavio novoindustrijalizovanim i kolektivizovanim prede-lima tridesetih godina prošlog veka. U tom smislu, sve navedene odlike *Kinopoezda*, kao što su visok učinak, tretman tema i njihova inicijalna mi-sija, u potpunosti su se uklapale u produktivističku paradigmu.

Međutim, važno je napomenuti da glavni organizacioni princip ekipe nije pratio nijedan plan niti posebne smernice Propagandnog odeljenja Partije, već nапротив, voz-bioskop uvek je počinjao Lenjinovim čuvenim pozivom na „konkretnu analizu konkretnе situacije”. Umesto primene „ortodok-sne” formule (npr. industrijalizacije) u svakom kontekstu, svaki ozbiljni komunistički projekat (analiza, politika, kinematografija...) trebalo bi da podje od samosvojnosti konteksta. Više od stroge partijske discipline koju nameću komesari, politički aktivizam bazirao se na istinskom angažma-nu u zajednici. Prema rečima samog Medvedkina, bilo je mnogo prilika u kojima je ekipa čak i pomogla da se plan redefiniše i rekonstruiše akcijom odozdo nagore unutar radnih kolektiva. Koristeći savremeniji jezik, ovi slučajevi bi se mogli nazvati oblicima „demokratskog planiranja”.

Sledeća važna odlika koja Medvedkinov eksperiment čini različitim od produktivističke paradigmе *odozgo nadole* bio je, zapravo, vodeći orga-nizacioni princip koji je ekipa praktikovala: rotacija svih zadataka. Vred-na je spomena činjenica da su unutar ekipe jedino Medvedkin i Nikolaj Karamzinski imali prethodna iskustva s filmom, dok su ostali članovi bili potpuni amateri. To je značilo da je čitav proces rada bio koncipi-ran kao proces učenja. Štaviše, svaki član je učestvovao u različitim fa-zama filmske produkcije i distribucije. U *Kinopoezdu*, svako je mogao da postane filmski reditelj i montažer. Tako je princip rotacije podrivao podelu rada u etabliranoj filmskoj industriji. Umesto profesionalizma, oni su promovisali amaterizam. Umesto praćenja hijerarhijskog prin-cipa u kome producent i reditelj komanduju celim filmskim procesom, voz-bioskop je snažno obeležen idejom kolektivističke utopije koja potiče od čuvenih Marksovih odlomaka iz *Nemačke ideologije*, koja koncipira komunističko društvo kao mesto gde će svako ljudsko biće u potpunosti realizovati svoje kapacitete.<sup>3</sup> Osnovna teza *Kinopoezda* je stoga obliko-vana tako da svojim članovima pruži autoritet samoupravljanja lišen

3 Vidi Marks i Engels, Sabrana dela (tom 5: 47): „svako može biti ostvaren na svakom polju na kojem želi, društvo uređuje opštu proizvodnju i tako mi omogućuje da danas radim jedno a sutra drugo, da ujutro idem u lov, a popodne u ribolov, da uveče gonim stoku, kritikujem posle večere, kako mi um nalaže, a da nikad ne postanem lovac, ribolovac, pastir ili kritičar”.

rediteljskog despotizma.<sup>1</sup> Princip rotacije nastojao je da ukine podelu rada, ali samo po cenu stalne aktivnosti članova. Taj zadatak mogao je biti ostvaren samo veoma intenzivnim kolektivnim i individualnim naporima. Medvedkin svedoči da im je radni dan često trajao i po 18 sati i da su radili u smenama.<sup>2</sup> Podela rada je prevaziđena, ali samo zahvaljujući ogromnim nadljudskim naporima koji su, na neki način, podsećali na slavljenu figuru udarnika. Kada ovaj ideal primenimo na čitavo društvo, dobijamo produktivističko društvo.

Članovi ekipe nisu bili uključeni samo u filmsku produkciju u strogom smislu te reči već su i uređivali novine i pomagali pri organizovanju društvenog života (na primer, prilikom žetve i sticanja pojedinih radnih sposobnosti). Takva fluidna tranzicija između političke umetnosti i života dalje je podrivena organizovanim pokušajem integracije radnika i seljaka u filmsku produkciju i distribuciju. Oni su pomagali ekipi pri kupljanjem informacija; uređivali su novine, ubacivali tekstualna objašnjenja radnje i povremeno nastupali kao moderatori diskusija.

### O distribuciji i društvenim efektima voza-bioskopa

*Kinopoezd* nije bio produktivan samo po broju filmova već i njihovoj distribuciji i prikazivanju. Organizovali su ogroman broj projekcija, a istovremeno su distribuirali i arhivirali mali broj kopija.<sup>3</sup> Tokom prva tri meseca 1931. organizovali su 105 projekcija pred više od 35.000 gledalaca, a ti brojevi su tokom narednih godina samo rasli (Widdis 2005: 24). Ne postoje zapisi o tome u koliko su meri primerke koristile lokalne zajednice. Međutim, Medvedkin navodi da su pojedine zajednice od njih tražile nekoliko primeraka koji su korišćeni kako u obrazovne tako i u zabavne svrhe.

Ono što je još u ranoj fazi projekta postalo očigledno jeste da kinematska ekipa ne može prosto nametnuti direktive odozgo i „edukovati“ mase; naprotiv, ekipa je usled sopstvenih istraživanja i rotacije bila

1 U tom smislu, voz-bioskop koristio je kritiku i princip sličan onome koji je praktikovao *Persimfans*, prvi orkestar koji je nastupao bez dirigenta i u kom su svi članovi upravljali orkestrom (Stites 1991: 135–140), Stites, R. (1991). *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York: Oxford University Press.

2 Ovaj *modus operandi* mogao bi se opisati kao voz koji nikad ne staje, što je centralna metafora uticajnog naučnofantastičnog romana Čajne Mjevila (China Mieville) *Gvozdeni savet* (Iron Council, 2004).

3 Obično su pravili oko pet kopija svakog filma. Nekoliko primeraka slalo se Propagandnom odeljenju Komunističke partije u određenoj oblasti, nekoliko je ostajalo u radnim kolektivima, a ostatak je ostajao u vozu.

uključena u proces učenja. Ekipa i „gledaoci” i sami su bili edukovani. Kao prvo, treba pomenuti da su kritički dokumentarni filmovi voza-bioskopa podrazumevali kritičku pedagogiju. Ova teza najbolje odražava Medvedkinov uticaj na grupu filmskih entuzijasta.<sup>4</sup> Još dvadesetih godina prošlog veka, Medvedkin je počeo da razvija pedagogiju koja je bila usmerena protiv etabliranih agitpropovskih filmova. On smatra da bi se efektivna pedagogija mogla ostvariti kroz narativ prožet humorom i satirom. Nema sumnje da je *Kinopoezd* koristio veoma direktne agitacione metode imenujući nedostatke u novim radnim kolektivima, a povremeno čak i navodeći imena loših radnika. Međutim, prvenstvo je dano metodu satire koja bi funkcionalisala pomoću izmeštanja, mimikrije i neobičnih ponavljanja. Čitavo putovanje praćeno je veoma nadrealnim likom koji su zvali „kamila srama”. Nalik na stripovski lik, kamila bi bivala ubaćena u stvarni film i imala ulogu zamene za radnika. Na primer, ona bi imitirala loše prakse na radnom mestu: piganstvo, nespretnost, odsustvovanje ili lenjost. Prema Medvedkinovim rečima, kamila i njeni gestovi uvek su izazivali smeh među gledaocima i ona bi na mnoge načine probila grance direktnog „disciplinovanja” radnika. U uslovima već veoma intenzivne ideologizacije konteksta kolektivizacije i industrijalizacije tridesetih godina prošlog veka, satira i figura kamile predstavljali su kreativna retorička i vizuelna sredstva koja su na drugarski način dešifrovala i kritikovala ekonomski procese i reakcije kako sistema tako i samih aktera.<sup>5</sup>

Satirički proces odnosio se na još jedan metod *Kinopoezda* koji je nastojao da rekonstruiše podelu između filmske scene i publike. Treba naglasiti da Medvedkin ne samo što je bio angažovan u amaterskom pozorištu nego je bio i asistent Nikolaja Ohlopkova, koji je poznat po tome što je još dvadesetih godina prošlog veka napao tradicionalnu podelu unutar pozorišta (Leyda 1960).<sup>6</sup> Kao što smo već naveli, radnici i

4 Takav entuzijazam i način pravljenja filmova je, na svoj način, ponovljen i dalje istraživan u Francuskoj krajem šezdesetih godina prošlog veka kada je stvorena Medvedkina grupa. Kao što je već navedeno, Medvedkinov rad je na više načina uticao na razvojni put Krisa Markera.

5 Volš je ukazao na frojdovsku lekciju o ekonomskom karakteru šale (1981: 22–37). Očigledno, uloga satire u tim okolnostima funkcionalisala je na tankoj liniji, što će staljinskički aparat u drugoj polovini tridesetih godina oštro kažnjavati i zabranjivati. Diskusiju o opštijoj ulozi satire u Medvedkinovom radu i tokom tridesetih godina ostavljam za neku drugu priliku. Walsh, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, London: British Film Institute.

6 U tom pogledu, trebalo bi spomenuti čitavu seriju eksperimentata koji su bili usmereni protiv različitih podela i pozivali na jednu vrstu mobilnosti (Stites 1991: 190–223). Jedna od najuticajnijih figura je, bez sumnje, bio Velimir Hlebnjikov, koji je teoretičarom mobilne gradove i način na koji se može započeti drugačiji način komunalnog života.

seljaci integrirani su u filmsku produkciju. Štaviše, oni nisu ostali puki posmatrači, potrošači koji bi gledali (i slušali) kako bi petogodišnji plan trebalo da bude sproveden i na osnovu kojih bi smernica trebalo da se ponašaju. Kinematografsko iskustvo bilo je neposredno: radnici su bili angažovani kao glumci i čak i nakon projekcije bili su glavni akteri procesa. Filmovi *Kinopoezda* mogli bi se posmatrati kao prva vrsta *avant-la-lettre* političkog „rijaliti-šoua”: posmatrači su mogli da se vide na platnu dan pošto su snimljeni. Za mnoge od njih, to je bio možda i prvi susret s filmom. Međutim, ono što je još snažnije jeste zamisliti da su prve pokretne slike koje vide prikazivale same radnike! Postupak snimanja voza-bioskopa bio je obratan: gledalac je ulazio u film pre nego što bi ga gledao, što je dovodilo do narušavanja podele između profesionalnih glumaca i gledalaca, s jedne strane, i distribucije i produkcije, s druge.

Interaktivni modalitet novog mobilnog medija (voz-bioskop) još više je ojačan prikazivanjem filmova. Mora se imati u vidu da su prostori za projekciju bili improvizovani; barovi, lokalne zajednice, delovi fabrika, železnički vagon, zidovi farme/ambara, sve je bilo prenamenjeno u kinematografske svrhe. Samim projekcijama prisustvovalo je čak i do nekoliko stotina ljudi. One su bile samo početak mnogo dužeg javnog događaja, budući da su predstavljale uvod za diskusiju. Treba imati u vidu da su ti filmovi obično trajali deset-petnaest minuta; film o određenoj zajednici povremeno bi bio praćen/sučeljen filmom iz drugog radnog kolektiva. Na osnovu Medvedkinovog svedočenja i nekih sećanja na ta iskustva, dobro je poznato da su diskusije koje su sledile nakon projekcija bile duge i često žučne. Medvedkin se priseća kako su u mnogim od tih prilika radnici otpočinjali rekonstrukciju plana u svojim fabrikama, kao i pronalaženje rešenja za otkrivene probleme.<sup>1</sup> Radnici su postajali politički nastrojeni, a to je podrazumevalo da su se nalazili izvan ekonomskog polja procesa proizvodnje. *Kinopoezd* je pojačao i pokrenuo upotrebu političkog jezika i nakon projekcije „radni kolektiv“ koji je preuzimao inicijativu postajao je politički orientisan. To je rezultiralo daljim omogućavanjem radničkog samoorganizovanja, pri čemu su konflikti postajali vidljivi i o njima se moglo govoriti, što je doprinosilo izgradnji nove komunističke zajednice u kojoj radnici nisu samo radili već i govorili i učestvovali.

---

1 Vidi *Voz u pokretu* Krisa Markera (*Train en marche*, Francuska, 1971).

## **Konkretan primer: *Kako živite, druže rudaru?***

U zaključnom delu želeo bih da napravim nekoliko preliminarnih komentara o najpoznatijem sačuvanom filmu voza-bioskopa, *KAKO ŽIVITE, DRUŽE RUDARU?* (SSSR, 1932) u režiji Nikolaja Karmazinskog. Film počinje kao tipičan socrealistički prikaz rudnika „Oktobar“. Kamera prati put jednog rudara i nastoji da nas provede kroz proces proizvodnje. Međutim, film uskoro prelazi na sasvim različitu priču: po završetku svoje smene, drug rudar odlazi svojoj kući, u masovni stambeni kompleks u kome stanuje 1.500 rudara s porodicama. Film nastoji da prikaže uslove života radnika, šta se dešava nakon posla, u tzv. oblasti reprodukcije. Između tekstualnih objašnjenja i pokreta kamere postoji naturalistička veza: ono što pročitamo, ubrzo zatim potvrđuje kadar kamere ili krupni plan. Našeg radnika pratimo do njegovog stambenog kompleksa koji je obeležen bedom: putevi su blatnjavi, toaleti malobrojni i na otvorenom, dvorišta ispred stanova koriste se za kuvanje (tekst napušta „naturalistički“ odnos s kamerom u trenutku kada se navodi da se novac namenjen za puteve ne troši u te svrhe), nema zelenila/drveća... Posle toga, oko kamere je pozvano u kuću i ulazi u stan radnika. Različite porodice dele stan sa samcima i svi žive, kuvaju i spavaju zajedno. Privatnost ne postoji, kao ni dovoljno dušeka ili pokrivača koje je, kao što tekst upozorava, trebalo da obezbedi stambena uprava. U tekstu se komentariše da se ovde ne može pronaći prava kultura za radnike i zaključuje da je drug rudar osuđen da ostane ovde pošto ima tako niska primanja. Komunalno stanovanje zapravo podrazumeva barake koje ne pružaju uslove za pristojan društveni život.<sup>2</sup> Završne slike industrijskog razvoja i mehanizacije prepliću se sa slikama bede u kolektivnom načinu života.

Sve ovo dovodi nas do zaključka da je reč o tipičnom socrealističkom dokumentarnom filmu s nekim kritičkim i pedagoškim momentima. Međutim, film se završava prilično iznenadjujuće, u političkom i estetskom smislu. Nakon prikaza komunalnog stanovanja, kamera nas odvodi na sastanak lokalne partitske organizacije gde članovi diskutuju o problemima zajednice i neprestano piju. Kamera se približava i udaljava i ovog puta je naturalistički odnos između slika i teksta prekinut veoma snažnim estetskim postupkom. Kamera je sada na zadatku (kritičke)

---

2 Ovaj prikaz je takođe kritičan prema inače utopijskim pokušajima komunalnog stanovanja radnika (vidi Stites 1991: 200–204). Ako je kolektivno komunalno stanovanje u stvarnosti samo strategija za preživljavanje, onda ono nije uspelo u svojoj misiji: da unapredi društveni život novih radnika.

procene dveju posledica ovih partijskih sastanaka. Kao prvo, umesto birokrata, sada vidimo njihove pantalone koje vise u vazduhu. Kamera se približava i fokusira na brojne rupe u njihovim pantalonama.<sup>1</sup> Ovakvo pretvaranje subjekta u objekat sugerije da umnožavanje partijskih sastanaka takođe podrazumeva i odgovarajuće umnožavanje broja rupa u pantalonama, čineći situaciju komičnom. U narednoj sekvenci vidimo kako se komični pristup nastavlja „nadrealnim“ vrednovanjem druge posledice sastanka. Prikazan je sto s papirima, a zatim kamera, na vertovski način,<sup>2</sup> prati jedan list hartije koji se izdvaja i uleće u fasciklu, a zatim, kao da je zahvaćena vетром, fascikla leti ka ormaru ispunjenom drugim fasciklama. Ova sekvenca bavi se problemom mehaničkog i repetitivnog aspekta zvaničnog političkog procesa, gde se birokratski stanci izjednačavaju s gomilanjem papira.

Međutim, kritičko oko ne ostaje na tome: ono što sledi je, u političkom smislu, još veće iznenađenje; naime, susrećemo se sa socrealističkim *deus ex machina*: portretom Staljina!? Portret je praćen njegovim citatom iz javne pohvale novim herojima, udarnicima, kojima Partija mora u potpunosti da se posveti. Očigledno, ovaj isečak i citat treba čitati na satiričan način, i to ne samo zato što se film ne bavi pitanjima udarnika ili, konkretnije, radom (reprodukциjom umesto produkcijom; kritikom birokratije i staljinizacije umesto pohvalama Staljinu). Takođe, politička pozicija filma osnažena je referencom na Staljina koja je učinjena na ambivalentan način. Priznavanjem Staljina kao glavnog označitelja u tim istorijskim okolnostima, film ne nastoji da se usredsredi ni na jednu programsku tačku petogodišnjeg plana, već interveniše usred staljinstičkog autoriteta; on razotkriva i izaziva birokratsku mašineriju i negativne strane socijalističke modernizacije iznutra. To znači da *Kinopoezd* ne traži utočište u umetnosti kao oazi ili disidentskoj spoljnoj poziciji, već se bori u političko-estetskoj formi iznutra: koristeći socrealističku scenografiju i ikonografiju. *Kinopoezd* koristi tehnike koje su istovremeno

---

1 Podsećamo se čuvene pesme Majakovskog „Izgubljen na konferenciji“ (1940: 74), koja govori o propasti revolucionarnog žara i birokratizaciji društva kroz bezbrojne sastanke i konferencije – polovina osobe prisustvuje jednoj konferenciji, a druga polovina drugoj (<http://www.unz.org/Pub/AmQ/SovietUnion-1940Jul-00074>, Mayakovskij, V. (1940). ‘Lost in conference’, American Quarterly on the Soviet Union, 3 (1), p. 74). Majakovski pesmu završava utopijskim sloganom, neposredno nakon budenja:

Još jedna konferencija  
Poslednja konferencija  
Ona koja će likvidirati sve konferencije!

2 Vertovski potez koji nas podseća na čuveni ples kamere (Čovek s kamerom, SSSR, 1929).

no suptilne i satirične u kritici čorsokaka socijalističkog razvoja i sopstvene odbrane od kritike države.

Citat Staljina praćen je kratkim prikazom radnika u rudniku, što nas zatim dovodi do poslednje sekvene u filmu. Karmazinski sučeljava „otudenu” birokratiju koja nije posvećena političkom radu s našim radnikom koji spava u oskudnim životnim uslovima. Da li ovaj drug zaista treba da živi na ovakav način? Film se završava krajnje kritički i usmeren je direktno protiv same socijalističke moći, a naročito protiv negativnih strana socijalističke industrijalizacije. Ne vidimo kritiku odsustvovanja s posla, nedostatka discipline ili motivacije radnika. Umesto toga, film je instanca radikalnog paradigmatskog udaljavanja *Kinopoezda* od služenja državi. *KAKO ŽIVITE, DRUŽE RUDARU?* (SSSR, 1932) u službi je naroda i mogao bi se protumačiti kao neka vrsta nastavka revolucije kako u pogledu političkog stava (kritika birokratije i širenje produkcije na reprodukciju) tako i u pogledu estetskog stava koji otelotvoruje i antinaturalističke, nadrealne, pa čak i vertovske elemente. Film se može posmatrati kao jedno od najkreativnijih i najznačajnijih dokumentarnih dela ranih tridesetih godina prošlog veka u Sovjetskom Savezu.

**b) Drugi primer socijalističkog realizma na filmu šezdesetih godina u Jugoslaviji, slučaj Želimira Žilnika**

Kao što je dobro poznato iz 1952. godine, kada je Krleža održao svoj čuveni govor u Ljubljani, doktrina socijalističkog realizma u Jugoslaviji je manje-više nepostojeća, i zbog toga nikada nije bila predmet analitičkog i kritičkog promišljanja. Ja bih ustvrdio da se on ponovo pojавio u Jugoslaviji šezdesetih godina među filmskim autorima od kojih to – naročito u svetu novijih tumačenja – ne bismo očekivali. Setimo se filmova *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića (1967), *Parada* Dušana Makavejeva (1962) ili *Ustanak u Jasku* Želimira Žilnika (1972), kao i mase kritički nastrojenih kratkih i dokumentarnih filmova koji su se direktno protivili zvaničnom žanru akcionalih filmova, mistifikaciji rituala i sećanja. Ti filmovi nisu bili revizionistički i mnogi od njih nisu bili antikomunistički (već lojalno disidentski), ali su u svom postupku pokušavali da RAZVEŽU ideologizovanu SLIKU (radnika, modernizacije, rituala...). U svojoj filmskoj praksi oni su koristili arsenal socijalističkog realizma, očigledno ne samo predstavljanjem stvarnosti onakvom kakva je bila već i fokusiranjem isključivo na margine i predstavljanjem stvarnosti na preteran način, u njenom (kontra)revolucionarnom razvoju: u šta bi

se mogla pretvoriti budućnost Jugoslavije? U svojoj suštini, njihova dela predstavljala su mešavinu neoavangardnih i socrealističkih pristupa, s jednom političkom razlikom: mnogim alternativnim umetnicima i političkim aktivistima bilo je izuzetno teško da nastave partizansku borbu ili revolucionarni proces u konstelaciji u kojoj je Savez komunista okupirao poziciju nosioca univerzalne emancipacije i njenog sadržaja. Kako podrati tu sliku iznutra, kako revoluciju nastaviti drugim sredstvima – sve to došlo je na dnevni red kulturne politike krajem šezdesetih godina prošlog veka.<sup>1</sup>

Navešću samo jedan konkretan primer, naime Žilnika i njegov film *Ustanak u Jasku*. Taj film može se svrstati među najbolje partizanske filmove ikad snimljene u Jugoslaviji. Istoriski trenutak u kome je taj film intervenisao od vitalnog je značaja. Partizanski film je kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dobio epsku dimenziju: sve najveće bitke Drugog svetskog rata prikazane su na filmu i postale najveći filmski spektakli, ogromni blokbasteri jugoslovenske filmske industrije. Tipičan primer takvog partizanskog filma je *Bitka na Neretvi*, koja je imala najveći budžet u Jugoslaviji. Filmski reditelj Veljko Bulajić pozvao je zvezde kao što su Franko Nero, Sergej Bondarčuk, Jul Briner i mnoge druge, dok je plakat za verziju filma na engleskom jeziku napravio Pablo Picasso. Očigledno, ti filmski spektakli manje su služili za realističan prikaz istorijskih događaja partizanske borbe, ali su ipak ispunili svoj zadatak: postali su epski spomenici, mesta sećanja na borbe, prevašodno u funkciji zabave gledalaca. Značajna je, takođe, i činjenica da su ti filmovi bili namenjeni za izvoz pod posebnim pečatom jugoslovenskog specifičnog filmskog proizvoda: žanra partizanskog filma koji je stekao naziv „crveni vestern”.

Takve su bile kinematografske okolnosti u kojima je Žilnik napravio svoj poslednji film pre nego što će migrirati u Nemačku. Njegov *Ustanak u Jasku* donosi veoma drugačiji i realističniji narativ o antifašističkom otporu u Jasku, malom selu u Vojvodini. Nije dovoljno reći da nam Žilnik predstavlja istinitiji opis događaja nego partizanski spektakli koji su mitologizirali herojske partizane; ono što je daleko važnije jeste metod kojim je napravio partizanski film. Siže filma sastoji se od veoma sirove slike koja svesno odbija svaku estetizaciju. Žilnik i njegova ekipa stižu u

---

1 U svojoj disertaciji (2012) detaljnije sam se bavio istorijom umetnosti i politike krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u socijalističkoj Jugoslaviji.

Jasak, gotovo 30 godina nakon završetka Drugog svetskog rata i intervjujušu ljude, svedoke i antifašiste iz tog vremena. Na taj način, već na tematskom planu, umesto na najherojskije bitke i partizane, film se fokusira na antifašistički otpor na selu i čini heroje od običnih zemljoradnika koji su podržavali partizansku borbu. Ovi novi-stari protagonisti pričaju priču o dolasku nacističkih vojnika 1941. godine, oni nam pokazuju mesta i tehnike mučenja i pogubljenja, govore o svojim načinima otpora, o tome kako su polagali partizansku zakletvu, gde su se i kako žene krike i hranile partizane, ali i gde su krili oružje i hranu i kako su ih dostavljali partizanskim borcima. Film se završava svedočenjima koja na prilično romantičan način govore o oslobođenju koje je došlo s *kaćušama* i sovjetskim trupama koje su pomogle u oslobađanju delova Vojvodine. To jeste bila istorijska činjenica, naime sovjetska pomoć je došla uz dozvolu jugoslovenskih partizana, ali u to vreme u partizanskim filmovima ta strateška vojna pomoć prilično se umanjivala ili ignorisala. Žilnik se bavi traumatičnom suštinom odnosa između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, koji je dugo predstavljao tabu temu. Poslednja scena filma veliča traktor i opisuje agrarne reforme kolektivizacije koje će navodno doneti bolji život na selo i doprineti oslobađanju seljaka od njihove ekonomski potčinjenosti.

*Ustanak u Jasku* je film koji zauzima stanovište masa; on priča priču odozdo, „narodnu istoriju otpora”, da pozajmimo formulaciju Donija Glukštajna (Donny Gluckstein, *A People's History of Second World War*. London: Pluto Press, 2012). Film ukazuje na važnu političku dimenziju borbe: pobeda partizanske borbe ne bi bila moguća bez široke narodne podrške, naročito sa sela. Značajna je činjenica da stvarni svedoci borbe stupaju na filmsku scenu, što takođe predstavlja pomeranje težišta s pasivnih civilnih žrtava na aktivne pripadnike antifašističkog otpora. U tom pogledu, film predstavlja neku vrstu memorijalnog oživljavanja narodne istorije, ali i antropološko putovanje u društveni život seljaka 30 godina kasnije. Osim toga, film rekonstruiše seriju događaja uz pomoć višestrukih glasova protagonista koji su tokom snimanja povremeno u blagoj međusobnoj kontradikciji i sporovima povodom rekonstrukcije događaja. Ova kolektivna izgradnja memorijalnog narativa otpora sela odozdo nagore dinamizovana je brzim pokretima kamere, fokusiranjem na različite pripovedače koji su uvodili višestruke glasove. Dakle, ove prilično sirove slike ne odražavaju lenjost montažerske ekipе ili lošu tehničku opremljenost, već zapravo svesno opiranje estetizaciji partizanske borbe. I upravo tu leži najdublji partizanski gest filma: Žilnik filmskim

sredstvima ponavlja za koju se stranu treba opределити, а то што је за њега важно, у форми и суштини, јесте *da snimi film na partizanski начин*. Сирове слике испunjene вишеструким реконструкцијама отпора приближавају на теzi о масама које стварају историју на партизанском платну.

### **Preliminarni zaključak**

Tokom ovog kratkog putovanja kroz grojsovsko suđenje јеleo sam da naglasim чинjenicu da je posle pada Berlinskog zida мало времена i tek stova posvećeno revizionističkom građenju novih zidova koji blokiraju povratak u, ili razmišljanje kroz avangardu, ili, daleko bilo, комунизам. Međutim, времена totalitarnih saga i kraja историје су прошla, постоје brojne текстуалне, уметничке i политичке иницијативе које сведоче о потреби да се поново размишља о наслеђу авангарде i kroz njega; као прво, да се мобилишу ресурси прошлости, што чине многи retroutopijski приступи; у највишој близини, Boris Buden, Miklavž Komelj; а као друго, на неки начин поновити авангардистички, партизански, комунистички гест, учеће у борби против оних сила које нас лишавају будућност. На оним mestima где је наша будућност већ прodata, moramo je ponovo preuzeti i prisvojiti на horizontu zajedničke будућности. Део текста који се бави одбраном социјалистичког реализма треба читати као прilog или poziv ka критичком истраживању onoga što je postalo предмет судења u pretprešlosti jugoslovenskog социјализма (који je уз поклоње прекинuo sa том „dogmom“ већ 1952–1953) i bezgrešnosti avangarde. На тaj начин моја критика dvostruko afirmiše Grojsov gest veze između avangarde i социјалистичког реализма, mada iz nje same crpe потпуно drugačije zaključke за данас.

*S engleskog preveo Milan Bogdanović*

Gordana Nikolić

## Iscrpljene i vrle nove avangarde

Rasprava o avangardnim praksama, idejama i efektima, danas iziskuje da se pojам avangarde (re)mapira u kontekstu opštijih procesa proizvodnje znanja i proizvodnje teorije. Istorijijski narativi (pre svega dominantni i dominirajući) jesu živa stalno transformišuća materija koja često nosi loš predznak adaptacije aktuelnom političkom trenutku i realpolitičkom zahtevu. Tako je i legat avangarde, organizovan, između ostalog, i kao radikalni kritički narativ uperen upravo protiv takvih *mainstream* pozicija, pod pretnjom dekontekstualizacije i rekontekstualizacije, na koje se zatim nadovezuje i pacifikacija i relativizacija značenja društvene uloge avangardnog nasleda u procesu prefabrikovanja prošlosti.

Jedan od najvećih umetnika s bivšeg jugoslovenskog prostora, koji se ponekad predstavlja i kao Valter Benjamin (Walter Benjamin), objasnio je da umetnost postoji samo u priči o umetnosti, pre svega kao istorija umetnosti ili muzej umetnosti. Tako istorija, teorija i opštija diskurzivna produkcija nose odgovornost, ali i potencijalnu pregnantnost u radicalnoj kritici koja se nastavlja, sledeći Birgera, na legat ranih avangardi. Međutim, ako se zaustavimo na samom pojmovnom određenju, nameće nam se pitanje: a šta je to (danasa) avangarda? Šta karakteriše autonomiju avangardne formacije? Koji je zajednički imenitelj avangardnih praksi?

Avangarda pomera granice onoga što je prihvaćeno kao norma, tj. pravilo, kriterijum ili merilo. Ova uopštena definicija se manje-više poklapa s većinom definicija avangarde. Većina definicija konvergira oko pojma *transgresije* kao glavne odlike avangarde. Organizacija većine narativa koncentriše se oko momenta šoka, revolte, prekida ili revolucije (revolucionarnosti), u kojima i eksperiment i eksces imaju transgresivnu emancipirajuću funkciju. Međutim, avangarda transgresija ne može se

razumeti ako ignorišemo njene istorijske *apriornosti*, tj. njene istorijske uslove i mogućnosti, jer avangarda i jeste raskid s postojećim normama u kojima se pojavljuje. Zbog toga je poznavanje konteksta ključno. Ransijer tako poredi primere dvojice „avanguardnih“ umetnika istorijski i geografski udaljenih: Kazimira Maljeviča, oca suprematističkog pokreta i rane avangarde u Rusiji, i Džeksona Poloka, glavnog predstavnika apstraktnog ekspressionizma, nove američke avangarde u kontekstu internacionalizacije modernizma nakon Drugog svetskog rata i američkog kulturnog imperijalizma čija su apstraktna *dripping* platna predstavljala „avangardu“ nastalu, između ostalog, kao posledica recepcije evropske rane avangarde u SAD. Uzevši za primer apstraktno slikarstvo Poloka i Maljeviča, Ransijer piše da je jasno da je za drugog umetnika slikarstvo bilo pitanje izmišljanja novih društvenih formi, novih dinamika života. Kod Poloka, to je sasvim suprotno. S Polokom to je bio kraj određene forme aktivističke umetnosti, određene forme uključivanja umetnosti u društvenu praksu koja je bila veoma jaka u SAD tridesetih godina dva-desetog veka. Američka apstrakcija četrdesetih godina prošlog stoljeća bila je povratak na larpurlartizam – samo umetnost radi umetnosti, nakon uključivanja mnogih umetnika u Narodni front (Popular Front).

Postoji istoričistička zamka kada pokušavamo da procenimo uslove, tj. društveni kontekst avangarde u umetnosti i politici, koja uzima buržoasko društvo i buržoasku kulturu za mesto raskida i preloma avangarde. Holms navodi da vladajuća klasa u svetu, politički i kulturno, nije više evropska buržoazija sa svojom specifičnom prosvjetiteljskom estetikom, negovanom u skrivenim vrtovima starih gradova tržnica. Umesto toga, to je je amerikanizovana imperijalna tehnokratija u povoju svetske vlade / novog svetskog poretka, koja proizlazi iz ispunjenosti modernizma i industrijske modernizacije. Od kraja Drugog svetskog rata i konačnog sloma zapadnoevropske hegemonije, radicalno pojednostavljene tehnike naučnog redukcionizma i apstraktne umetnosti, na kojima se zasniva savremena subjektivnost, učinile su da je moguće nastaviti novu Imperiju s ranije nesagledivim brzinama. Informatizacija ekonomije (finansijalizacija) udvostručila je broj ljudi u kapitalističkoj radnoj snazi i omogućila njihovu deteritorijalizovanu eksplataciju (od elite svetske vlade). Zato Holms zaključuje da je sam globalizacijski proces danas najveća, ako ne i jedina avangarda.

Postkolonijalne, a naročito dekolonijalne studije, unele su nove perspektive u odnos avangarde i geopolitičkog prostora i ukazale da nezapadne

avangarde ne nastaju kao import sa Zapada i da nezападни modernizmi imaju svoje autohtone istorijske apriornosti i epistemologiju. Santiago Kastro-Gomez (Santiago Castro-Gómez) kritički adresira interpretaciju savremenog kapitalizma (iznesenu u *Imperiji* Antonija Negrija i Majkla Harta) koja vidi kapitalistički sistem kao sistem jednake eksploatacije svih. Kastro-Gomez današnji kapitalizam vidi kao modernizovani oblik kolonijalne podele sveta u kojem Prvi svet kapitala, Zapad, i dalje drži monopol u definisanju progrusa i u kojem isti svet zadržava višak privilegija u disbalansu distribucije globalnog bogatstva. Gomez postavlja pitanje da li je moguć svet u kome može biti prepoznat i vrednovan *epistemološki pluralitet*. Da li živimo u svetu u kome su stare epistemološke hijerarhije, koje je savremeni kolonijalizam učinio krutim, nestale ili, nпротив, prisustvuje-мо postmodernoj reorganizaciji kolonijalnosti? Postoji li samo jedan svet ili postoje razni mogući svetovi? Moralo bi se reći da uslovi koje je stvorila imperija, kolonijalne hijerarhije znanja koje je uspostavila era modernite-та, traju i dalje i otežavaju razmišljanje o svetu u kome se epistemički plu-ralizam priznaje i uvažava. Kapitalizam je mašina koja uzima pod svoje umnožavanje mogućih svetova i ekspropriše proizvodnju „drugih“ znanja. Zbog tog razloga, mnoštvo koje H&N najavljuju s takvim optimizmom nije moguće ili zamisliće bez *epistemičke demokratije* u kojoj nauka prestaje da bude robinja kapitalizma, a razni vidovi proizvodnje i prenošenja znanja mogu da koegzistiraju i međusobno se nadopunjaju (Kastro-Gomez, 2014). Gomez smatra da je, barem tokom poslednjih 500 godina, bilo nemoguće prepoznati epistemološki pluralitet sveta. „(...) jedan jedini način spoznaje sveta, naučnotehnička racionalnost Zapada, postuliran je kao jedina valja-на epistema, to će reći – jedina epistema koja je u stanju da generiše istin-ско znanje o prirodi, ekonomiji, društvu, moralu i ljudskoj sreći. Svi dru-gi načini spoznaje sveta pomereni su u sferu dokse [doxa, grčka reč koja označava široko rasprostranjeno mišljenje ili verovanje, prim. prev.], kao da predstavljaju deo prošlosti savremene nauke, i čak se smatraju ’episte-mološkom preprekom’ postizanju izvesnosti saznanja“ (ibid, 2014).

Narativ koji insistira na kriterijumu isključivo političke inkarnacije avan-garde (R. Podoli), a zanemaruje amplitudu avangardnih praksi koje imaju epistemološki potencijal u konstituisanju višestrukih znanja i istorija, i danas je uticajan. Zato Holmsovo objašnjenje da autonomiju avangardne formacije karakterише, u najmanju ruku, raskid s utvrđenim definicijama umetnosti i politike, prioritet eksperimentisanja, obnova percepcije i izra-žavanja, konstruktivne saradnje i *želja za drugčijim životom* – ima i veći značaj zbog široke amplitude epistemološke funkcije avangarde. Primeće-

no je da istraživanje avangardi danas ima često eshatološki karakter i da se najviše bavi pitanjem njene smrti, kao i njenog mogućeg života nakon smrti. Obično se lamentira nad avangardom, tj. avangardnim pokretima kao utopijskom modernom projektu koji ipak nije uspeo da promeni svet, ili se iz nostalgične pozicije kreira narativ o heroizmu rane avangarde koju su u drugoj polovini 20. veka kooptirale i depolitizovale kulturna industrija, komodifikovalo neoliberalno slobodno tržište. Za to su, svakako, odgovorne i određene teorije koje su se bavile pitanjem njenog neuspeha, ograničenosti, zastarelosti, iscrpljenosti i smrti (P. Birger).

Da li su strategije starih avangardi iscrpljene? Ili je avangarda zapravo modalitet razmišljanja koji pulsirajući izmišlja uvek nove forme i strategije? Da li je želja za drukčijim životom i pluralitetom produkcija znanja na izvoru novih avangardi? I kakve su i gde deluju te vrle nove avangarde? Moramo pokušati da lociramo savremeni trenutak, sistem i odnose u njemu. A šta čini savremeni kontekst kao prostor moguće avangarde? Kada razmatra aktuelan režim (kulturne) produkcije u kom se vizuelnost eksplorativne i finansijski kapitalizuje, Beler tvrdi da je sam čin gledanja danas rad koji proizvodi vrednost (kinematografski način produkcije). To je sada poznata stvar. „Danas je takav aranžman kibernetike ekrana, zajedno sa sve preciznijim sistemom za merenje pažnje, usmeren na gotovo sve aspekte vremena koje se živi i koje će biti proživljeno, čak i na one vidove vremena koji se odnose na organizovanu borbu protiv kapitalističkih formi dominacije. Kao što je zapaženo, percepcija potencijala za buduću monetarizaciju Fejsbuka i Twitera uvećava se sa svakom ‘Twiter revolucijom’: nemiri u Tunisu, Kairu, Madridu i Njujorku postaju događaji koji mogu doneti finansijske koristi novim medijskim korporacijama na načine koji su istovremeno divergentni ali i analogni onome što je vest dugo predstavljala za štampu i televiziju” (Beler, 2014). Beler tako analizira društveno-političko značenje i ideološke efekte savremenog oblika kapitalističke eksploracije u kome su i revolucije instrumentalizovane i imaju ulogu u održanju režima u kom se, takođe, detektuje i specifičan kolonijalni i rasni odnos dominacije. Tako antisistemski društveni angažman, aktivizam i, konačno, revolucije kao jedan od avangardnih legata, danas predstavljaju mogući „komoditet”. Džozefin Beri Slejter (Josephine Berry Slater), uz pomoć Fukooovog teorijskog aparata, zato ukazuje na savremene biopolitičke oblike organizacije kapitalizma koji su u savezu sa savremenim umetničkim *mainstreamom* i džentrifacijskim procesima doveli do derogacije subverzivnog društvenog angažmana u posttačerovskoj Velikoj Britaniji (Berri Slejter, 2014).

*Sistem* se i dalje percipira kao oblik institucionalne rigidnosti koji paradigmatični antisistemski ili avangardni subjekt napada, što je, takođe, jedan od oblika istoricizma. Avangarda, kao i ceo epistemološki aparat, danas je u korenu već konceptualizovana i dizajnirana kao potencijal za *komoditet*, što znači da se ne manifestuje kao transgresija sistema (pre svega političke sfere) koja se potom naknadno „pakuje” i „prodaje”. Paradoks avangardnog subjekta je u tome što je on antipod političkom subjektu. Formiran kao odraz moći u sistemu, fukoovski rečeno, on je, zapravo, *samokomodifikovan avanguardni subjekt*, produkt dominantne (možda i jedine) dijalektike, koji opstaje dok god veruje u svoju autonomiju i transgresivni učinak, a koji je konačno komodifikovan na način da probija puteve, fleksibilizuje i reprodukuje (za) odnose dominacije.

Uočava se epistemološka zamka koja operiše s konceptom „autonomije”. Virno je analizirao kompleksnu dijalektiku rada u tzv. postfordizmu, u kojoj koncept „autonomije” igra ključnu ulogu za kapitalističku proizvodnju i eksplataciju viška vrednosti. On smatra da je za postfordizam važno da se kreativnost razvija autonomno i da društvena kolaboracija, kao ključni generator kreativnosti, treba da ima određeni stepen samoorganizacije da bi ona bila produktivna na kapitalistički način. Taj odnos je objasnjav s kapitalističke pozicije „ekonomičnosti” rada. Ako bi rad direktno organizovao kapitalista, onda taj rad ne bi bio profitabilan za njega. Takođe, ako bi kapitalista direktno organizovao razmišljanje i kreativnost, izgubila bi se osnovna svojstva kreativnosti, čiji je uslov i postojanje određenog stepena autonomije i slobode. Autonomija je ključna u stvaranju viška vrednosti i ključna za inovaciju. Iz toga sledi da proizvodnja inteligencije i kolaboracije podrazumeva određeni stepen slobode, koja je u isto vreme i uslov za njihovu eksplataciju. To je patentirana i prema tome regulisana autonomija (Lavart, Gilen, 2012). U tom ključu možemo sagledati i autonomiju avangardnih formacija. Da li to znači da je avangarda danas samo prazni označitelj, zombi kategorija, lišen svoje revolucionarne dimenzije i revolucionarnog značenja?

„Kapitalizam nije oblik produkcije, već produkcija oblika i svetova” (Mauroizio Lazzarato, 2004).

„Savremeni kontekst danas funkcioniše kao odsustvo mogućeg konteksta” (Stephen Wright).

Ovaj donekle apokaliptički scenario suočava nas s pitanjem da li postoji avangardna, eksperimentalna, inovativna, kritička, ekscesna, radikalna formacija koju i „savremeni duh kapitalizma” neće aproprisati, kidnappati, kooptirati, komodifikovati, s kojom se neće identifikovati i koja neće služiti za osnaživanje *mainstream* agende. Da li je avangarda zapravo danas redukovana i utilitarizovana u jedan od resursa za osmišljavanje novih mogućnosti eksploracijskih hijerarhija i strategija?

Mladi kanadski teoretičar i umetnik Mark Džejms Leže (M. James Leger) konstatiše da je savremena umetnost, i domen kreativnosti, instrumentalizovana u neutralizaciji radikalne fikcije koja bi savremene odnose u kapitalističkoj ekonomiji antagonizovala. Leže locira *vrle nove avangarde* u opoziciji prema postmodernoj postpolitici. Danas je dominantno stanovište da radikalne prakse nemaju drugu mogućnost nego da se redukuju na delovanje slobodnog tržišta ili na varijetete kulturne politike reprezentacije. Zato nova avangarda predstavlja kontramoć koja odbija neizbežnost kapitalističke integracije (Leger, 2014).

Jedan od glavnih izazova avangarde verovatno je dekonstrukcija epistemologije kao deo osmišljavanja izlaznih strategija. Stiven Rajt smatra da odgovor može biti „negativan rast” i zalaže se za određenu vrstu anti-prodiktivizma. Umetničko nasleđe neoavangarde je na određeni način i anticipiralo novi poredak.

\*\*\*

Avangardno i neoavangardno nasleđe Jugoslavije, upravo i zbog specifičnosti konteksta različitih političkih režima (od 1918. do devedesetih godina 20. veka), predstavlja registar strategija raskida s dominantnim istorijskim matricama. Između ostalog, pojmovi nerada ili odbijanja rada, dokoličarenja i lenčarenja, antiprodiktivistički iskazi u određenim primerima praksi neoavangardnih i konceptualnih umetnika u recentnijim istraživanjima posebno su reaktuelizovani kao emancipirajući politički gest u kontekstu savremenih odnosa eksploracije (Istraživanje *Umetnik/ca u (ne)radu*; Kuda.org et al, 2012). U pitanju su prakse umetnika čije se delovanje vezuje za radikalno modernističke i konceptualne umetničke okvire (u teoriji često označene i terminom „nova umetnička praksa”) koji su, nakon intenzivnog perioda bavljenja umetnošću tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka i kasnije, odlučili da prekinu ili znatno promene svoju dotadašnju umetničku praksu – prestankom bavljenja umetnošću, povlačenjem iz javnog života, propagiranjem kon-

cepta nerada i besposličarenja (idleness, slacking). Istraživanje širokog registra otpora avangardnih praksi iz šezdesetih i sedamdesetih omogućava nam da danas diskutujemo o savremenoj umetničkoj i kulturnoj produkciji koja se nalazi pod pritiskom prekomerne produkcije i koju kompetitivnost, između ostalog, dodatno podstiče.

U ovom slučaju, treba imati na umu da su se za razliku od kritičkih umetničkih praksi na Zapadu, čiji su modaliteti strategija oponiranja uglavnom bili usmereni na zaobilaznje tržišno orijentisanog sistema, umetničke prakse u bivšoj Jugoslaviji suočavale sa stegama kulturnih politika establišmenta i zvanične cenzure umetničke produkcije i distribucije. Uključivanjem u internacionalne umetničke i društvene tokove koji su intenzivirani krajem šezdesetih godina 20. veka, konceptualna umetnost u okviru lokalnih umetničkih scena bivše Jugoslavije (Novi Sad, Beograd, Zagreb, Ljubljana, Split itd.) predstavljala je radikalni otklon od umereno modernističkog *mainstreama* i kulturbirokratskog miljea. Popuštanje državne stege nakon „revolucije“ 1968. (tzv. liberalizacija) i ustupanje javnih prostora „omladini“ omogućili su određenim protagonistima „nove umetničke prakse“ da učestvuju u kreiranju programa pri (omladinskim, studentskim) kulturnim centrima, u redakcijama novina i drugim institucijama kulture, što je svakako dalo krila radikalno levičarskim idejama (iz anarholiberalnih, trockističkih, maōističkih, marksističkih, situacionističkih pozicija) da se izraze u kritici jugoslovenskog kulturnog i političkog establišmenta. Ta okolnost nakon 1968. godine govori ne samo o politizaciji studentskih i omladinskih struktura u bivšoj Jugoslaviji već i o tadašnjim potencijalima politizacije institucija kulture, za koje se ispostavilo da su samo „oaze slobode“ pod latentnim državnim nadzorom. Određena filmska ostvarenja iz tog perioda, danas već poznati antirežimski klasici „crnog talasa“, pored značajnih eksperimenata i inovacija u filmskom jeziku, potvrdila su i moć filmskog medija koji se oteo od državne kontrole, demonstrirajući parodiske filmske produkcije u bivšoj Jugoslaviji koji su u vezi sa osvajanjem značajnih internacionalnih nagrada za filmove cenzurisane u zemlji.

U ovom kontekstu, slučaj u vezi s novosadskim protagonistima grupe KÔD, grupe (Ξ i grupe (Ξ-KÔD iz Novog Sada dobija na značaju kao primer prakse iskušavanja granica takozvane socijalističke liberalizacije, koje su, između ostalog, izazvale i intervenciju državnog aparata. Sa uspostavljanjem tvrde partitske struje na vlasti, od 1972. do 1974. godine smenjeni su tadašnji urednički odbori novosadskih književnih i umetničkih časopisa

„Polja” na srpskom jeziku, „Új Symposion” na mađarskom, studentskog časopisa „Index” i filmske kuće „Neoplanta film”, od 1971. do 1973. vršen je snažan pritisak na „Tribinu mladih”, a 1971. godine dvojica protagonista (Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić) bila su osuđena na godinu dana zatvora zbog svojih umetničkih aktivnosti. Povlačenjem iz oficijelnih institucija kulture, većina protagonistova iz pomenutih grupa s novosadske umetničke scene odlučuje da prekine svoje javne umetničke aktivnosti i umesto toga radije odlazi da igra fudbal ili boravi u privremenim gradskim komunama. Novosadski umetnici Slobodan Tišma i Čedomir Drča, jedni od članova pomenutih grupa, povlače se s javne umetničke scene nizom procesualnih performansasa pod zajedničkim nazivom „The End”, koji su bili izvođeni od 1972. do 1977. godine. Ti umetnici radom „The End” deklarativno proglašavaju kraj bavljenja umetnošću i odstupanje od avantgardne utopijske zamisli umetnosti koja učestvuje u menjanju sveta. Kao deo tog procesualnog performansa, Slobodan Tišma i Čedomir Drča stvaraju radove „Nevidljiva umetnost”, „Nevidljivi bend”, „Nevidljivi umetnik”, koji se sastoje od ironične nominacije pojava koje zapravo nisu vidljive. Takođe, ispijanje koka-kole i ruskog kvasa ispred lokalnog dragstora svakog dana u tom periodu predstavlja za njih još jedan performativni čin koji je ujedno bio i poslednji izvedeni performans i kraj njihove umetnosti. Iako stoji na granici pojma „produkције” umetnosti, upravo zbog same performativnosti povlačenja i odustajanja, rad „The End” u isto vreme bio je i protest i rezignacija umetnika zbog društvenog i političkog sistema vlasti u kom su delovali. Odluka o prekidu umetničke aktivnosti, povlačenje u sferu intimnog i pridavanje posebnog značaja svakodnevnim radnjama – svesnom i namernom „besposličarenju” ili „zabušavanju” – koje nisu „produktivne” u kontekstu ekonomije konvencionalnog umetničkog dela, ujedno predstavljaju i izlazak iz modernističke dijalektike u okviru koje su operisale „nove umetničke prakse”, a koja se sastojala od unutrašnje autonomije i suverenosti umetničkog rada i spoljašnje društvene realnosti kroz ideju izjednačavanja tih dveju sfera. „The End” ukazuje na novo „stanje svesti” umetnika koje, između ostalog, anticipira jednu od ranih i radikalnih verzija „postavangardne” (ili „postmodernističke”) interpretacije umetničkog mikrosistema (pre svega umetničkog „rada” i „proizvodnje”) i društvenih makropolitika kroz različite oblike dekonstrukcije postojećih „utopijskih” paradigm modernizma, kroz kritiku, ironiju, nerad.

Sa aspekta ove problematike, zanimljiv primer predstavlja i rad umetnika Mladena Stilinovića iz 1978. godine „Umetnik radi”, koji se sastoji od demonstracije umetnikove „lenjosti” dokumentovane fotografijama koje

prikazuju ovog umetnika u različitim fazama sna dok spava. Nadovezujući se na tekst umetnika Kazimira Maljevića, začetnika ruskog avangardnog pokreta suprematizma, „Laziness, the Truth of Mankind”, (1921) u kom on kritikuje i kapitalizam i socijalizam; kapitalizam jer je omogućio samo malom broju kapitalista da budu lenji, dok je, s druge strane, ceo socijalistički pokret bio zasnovan na radu umesto na lenjosti, Mladen Stilinović svoju preokupaciju „lenjošću” kasnije elaborira u tekstu manifestnog karaktera „The Praise of Laiziness” iz 1993. godine, koji se, zapravo, s današnje pozicije može sagledati i kao postjugoslovenska ili postsocijalistička prolegomena za umetničku produkciju u kontekstu takozvane tranzicije ka savremenom „perifernom kapitalizmu”:

„Kao umetnik, učio sam i od Istoka (socijalizam) i od Zapada (kapitalizam). Naravno, sada kad su se granice i politički sistemi promenili, ova kovo iskustvo nije više moguće. Ali ono što sam naučio iz ovog dijaloga, ostaje sa mnom. Posmatranje i saznanje o umetnosti Zapada me je kasnije navelo da zaključim da umetnost ne može da postoji ... ikada više na Zapadu. To ne znači da je nema uopšte. (...) Umetnici na Zapadu nisu lenji. Umetnici na Istoku su lenji: da li će ostati lenji sada kada nisu više ‘istočni’ umetnici, ostaje da se vidi. Lenjost je odsustvo pokreta i misli, potpuno nema amnezija. Ona je takođe ravnodušnost, buljenje ni u šta, neaktivnost, impotencija. Ona je čista glupost, vreme bola, uzaludne koncentracije. Ove vrline lenjosti su važni faktori u umetnosti. Saznanje o lenjosti nije dovoljno. Ona se mora praktikovati i usavršiti. Umetnici na Zapadu nisu lenji i zato oni nisu umetnici, već pre proizvođači nečega. Njihovo učešće u beznačajnim stvarima, kao što su produkcija, promocija, galerijski sistem, muzejski sistem, sistem kompeticije, njihova preokupacija objektima, sve ih to udaljava od lenjosti, od umetnosti ... Kao što je novac papir, tako je i galerija soba. Umetnici sa Istoka su bili lenji i siromašni, jer ceo ovaj sistem beznačajnih faktora nije postojao. Zato su imali dovoljno vremena da se koncentrišu na umetnost i lenjost. Čak i kad su proizvodili umetnost, znali su da je to uzalud, da je ništa” (Stilinović, 1993).

U kontekstu ovih primera praksi iz regionala bivše Jugoslavije, poseban značaj dobija rad umetnika Gorana Đorđevića „Internacionalni štrajk umetnika” iz 1979. godine u formi pisma koje je poslato na mnogobrojne adrese internacionalnih umetnika. U tom pismu, Goran Đorđević poziva umetnike na protest protiv umetničkog sistema, represije umetnika i otuđenja od proizvoda sopstvenog rada. Iako se taj protest nije nikada realizovao, to

pismo predstavlja značajan dokument iz vremena kada je „institucionalna kritika“ umetnika već bila pacifikovana i institucionalizovana.

Rajt zato tvrdi da na određeni način lenčarenje (*slacking*) podrazumeva „aktivnu“ dokolicu, poseban način na koji „biti“ u svetu koji podrazumeva „konceptualnu migraciju“ ka promišljanju drukčijih modaliteta života i rada. Društvena uloga avangardne umetnosti je možda i samo u tome da nam pokaže da postoje drukčiji svetovi. Primeri iz polja umetnosti otvaraju diskusiju o tome da li je danas kritika sa stavom „ne raditi ništa“ subverzivna, da li ima revolucionarni potencijal u režimu produkтивизма i da li ona može sprečiti opredmećenu logiku „kreativnosti“ i „umetničkih istraživačkih projekata“.

\*\*\*

Međutim, da se vratimo na početak ovog teksta i prizovemo opet „priču“ koja je, barem kad je reč o institucionalizaciji narativa o avangardama, istorizaciji lokalnog avangardnog nasleđa i lokalnim muzejima, bila ona afirmativna ili ne, uglavnom kaskala i po nekoliko decenija za događajima. Priče o starim, a i novim avangardama, i zbog političke odluke ne pričaju se često. Priče nisu iscrpljene. Još ih otkrivamo kao „nemoguće istorije“ (Šuvaković) i „drugu liniju“ (Denegri). Možda su tako avangarde i htele.

#### **Izvori:**

- Beller, J. (2003). The Cinematic Mode of Production: Towards a Political Economy of the Postmodern. *Culture, Theory & Critique*, 44(1). London: Routledge.
- Beler, Džonatan (2014). Unutar slike. Nikolić, G. i Tatlić, Š. (ured.). *Sive zone kreativnosti i kapitala*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Beri Slejter, Džozefin (2014). Neutralizovanje angažovanih subjekata. Nikolić, G. i Tatlić, Š. (ured.). *Sive zone kreativnosti i kapitala*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Birger, P. (1998). *Teorija avangarde*, Beograd.
- Carl, K. (2009). Mladen Stilinovic's Praise of Laiziness. *Cutting Slack: paradoxes of slackerdom*. Wright, S. (blog).  
<http://northeastwestsouth.net/?q=node/307>
- Centar za nove medije\_kuda.org (ured) (2005). *Trajni čas umetnosti. Novosadska neoavangarda 1960-tih i 1970-tih godina XX veka*. Frankfurt am Main: Revolver.

- Dimitrijević, B., Sretenović, D., Vesić, J. (2014). *Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979–1985*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Đurić, D., Šuvaković, M. (2003). *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avantgardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Massachusetts Institute of Technology.
- Eburne, Jonathan P., Felski, R. (ed) (2010). *New Literary History*.  
[http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2011/10/New\\_Literary\\_History\\_\\_Volume\\_41\\_\\_Number\\_4\\_\\_Autumn\\_2010\\_\\_\\_What\\_is\\_an\\_avant\\_garde-1.pdf](http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2011/10/New_Literary_History__Volume_41__Number_4__Autumn_2010___What_is_an_avant_garde-1.pdf)
- Holmes, B. Risk of the New Vanguards? In #17: *Debates on the Avant-garde* (2007).  
<http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/brian-holmes-risk-of-the-new-vanguards/>
- Kastro-Gomes, Santjago (2014). Poglavlje Imperije koja nedostaje: postmoderna reorganizacija kolonijalnosti i postfordistički kapitalizam. Nikolić, G. i Tatlić, Š. (ured.). *Sive zone kreativnosti i kapitala*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Lavart, S. i Gilen, P. (2012). Umetnost – odsustvo mere, Intervju sa Paolom Virnom. Kuda.org, Lukić, K., Nikolić, G. (ured.). *Umetnik/ca u (ne)radu*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine / Kuda.org
- Lazzarato, M. (1996). Immaterial Labour (trans. Paul Colilli & Ed Emory). *Radical Thought in Italy*. Virno, P. & Hardt, M. (Eds), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Leger, M. J. (2012). *Brave New Avant Garde. Essays on Contemporary Art and Politics*. UK: Zero Books.
- Leže, Mark Džejms (2014). Delovanje umetnosti kao podsvesti. Nikolić, G. i Tatlić, Š. (ured.). *Sive zone kreativnosti i kapitala*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Pođoli, R. (1975). *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd.
- Ranciere, J. Chto delat. You Can't Anticipate Explosions. In #17: *Debates on the Avant-garde* (2007)  
<http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/you-cant-anticipate-explosions/>
- Prelom Kolektiv (2008). *The Case of the Students' Cultural Centre in the 1970s*. Beograd: Prelom Kolektiv / Ljubljana: Škuc Gallery.  
<http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf>
- Rajt, Stiven (2012). Zabušavanje: paradoksi dokoličarenja (lenčarenja). Kuda.org, Lukić, K., Nikolić, G. (ured.). *Umetnik/ca u (ne)radu*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine / Kuda.org
- Virno, P. (2008). *Multitude, Between Innovation and Negation*. New York: Semiotext(e).

Stanislava Barać

## „Žena peva posle rata – Da li je pažljivo slušaju?”

Sve intenzivnija istraživanja ženskog književnog nasleđa, posebno iz perspektive ginokritike, feminističke teorije i rodnih studija, menjaju i usložnjavaju dominantnu sliku o srpskim *izmima*. (N)ove studije pokazuju ne samo to da ono što se naziva književnim kanonom i kanonskim tumačenjima podleže (nekad i radikalnom) preispitivanju, što se od feminističkih pristupa već i posloviočno očekuje; one, što je podjednako važno, pokazuju i da su sami književni korpusi određenih epoha i *izama* mnogo širi nego što to dosadašnje istorije književnosti, udžbenici i fakultetski programi prikazuju. Idologeme književne vrednosti i „univerzalnosti”, koje imaju ili su imale nesumnjivu pozitivnu (regulatornu) funkciju u književnom životu i proučavanju književnosti, danas se ukazuju i kao književnokritičarska ili književnoistoričarska opsesija koja zaklanja bogatstvo i raznovrsnost književnosti i kulture, i čini da čitave književne i intelektualne tradicije ostaju nevidljive. Zato nije neobično što je jedan od prvih sistematskih projekata istraživanja ženskog književnog nasleđa u Srbiji u svom nazivu sadržao sintagmu *zavera nečitanja*.

Nova tumačenja srpske odnosno jugoslovenske književne avangarde i modernizma koja proizlaze iz ginokritičkih i feminističkih pristupa potiču iz, podelimo ih uslovno, tri tipa istraživanja, koja bi se isto tako uslovno mogla nazvati 1) periodičkim, 2) poetičko-naratološkim i 3) ideologemsко-tematskim. Neka od tih istraživanja uveliko su u toku, neka tek u začetku, ali u svakom slučaju ona još nisu osvojila široku legitimaciju u domaćem akademskom polju.

Prvi tip predstavljaju proučavanja koja polaze od bazičnih, uslovno rečeno pozitivističkih istraživanja: pažljivog čitanja ukupne (ne samo književne) periodike pokretane posle Prvog svetskog rata, a posebno ženske periodi-

ke odnosno ženskog autorstva u „kanonskoj” periodici (*Srpski književni glasnik*, *Misao*, *Život i rad*, *Nova Evropa*). Započela su još krajem sedamdesetih godina 20. veka usamljenim poduhvatima Slobodanke Peković, da bi tek posle 2000, nakon brojnih naučnih i publicističkih feminističkih inicijativa devedesetih godina 20. veka, akademski prostor za njih postao daleko šire otvoren.<sup>1</sup> Ove feminističke studije periodike ukazuju na ključni kontekst tadašnjeg ženskog autorstva: ono se razvija u okviru borbe za žensko pravo glasa (što je bio samo politički najvidljiviji izraz zahteva za pravo autorstva nad sopstvenim životom), u okviru prvih časopisa kojima su urednice i većinske saradnice žene i u okviru nove interpretativne zajednice koja žensko iskustvo smatra važnim.

Ako međuratni ženski časopisi otkrivaju koliko je mnogo različitih autorki tada delovalo i šta su sve imale i umele da kažu u sopstvenoj autorскоj sobi, još je zanimljivije ono što se iščitava iz njihovog prisustva i pozicioniranja u „muškim” časopisima. Izgubivši svog patrona (u dobrom i lošem značenju te reći) Jovana Skerlića, i *Srpski književni glasnik* kakav je bio do 1914. godine, posleratne autorke su se suočile s činjenicom da ih radije (masovnije) prihvataju estetički konzervativni urednici, poput Sime Pandurovića u časopisu *Misao* ili Bogdana Popovića (i drugih urednika) u Novoj seriji *Srpskog književnog glasnika*, nego (novi) modernisti i avangardisti. Dovoljno je samo uporediti bibliografije *Misli* i *Srpskog književnog glasnika*<sup>2</sup> (i nenaписану bibliografiju časopisa *Život i rad*), s jedne, i avangardnih/modernističkih/(pred)nadrealističkih časopisa s druge strane<sup>3</sup>, pa uočiti upadljivu razliku u prisustvu autorki u ove dve periodičke grupe. Dok je *Misao* predstavljala otvorenu radionicu, vežbaonicu i govornicu za raznovrsne ženske glasove, najčešće feminističke

1 Danas vredi pomenuti bazu podataka i časopis *Knjiženstvo*, rezultat projekta *Knjiženstvo, teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915. godine*, koji vodi Biljana Dojčinović. S obzirom na to da je baza podataka zamišljena kao iscrpan (popis i najmanjeg članka koji je svaka predstavljena autorka objavila u nekom časopisu, i činjenicu da su neke od autorki svoj rad započele pre 1915, a glavna dela napisale posle Prvog svetskog rata, ova je baza postala nezamenljiv oslonac za proučavanje međuratne ženske književnosti, i to upravo u svetu časopisne produkcije. U tom svetu, ženskim književnim i intelektualnim nasleđem bave se doktorske disertacije i studije Jelene Milinković, Ane Kolarić, Stanislave Barać, Gordane Stojaković.

2 Dobrilo Aranitović, *Bibliografija časopisa Misao (1919–1937)*, Matica srpska, Novi Sad, Službeni glasnik, Beograd, 2012; Staniša Vojinović, *Srpski književni glasnik: bibliografija Nove serije (1920–1941)*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Matica srpska, Novi Sad, 2005.

3 Biljana Andonovska i Bojan Dražić, „Bibliografija prednadrealističke periodike (Putevi, Putevi – Nova serija, Svedočanstva, Večnost, 50 u Evropi)”, Značaj bibliografije periodike za istraživanje književnosti i kulture, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2014, 243–268.

(Ksenija Atanasijević, Julka Hlapec-Đorđević, Danica Marković, Desanka Maksimović, Anica Savić-Rebac, Jela Spiridonović-Savić, Milica Janković, Andelija L. Lazarević, Anka Gođevac, Mimi V. Vulovićeva, Paulina Lebl-Albala), dotle se u *Zenitu*, *Putevima*, *Svedočanstvima i Nadrealizmu danas i ovde* autorke pojavljuju tek sporadično. Dok su urednici časopisa *Misao*, *SKG* i *Život* i rad tekstove svojih autorki rado stavljali na poziciju uvodnog članka, dotle su imena autorki avangardnih glasila češće navedena na marginama časopisnog prostora: kao imena prevoditeljki, kao imena onih kojima *glavni* autori posvećuju svoje pesme.

Posebno je upadljiv obrt u časopisu *Misao* (1919–1937), koji se događa kada književno konzervativni Sima Pandurović i Velimir Živojinović na dve godine prepuste uređivanje časopisa avangardnom Ranku Mladenoviću (1922–1923). *Misao* tada postaje jedno od središta književne avangarde i mesto na kom se objavljaju ključni manifesti i tekstovi srpske avangarde. Međutim, upravo tada radikalno se redukuje broj autorki i feminističkih tema u časopisu. Kada Pandurović ponovo preuzme časopis, na njegove stranice vraćaju se i ženski glasovi.

Opisana pojava pokreće pitanje o *nefeminofilnosti*, pa i *antifeminizmu* avangarde. Posebno s obzirom na slične pojave u angloameričkoj književnoj javnosti: indikativno je ukazivanje Ketrin Malin na činjenicu da je uključivanjem modernističkih pisaca u britanski feministički časopis *The Freewoman* (1912) njegov (pod)naslov najpre promenjen iz *A weekly feminist review* u *The New Freewoman: A weekly humanist review*, da bi 1913. pod pritiskom Ezre Paunda u potpunosti bio promenjen u *The Egoist*, jer, za Paunda, raniji naslov dovodi do toga da se časopis meša s organima posvećenim isključivo „nevažnoj reformi” (žensko pravo glasa).<sup>1</sup> Iako je *The Freewoman* zapravo bio feministički *antisifražetski* časopis, Paund je očigledno bilo važno da s njegovih stranica i korica izbriše svaku vrstu feminizma kako bi tu mogao da upiše svoju verziju modernizma, dok mu je, takođe, očigledno bilo zgodno da jednostavno preuzme časopis čiju je logistiku neko drugi/Drugi već izgradio.

Kada je reč o ženskoj periodici na srpskom jeziku, avangardna je sama pojava feminističkih časopisa posle Prvog svetskog rata. Samo je no-

---

1 Katherine Mullin, „Modernisms and Feminisms”. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory* (Ellen Rooney, ed.). Cambridge UK: Cambridge University Press, 2006. 136–152.

vosadska Žena Milice Tomić mogla da ponese epitet feminističkog pre ovog prelomnog događaja, i delimično almanah *Srpskina* (1913), ali doslednih feminističkih časopisa na srpskom jeziku pre toga zapravo nema. Ženski pokret (1920–1938) je u tom smislu jugoslovenska feministička avangarda. *Jednakost* (1920), *Jugoslovenska žena* (1931–1934) i *Žena danas* (1936–1940) jesu avangarda jugoslovenske feminističko-proleterske kontrajavnosti.

Žena danas je pre svega vizuelno izraz avangardnih umetničkih praksi. Kao što je o tome već pisala istoričarka umetnosti Milanka Todić, u vizuelnim prilozima i na naslovnim stranama Žene danas dominiraju tehnike foto-kolaža i foto-montaže: „Tehnike fotomontaže i fotokolaža, kao dobro poznate vizuelne matrice avangarde, prirodno su se preselile iz originalnog umetničkog konteksta u sferu popularnih časopisa, tačnije u polje masovnih medija. Samo tim novim postupcima fragmentarne i dinamične vizuelne reprezentacije uspešno su se i mogle formulisati ideo-loški nove propagandne poruke.”<sup>2</sup> Problem leži u činjenici što u domaćim istraživanjima književnosti avangardističke prakse sve doskoro nisu ni tražene u sferi masovnih medija i popularne kulture. Onaj ko je, međutim, bio spremna da prelistava međuratnu periodiku redom i bez predrasuda video bi da je Žena danas za svoje saradnike imala autore poput Oskara Daviča, Aleksandra Vuča i Radovana Zogovića (poslednji je za istraživanja avangarde važan pre svega kao kasniji prevodilac Majakovskog).

Drugi tip istraživanja koji unosi značajnu promenu u proučavanje srpske/jugoslovenske avangarde podrazumeva da se ustaljenom metodologijom, koja se koncentrisala na proučavanje umetničkih *postupaka, poetičkih i stilskih osobenosti*, prilazi delima koja su se doskoro smatrала neavangardnim, popularnim i ograničenim na žensku potkulturu. Neosetljivost srpskih avangardista za ženska i feministička pitanja, i neuključivanje autorki u svoje grupe, glasila i proglose, uticali su na to da i istraživači decenijama kasnije nisu prepoznivali da su posleratne autorke usvajale estetsko i političko iskustvo avangarde, ponekad s tom razlikom što su ga integrisale tek kao implicitne strukture svojih tekstova. Treba, međutim, naglasiti da je dosad jedino Gojko Tešić uvrstio *Jedno dopisivanje* (1931) Julke Hlapec-Đorđević u dvotomnu hrestomatiju avangardnog romana, kao i poeziju Anice Savić-Rebac u jednu antologiju avangardne poezije.

2 Milanka Todić, „Nova žena ili robinjica luksuza: naslovne strane ženskih časopisa u Srbiji (1920–1940)”, *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti*, br. 4–5, 2008/2009: 157.

Pomenuti roman Hlapecove, čiji je puni naziv *Jedno dopisivanje: fragmenti romana*, spada u ređa dela srpskih autorki koja su i eksplisitno, u ovom slučaju naslovnim autopoetičkim razotkrivanjem (*fragmenti romana*), jasno pozivala na proučavanje u ključu avangardne poetike i njenih karakterističnih postupaka. Ipak, proučavaoci avangarde propustili su tu šansu, a roman je, kao i mnogi, „vraćen” srpskoj čitalačkoj publici i akademskoj zajednici tek zahvaljujući istraživačicama. U *Prosvetinoj* biblioteci *Femina*, koju je uređivala Radmila Lazić, s propratnom studijom Svetlane Slapšak, reizdanje ovog romana 2004. godine otvorilo se kao delo koje s avangardnom praksom ne povezuje samo njegova fragmentarnost i žanrovsko prevrednovanje romana uopšte već i ironijski otklon prema još jednom (pod)žanru koji ujedno obnavlja, sentimentalnom epistolarnom romanu. Uz to, u korpus dela avangarde uvodila ga je i ideologema nove žene.

Međutim, i mnogo pre pojave ovog romana, naporedo s *Dnevnikom o Čarnejeviću* (1921) Miloša Crnjanskog stajao je dnevnički roman Milice Janković *Pre sreće iz 1918.* godine. Objavljen je kao treća knjiga u ediciji časopisa *Književni jug*, odmah posle Andrićevog dela *Ex Ponto*. U oglasu za prva tri dela edicije rečeno je: „*Književni jug* imade i svoja redovna izdanja, birana originalna savremena dela, [...]” Tadašnji modernisti u ovom su slučaju ipak ostavili putokaz budućim istraživačima o tome kojem korpusu rani roman Jankovićeve pripada, i kako ga treba posmatrati, putokaz na koji se, međutim, nije obratila pažnja.

Taj dnevnički ali i *devojački roman*, kao i roman Crnjanskog, eksplisitno preispituje same konvencije žanra u kome je pisan. U njemu se odvija, dakle, tipično avangardističko *ogoljavanje postupka*. S tim što se u ovom romanu paralelno preispituju i izvrću konvencije dvaju žanrova: dnevničkog romana i devojačkog romana, koji je prepoznat kao podvrsta drugog podžanra: ženskog Bildungsromana.<sup>1</sup> Dakle, kao i u slučaju kasnijeg romana *Jedno dopisivanje*, ogoljavanje književnog postupka i dehijerarhizacija žanrova odvija se čak na dva plana. Kod Milice Janković može se naići i na eksplisitnija ogoljavanja postupka. Kao primer vredi navesti prvu, naslovnu priповетku zbirke *Plavi dobroćudni vali* (1929) i nazive njena dva poglavља: *I Priča bez sižea; II Priča o gospodinu koji je rekao da neće da putuje, pa je putovao*. Jedno od dela zrelije proze Milice Janko-

---

<sup>1</sup> Jelena Milinković, „Devojački roman kao *Bildungsroman*”, *Književna istorija*, god. XLV, br. 149 (2013): 75–94.

vić, *Među zidovima* (1932), takođe je u novim feminističkim pristupima prepoznat kao nedvosmisлено modernistički tekst (B. Dojčinović), tj. kao delo koje stoji naporedо s pomenutim Andrićevim delom *Ex Ponto*<sup>2</sup>.

Treći tip istraživanja ženskog autorstva odnosio bi se na osnovne značenjske, tematske i ideočeloške aspekte pojedinačnih tekstova. Tamo gde su u izražavanju avangardističkog senzibiliteta autorke bile krajnje eksplisitne – na tematskom planu – kroz književno oblikovanje ideologeme nove žene ili antiratni diskurs, onovremeni kritičari i kasniji proučavaoci takođe nisu uočili da u tim aspektima leži njihova usklađenost s avangardnom i modernističkom paradigmom.

Ako se *Lirika Itake* (1919) i *Dnevnik o Čarnojeviću* Crnjanskog smatraju ključnim modernističkim i avangardističkim izrazima onoga što je bio doživljaj sveta tzv. *posleratnih*, nova pažljiva čitanja ženskog međuratnog autorstva pokazuju da taj povratak Odiseja na Itaku, povratak ratnika u razorenu domovinu, jeste tek deo jednog antiratnog osećanja što uključuje i Penelopu, koja, međutim, nije danju parala ono što bi noću izatkala. Figura Penelope ovde je shvaćena kao *figura autorce* koja piše o ratu, a ne kao figura (pasivne) junakinje koja bilo verno bilo *neverno* dočekuje razočaranog povratnika (poput one u pesmi Dušana Vasiljeva „Čovek peva posle rata”). Pored posleratnih, postoje, dakle, i *posleratne*. A naporedo s ključnim delima Crnjanskog stoje zbirke Milice Janković *Neznani junaci* (1919) i Čekanje (1920), obe pisane s ubedljivim antiratnim porukama, ali i uopšte u duhu ekspresionističke poetike (Svirčev). Prva zbirka priča podrazumevala je iskustvo balkanskih ratova, a tek sledeća iskustvo Prvog svetskog rata. U njima odjekuje avangardistički krik nemačkih ekspresionista i ranog Ljubomira Micića: *Nikada više rata! Nikada!* Tačnije, pojedini pasusi iz *Neznanih junaka*, objavljeni nekoliko godina ranije, odjekuju u Micićevom antiratnom imperativu. Isto tako, u književnoj istoriji toliko pominjani *defetizam Dnevnika o Čarnojeviću* Crnjanskog osnovno je osećanje (anti)ratnih zbirki Milice Janković.<sup>3</sup>

S druge strane, *nova žena*, potpuno novi lik u srpskoj i jugoslovenskoj prozi posle Prvog svetskog rata, delimično je otelovljenje ideologeme novog čoveka, kakvog prizivaju posleratni, upravo poput pomenutog

2 Žarka Svirčev, „Ekspresionizam Milice Janković”, *Sveske*, br. 107–110, 2013.

3 Jelena Milinković: „Rat kao tema u srpskoj periodici i književnosti početkom 20. veka – Žena, Srpski književni glasnik i ratna proza Milice Janković i Isidore Sekulić”, *Književstvo*, br. 3, 2013. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=89>

Ljubomira Micića u prvima brojevima *Zenita*. Ipak, to je i zasebna, feministička ideologema. Ona u jugoslovensku periodiku, pa zatim i prozu, ulazi takoreći paralelno s objavljinjem knjige *Nova žena* Aleksandre Kolontaj. Međutim, ona ima i svoju avangardu u likovima prozaistkinja skraja 19. veka (v. studije Svetlane Tomić). Darinka Radić iz *Devojačkog romana* Drage Gavrilović, ali i brojne druge junakinje iz njenih pripovedaka i pripovedaka drugih spisateljica, pravi su prototipovi lika nove žene. Knjiga A. Kolontaj *Novi moral i radnička klasa* (1919) na srpski je prevedena već 1922. i objavljena pod imenom njenog drugog eseja u izvornom izdanju: *Nova žena*. Posle neuobičajeno obimnog prikaza knjige u *Ženskom pokretu* 1922., usledila je proza o novoj ženi, ne nužno pod uticajem Kolontajeve, koja je u celini ili pojedinim aspektima aktivirala lik nove žene. Ta su dela detabuizirala društvene fenomene i književne teme kakvi su žensko bračno neverstvo, vanbračne zajednice, tajna veza sa oženjenim muškarcem, ljubav s mlađim muškarcem, seksualnost i stareњe, abortus i dvostruki moral patrijarhata.

Sami njihovi naslovi često su, ali ne obavezno, apostrofirali lik (nove) žene, pa vredi navesti jedan mogući spisak te *književnosti o novoj ženi*: *Plava gospođa* Milice Janković (1924); *Jedno dopisivanje* Julke Hlapec-Đorđević (1931); *Terazije* Boška Tokina (1932); *Vera Novakova* Marice Vujković (1934); *Priče o ženi* Fride Filipović (1937); *Dana Račić Ljubice P. Radoičić* (1938); *Kajin put* (1934) i *Devojka za sve* (1939) Milke Žicine. Na povezanost ideologeme nove žene i avangardne književnosti već je ukazala S. Slapšak, povodom Tokinovog romana *Terazije*.<sup>1</sup> O ogoljavanju postupka u romanu *Plava gospođa*, o vezi između ženske emancipacije i fascinacije brzinom i mašinom/automobilom u *Dani Račić*, ili o jednoj vrsti reportažne, novinarske književnosti, nove studije tek treba da budu napisane.

Razumevanje književne avangarde od strane književnih istoričara posle Drugog svetskog rata velikim je delom bilo uslovljeno samorazumevanjem samih avangardista. Autopoetička i metapoetička priroda avantgardističkih praksi pružila je književnim istoričarima i istoričarkama mogućnost ali i privid da lako sagledaju ono što je važno, da lako vide ono što je i u avangardi *mainstream* i tako previde postojanje evolutivnih

---

1 Slapšak, Svetlana. „Film je bio završen“. Predlog za nostalgično čitanje *Terazija* Boška Tokina“, pogovor u: Tokin, Boško. *Terazije*, priredila i pogovor napisala Svetlana Slapšak. Beograd: Narodna biblioteka Srbije; Gornji Milanovac: Dečje novine (Niš: Prosveta), 1988. I–XVII.

tokova jugoslovenske/srpske avangarde. Zato nije slučajno što se ideje o proširenju korpusa avangarde ili značenja samih pojmoveva avangarda i modernizam javljaju kod onih istraživača i istraživačica koji književnost i kulturu posle Prvog svetskog rata proučavaju čitajući *sve* tekstove epohе, čitajući ih u izvornom kontekstu, tj. čitajući ih u ključu feminističkih i ginokritičkih pristupa.

S druge strane, ukoliko se i ostaje kod utvrđenog korpusa i utvrđenih pojmoveva književne avangarde, rezultati feminističkih i ginokritičkih istraživanja avangardne periodike vode ka zaključku da je marginalizacija autorki, tj. marginalizacija ženskog iskustva, bila jedan od utemeljujućih činova (pojedinih) evropskih *književnih* avangardi. Prevrednovanje svih vrednosti i raskid s oveštalim tradicijama, koji se u avangardističkoj praksi jesu odvijali i na nivou umetničkog dela/teksta i u samom (književnom) životu, nisu do kraja bili realizovani kada je u pitanju jedna „tradicija” – patrijarhalna. Ovaj zaključak, koji zasada stoji još samo kao hipoteza, tek bi proširena i precizna, komparativna istraživanja, mogla da ubedljivije potvrde ili opovrgnu.

Atila Širbik

## **Osvetlimo Put (Ut, urednik: Zoltan Cuka, 1922–1925)**

Želimo li da govorimo o časopisu kakav je bio *Put*, neophodan nam je, za njegovo razumevanje, širi društveni kontekst. Međutim, u centru naše opservacije neće biti samo kontekst, ili sam gest, hoću reći nastanak samog časopisa, već čovek. Šta to, zapravo, znači? Pre svega, takva vizura obuhvata sve: svakodnevnicu, intimu i najdublje, subjektivne porive. Kako dve tako suprotne dimenzije, najintimnije i objektivnost svojstvena opštem, mogu da se izjednače? I mogu li se uopšte izjednačiti kako bi stvorile nepričuvnu esencijalnost postojanja? Ova se pitanja prirodno postavljaju kada se razmišlja o časopisu kakav je *Put*.

Suštinu njegovog značenja ne treba tražiti u stereotipnim formama percepcije, već u potpunom rastvaranju kroz prianjanje, koje je nalik dvostrukom Jastvu, koje će, prirodno, prizvati Drugog.

Pre detaljnog, analitičkog eksponiranja teoretskog nivoa, misao će preći u čutanje (uzeće na sebe ulogu posmatrača). A onda će ono večito tajno-vito, nikada pojavno Ja, ono koje se u biti tek naslućuje, ono koje zaustavlja dah, odjednom neverovatnim intenzitetom eksplodirati, i rasprsnući se na milion delova, naročito ako se predmet ispitivanja – *Put*, osvetli bez ikakvih prethodnih priprema.

Ovaj tekst nema namjeru da analizira dimenziju uređivačke politike koja je rasla u duhu revolucije na temelju nade, vere i čekanja koje je izgubilo svoju svršishodnost, ne želi čak ni da otkrije, dotakne zvukove kao pozadinu koja je omogućila rađanje samog časopisa. Samo će poricati, svestan, da će se putem poricanja i nehotice sam uplesti u sve ono čemu bi hteo da okrene leđa. To nikako. Ali pre svega, ili već usred sredе celog procesa, tekst mora da se deklariše – on ne veruje u moć ovakve vrste

analitičnosti.<sup>1</sup> Zapravo, on će pokušati da prokrijumčari dimenzije subjektiviteta, intuicije, „osetilnosti” koja pulsira po sebi, da sve to stavi u linearne redove, da bi se u tom aktu bar delimično dostigla ona duhovnost avangarde koja je bila osobenost pesnika, urednika i autora *Puta*. Kažem osobenost, a ipak ne mogu da govorim o osobenostima, jer *Put* nije kulturni proizvod koji je jedinstven, generisan po sebi i iz sebe. Nije. Nastao je kao posledica raznih uticaja, inspiracija koje su stizale izvana, nekih procesa koji su već bili u toku, a koji su bili simpatični uredništvu i njihovom bližem ili širem okruženju. Međutim, situacija je tim kompleksnija – kasnije ću se osvrnuti i na problem emigracije koja će baciti još jače svetlo na poseban status časopisa *Put* – sa aspekta geografije, društva, politike i kulture podjednako. Glavni urednik časopisa je Zoltan Cuka, koji je u Vojvodinu stigao kao emigrant (opširnije – u daljem tekstu). *Put* je u svakom smislu blizak poimanjima Lajoša Kasaka, koji će svojim pismom posebno pozdraviti formiranje časopisa. Cuka će, slično Kasaku, naglasak svog uređivanja staviti pre svega na liniju avangarde, zasnovane na revolucionarnom i ekspresionističkom duhu; časopis će postati glasnogovornik takvih strujanja, dok će, istovremeno, u njemu naći mesta i zagovornici aktivizma i agitativnog književnog konteksta.

Nada, vera i čekanje koje je izgubilo svrshodnost – kako su okarakterisani pravci avangarde – podići će se iz talasa efemernog, opšteg procesa koji se u svakom trenutku može raspoznati iz događaja u toku u diskurs analitičko-značenjskog rečnika epohe. *Put* generiše u ovom opštem stanju ona ostvarenja koja su, u većini slučajeva, prihvatljiva samo u vremenu u kojem nastaju, a u kasnijem periodu mogu se svrstati samo u jedan istorijski diskurs i samo tu se vrednovati, analizirati, procenjivati. Ukratko, nestaje prihvatanje, kao akt, i ne ostaje ništa drugo osim istorijskog aspekta, mogućnosti analize konteksta i dela. „Posebno je lako uvideti post festum, da estetske teorije, bez obzira što hoće da dostignu merila bezvremenosti sopstvenog predmeta, očigledno ipak karakteriše ono vreme zahvaljujući kojem su nastale.”<sup>2</sup> Istina, ovo je već

---

1 Na analizu epohe i proizvode kulture i umetnosti nastale u tom periodu, ne mogu se primeniti jedinstveni, sistematski i metodični operativni pojmovi bazirani na sigurnoj osnovi, jer su ovi kulturni i umetnički proizvodi načeli delom upravo ovakvu vrstu kategorizacije, odnosno kritike, da bi poremetili, preokrenuli postojeću borniranu – okoštalnu teoretsku retoriku kritike kulture. Ili je pak uopšte ne uzimaju u obzir, nadilaze sve dотle postojeće, radikalno i progresivno razarajući osnovne pojmove tadašnje umetnosti. Pogledati eksperiment nazvan „Koncert mirisa”, koji su zamislili umetnici okupljeni oko časopisa *Put*.

2 Peter Birger: Teorija avangarde, Univ, Segedin, 2010, p21.

takav teorijski problem koji bi nas odveo daleko (skrajnuo) s *Putom*, koji hoćemo da osvetlimo.

Osnovna tendencija *Put* očituje se kroz ekpresionizam glavnog urednika, zahvaljujući čemu se duhovnost časopisa može smatrati pre svega poetskom, i naravno, odnosno tome uprkos, u časopisu se mogu naći, mada u manjem i skoro neznatnom broju, i teoretski tekstovi. Međutim, poetske reference i revolucija u sferi emocionalnog, stvaraju i teoretske osnove, ukazujući bezuslovno na poglede Lajoša Kasaka, tim pre što *Put* u to vreme objavljuje pesme koje tretiraju egzistencijalna pitanja ljudi doba koje je u toku, na osnovu čega Cuka s pravom može da tvrdi da u njihovoj umetnosti vidi „merljive forme njihovog života i vrednosti”. Tačku orijentaciju karakteriše i podatak da je časopis, osim s Kasakovim bečkim DANAS-om (MA), izgradio veze i sa *Zenitom* i *Putevima*.

Osvrnemo li se na likovni aspekt časopisa, primetićemo da već slovna forma samog imena upućuje na važnost delanja i promene. I kada je naslovna stranica u pitanju, kao uostalom i prelom teksta, očigledna je svesnost građenja nečeg izvesno drugačijeg i inovativnog. Naslovna stranica časopisa dominira svojom snagom i posebnošću, što je još posle prvog broja privuklo pažnju čitalaca. Naravno, sve se to uklapa u tadašnju „tradiciju”. Tendencija inovativnosti XIX veka, predočena novim sredstvima poimanja svetskog duha, bila je temelj radikalnih promena. Nakon svetskog rata, cilj svih njihovih okupljanja bio je – negiranje kontinuiteta, potpuna dekonstrukcija tradicije i utemeljenje sasvim novog početka. Pokret je, sav u znaku avangarde, umesto metoda vladajućeg larppurlartizma, radio na pozitivnim tendencijama pojedinca, na privlačenju pažnje, provokaciji publike upravo novim stilom.

Zanimljiv je citat iz programskega teksta časopisa: „Nećemo ostati zалjeni u licitarska srca prošlosti, i nećemo mijaukati glasovima proleća (...) Daćemo novu nadu, novi pogled na svet, ali ne regule (...) Ne salonske revolucionare u frakovima, nego ljude, koji prave mostove između obala koje se glasno dozivaju!“ Očito je da su istakli cilj pun energije, koji uzima u obzir sve nijanse zadataka koje nameće sadašnjost, ciljeve koji zaboravljaju i ne planiraju. Oni jesu. U formulacijama ciljeva *Put* nema nitrage kolebljivosti. Metafizika je ispaljena. Da zavirimo malo u istoriju.

Istorija nastanka časopisa *Put* može se, uslovno, vezati za jedan istorijsko-politički događaj, i to za takozvanu pečujsku emigraciju. Pečujsko-

-baranjsku Srpsko-mađarsku republiku ukinuli su 1921. godine. Posle tih događaja mnogi revolucionari (članovi Mađarsko-sovjetske republike i učesnici pečujskih događaja) prebegli su u Jugoslaviju. Ako se postavi pitanje zašto bi to bilo interesantno sa aspekta *Puta*, odgovor je sledeći: među prebeglima najviše je bilo pisaca i publicista. Onda se dogodila „specijalna transfuzija” (Mihalj Majtenji) koja je bitno odredila koncept štampe i vojvođanske književnosti dvadesetih godina. Tada je, 1922. krenuo i *Put*, i to pod uredničkom rukom Zoltana Cuke, rođenog Banaćanina, koji je iz Pečuja prebegao u Vojvodinu.

(*Izbeglički su vozovi stizali u leto 1921, avgusta, iz pravca Baje i Pečuja na subotičku, somborsku i osiječku železničku stanicu.*)

### Kratka istorija pečujskih izbeglica

U Pečuju i okolini grada bili su nakon I svetskog rata, u izvesnom smislu, potencijalno specifični društveni i politički odnosi. Posledice takozvane mađarske revolucije belih ruža bile su očigledne i dvadesetih godina prošlog veka. Pečuj su novembra 1918. zaposele srpske čete koje su bile u povlačenju. Konačna sudbina grada zavisila je od pobedničkih sila Antante, ali je povlačenjem Trijanonskih meda ostala izvan granica Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca i našla se u izvesnom statusu slobodnih gradova. Kasnije, nakon pada Mađarsko-sovjetske republike avgusta 1919. godine, komunisti su, bežeći pred mađarskim belim terorom, s većim i manjim grupama socijalista i liberala, stigli u Pečuj i tu dobili status azilanata. Specifični pečujski režim omogućio je – u slobodnjem tumačenju političkih značenja – slobodan kulturni život i razvoj avangardnih stremljenja. Poslednja deonica pečujske nezavisnosti bila je priznanje srpsko-mađarske pečujsko-baranjske republike, čiji je predsednik bio poznati srpski slikar Petar Dobrović. Međutim, republika nije bila dugoveka, velike sile odlučile su da isprazne Pečuj, te su oni koji su imali ikakve veze s radničkim pokretom, propalom mađarskom komunom, morali da beže. I tu je, na toj tački, zapečaćena sudbina rane vojvođanske kulture, dvadesetih godina, tim pre što je leva i avangardna pečujska emigracija povukla za sobom ljude naprednog duha, pa je najveći deo izbeglica dospeo u Vojvodinu, a deo otisao u Osijek, Beograd i druge veće gradove Jugoslavije. Ono što su tada emigranti poneli sa sobom u Vojvodinu, bilo je, sa aspekta Weltanschaunga, kulture i duha, svakako i u svakom smislu na višem nivou, naprednije, progresivnije, evropskije od gledišta vojvođanskih, provincijskih pisaca. Pošto je

među Pečujcima bio veliki broj književnika i publicista, i pošto su imali potrebu za „uhlebljem”, zauzeli su uredništva. Pošto je njihova dominacija sve više podizala nivo listova, usledio je izvesni kvalitativni skok, rađale su se nove rubrike, ton je bio svežiji, življi, urbaniji, evropskiji. U to se vreme u Novi Sad doseljava i Zoltan Cuka i ostaje u njemu narednih dvanaest godina. On je osnivač časopisa *Put*.

### Izmenjene dvadesete godine u Vojvodini

Stanje u književnosti dvadesetih godina zakomplikovala je i činjenica da su upravo učesnici neuspele mađarske revolucije, emigranti iz Republike Pečuj–Baranja, određivali pravac i smer razvoja književnosti i ukusa. Pored malog broja „starih” pisaca, književnost Vojvodine činili su članovi književne grupe koja je imala evropski pogled na svet, bila veoma obrazovana i naprednih shvatanja. Sumnjam, skoro da bih rekao da tvrdim, da ti emigranti nisu došli u Vojvodinu, sada ne bismo imali o čemu da pišemo. Mislim da iz dotadašnjeg kapaciteta pisaca starosedelaca ne bi mogla da se rodi takva inicijativa kakva je bila ona za osnivanje časopisa *Put*. On je trajao sve dok se emigranti usled izmenjenih društveno-političkih odnosa, i sve veće potrebe za vazduhom, nisu raspršili na razne strane.

*Put*, časopis koji je uređivao Zoltan Cuka, a koji se pojavljivao u Novom Sadu, bio je avangardni književni časopis aktivista, a preko Lajoša Kassaka, u tesnoj vezi s južnoslovenskim avangardnim autorima i njihovim časopisima. Dakle, kada je 1922. pokrenuo *Put*, mađarski časopis značajan za jugoslovensku avangardu koji se na specifičan način slagao s beogradskim časopisom *Putevi*, tim pre što su bili bratski časopisi, Zoltan Cuka nije se oslanjao samo na svoje kolege emigrante i mađarsku avantgardu koja je živila u dijaspori već i na lokalne snage (Janoš Aranjmives, Zoltan Ember, Janoš Mester), s jedne, i na srpske ekspresioniste koji su bili u Novom Sadu, a ostali su bez svog časopisa *Dan*, s druge strane.

Već pomenuta „transfuzija” bila je pun uspeh, mada privremen, nažalost bez nekih naročitih rezultata: donela je tek sporadična osveženja i vrtloženja u duhovni život, a kasnije je, nažalost, onemogućena<sup>1</sup>: u vojvođan-

---

<sup>1</sup> Ne može se baš jednoznačno reći da je onemogućena, zbog tadašnjih urednika, autora i stvaralaca okupljenih oko časopisa. Jednostavnije možemo da kažemo da zbog postojećih društveno-političkih okolnosti u kojima se njihov motor pokrenuo, nije bilo dovoljno benzina za dalje napredovanje. Za onemogućenost nemamo, ali zato imamo podataka da su mnogi od njih čeznuli za slavom i sličnim referencama, kao i intenzivnijom inspiracijom, zbog čega su napustili dotadašnju teritoriju.

skoj književnosti uloga pisaca emigranata ostala je sve vreme corpus alienum, jer je jugoslovensko-mađarski čitalac, koji je zaostao i što se ukusa i što se književnog obrazovanja tiče, vrlo teško primao konstruktivističke, ekspresionističke, aktivističke, futurističke i druge nove književne pravce koji su se očitovali kroz dela pisaca i pesnika. Osim toga, dežurni su mislioci tog vremena smatrali da istorijska situacija i izmenjeni, novi odnosi, od pisaca zahtevaju nešto drugo: jedno samospitujuće, aktuelnim dešavanjima posvećeno i ozbiljno sagledavanje situacije, koje će u relacijama politike Kraljevine Jugoslavije postavljati pitanja i nalaziti rešenja za život manjina. Sto godina kasnije na istom mestu isto je. Ali toga zadatka književnost emigracije nije se mogla primiti. Činjenica da se u organizovano okupljanje pisaca, izraslo na domaćem terenu, tih dvadesetih godina, jedva uključio pisac ili dva iz lokalne sredine, govori o tome koliko im je ideja avangarde bila strana. Ostali su se raštrkali, iselili ili vratili u Mađarsku. Dakle, neće oni biti ti koji će stvoriti jugoslovensku mađarsku književnost, već one ambicije i potrebe koje je, tokom protoka godina, način života manjine podupirao. Kasnije će, recimo početkom šezdesetih godina, ovako pisati o emigrantima:

„Emigracija stvara mogućnost, ali i potrebu za izvitoperavanjem, ko-lebanjem, razvitskom karaktera desperados. Naravno, pod uslovom da čovek sam u sebi ne nosi strogog cenzora sopstvenog delovanja. A najuspeliji cenzor je sama Partija koju u sebi imamo. Ovakav će čovek lako i brzo pronaći put ka sebi i Partiji, i u ovom će trenutku dobiti od društva, spolja, moralnu podršku, koja ga iznutra nikada nije napuštala. Ovakav čovek ni u samoći nikada nije usamljen! Ali je u suštini prava retkost, i bila je retkost, kažem, i u redovima baranjske emigracije. Harasti, Floris Mikes, Mihalj Fiser, Cebjek – otac i sin, Karci Hac, Zigmund Bodnar, Joska Flam, Udvardi, Andorka i veliki broj drugih, ostali su ljudi, i ljudi pokreta i u emigraciji, ali velika većina, upkros organizaciji baranjske emigracije, koja, naravno, nije bila partija, i svakog je primala u svoje redove, a u to vreme pre svega one izvan partije, izgubila je svoju proletersku samosvest, klasnu borbenost i mislila je isključivo na preživljavanje.”<sup>2</sup>

### Aktivizam izvan okvira časopisa

Marija Cindori u odličnoj i podužoj studiji obrađuje eksperimente umetnika okupljenih oko časopisa *Put*, koji bi fukcionisali poput multimedijalnih

---

2 Petar Lerinc: Krize i zrenja, Novi Sad, 1962, 272,1.

večeri, kada bi akteri uspevali da ih izvedu. Njena istraživanja pokazuju da je, zahvaljujući urednicima i autorima, *Put*, odnosno dadaizam za vreme svog kratkog vovjodanskog života,izašao izvan okvira časopisa. Oni su organizovali razne manifestacije, takozvane matineje, širom Vojvodine: u Subotici, Zrenjaninu, Vinkovcima, Osijeku, Somboru, da-kle na svim mestima gde su živeli emigranti iz Pečuja. U starim novina-ma možemo naći brojne podatke o tim večerima, o nekim, istina, samo vest, a o nekim i poduze izveštaje. Kao što Cindorijeva uočava, ovaj niz akcija na koje se *Put* odlučio nije bio jedinstven, tim pre što se časopis uključio u mrežu avangardnih pokreta, autora, časopisa, pa su se me-đusobno inspirisali, jedni od drugih učili, uspostavljajući na taj način neku vrstu sistema veza. I *Put* je, kao i ostali, kako je to bio običaj, grabio svaku priliku da propagira svoje svetonazole, tj. da oko sebe sakupi što širi krug čitalaca.

„U sklopu javnih nastupa dadaista-aktivista-zentista, matine koji je početkom novembra 1922. godine održan u Subotici, zasluguje posebnu pažnju. S jedne strane zbog toga što je to jedinstvena manifestacija, čiji nam je program ostao u nasleđe zahvaljujući članku Florisa Mikesa objavljenom u *Hirlapu*, a s druge strane zato što je značio jedinstveni umetnički eksperiment, koji je obećavao novine u okviru tada nastupajućih izama. Svojim radovima posredno ili neposredno u Subotici su uzeli učešće: Ljubomir Micić, Endre Arato, Arpad Lang, Zoltan Cuka, Andor Sugar, Virgil Poljanski, Dragan Aleksić, Mihail Petrov, Šandor Barta, Jene Harasti, Janoš Mester Aranjmives, Huelsenbek i Adam Cont. Taj je matine bio neka vrsta pomirenja između avangardnih pravaca Istočne-Srednje Evrope, odnosno, on je, pored arhitekture slike i svetla inkorporiao i koncert mirisa. Iz kasnijih izveštaja Mikesa ispostavlja se i to da je veliki deo umetnika otkazao nastupe, te su tako učestvovali posredno, svojim delima, a mirisni koncert je izostao. Verovatno su se suočili sa većim tehničkim preprekama.”<sup>1</sup>

Danas ovo, naravno, zvuči smešno ili komično, jer se tehnika u međuvremenu nedvojbeno mnogo razvila, ovakvo multimedijalno veče bilo bi, danas, sasvim jednostavno izvodljivo. Poznajemo i primere koji bi ovo potkreplili, ali smo svesni da su avangarde dvadesetih godina buk-nule sa svojim novim formama u eri starih medija, uz novu metodologiju prikazivanja stvarnosti, kao i nove načine usmerene na spoznaju sve-

---

<sup>1</sup> Marija Cindori: Dadaistička vizura jednog Babićevog teksta, Hid, 2009/07,081–090.p.

ta. U savremenoj avangardi koriste se novi, moderni mediji, gomilaju se informacije, pa se ona danas bavi mogućnošću pristupa i metodima manipulacije. Nema tog znanja koje im ne stoji na raspolaganju. Sada se ne bavimo samo novim načinom spoznaje stvarnosti i sveta i njihovom prezentacijom, te se u tom smislu stari mediji, kakav je bio i *Put*, mogu tretirati samo kao neka vrsta osnovnog materijala. Na nama je šta ćemo time započeti. Avangarda je postala softver.

*S mađarskog prevela Marija Šimoković*

## Literatura

- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Univ, Szegedin, 2010.
- Bori, Imre, „Istoriya jugoslovensko mađarske književnosti, 1918–1944”, *Forum*, Novi Sad.
- Cindori, Marija, „Dadaistička vizura jednog Babićevog teksta”, *Hid*, 2009/07, str. 081–090.
- Manovic Lev, „Nova avangarda”, *Simpozion*, 2005/0044–0046.
- Pascik, Laslo, „Uloga pečujske emigracije u prvoj deceniji mađarske štampe u Jugoslaviji”, *Hungarološka saopštenja*, 1975/25, str. 167–172.

Sezgin Bojnik

## **Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze“ Karpo Godine**

Inicijalna teza koju su izneli reditelj Karpo Godina i scenarista Branko Vučićević u filmu „Splav meduze“ (1980) jeste da je jugoslovenski avantgardni pokret zenitizam iz dvadesetih godina prošlog veka imao komunističke korene<sup>1</sup>. Da bismo formalizovali ovu radikalnu tezu, moramo dodati da komunizam zenitizma ima smisla samo kada se razume prvenstveno kao nešto što je kulturne i, specifično, sinematske prirode. Ovaj kulturni – ili umetnički – komunizam, istovremeno ograničava politizaciju avantgardne umetnosti. Glavni razlog tog ograničavanja jeste razumevanje komunizma kao mržnje prema buržoaziji, koja zamejuje poricanje marksističko-lenjinističke teorije anarhonihilističkom negacijom buržoazije i populističkog normativa. Uprkos ovom teoretskom ograničavanju, film uvodi takve korekcije istoriografije „Zenita“ da i danas – verovatno čak i u većoj meri – možemo govoriti o validnosti ove intervencije. U ovom eseju baviću se tom konkretnom epizodom jugoslovenske avangarde.

Za početak, negiranje i odbijanje komunizma kao „divlje prakse“ koju je Luj Altiser (Louis Althusser) nazivao lenjinističkim stilom moglo bi se upotrebiti i za objašnjenje političkih i konceptualnih korena zenističkog *barbarogenija*:

Divljom praksom (*une pratique sauvage*), u smislu u kome Frojd govori o divljoj analizi koja ne pruža teorijska opravdanja svojih operacija, zbog koje diže dreku filozofija ‘tumačenja’ sveta, koju

---

<sup>1</sup> Naziv pokreta izведен je iz naslova časopisa „Zenit“, koji je objavlјivan između 1921. i 1926. godine – u Zagrebu do 1924, nakon čega se preselio u Beograd.

možemo nazvati filozofijom *poricanja*. Divlja praksa koliko god hoćete, no ko nije počeo time što je bio divlji?<sup>2</sup>

Dalje, ovome bi se mogla dodati i sećanja Klare Cetkin (Clara Zetkin) na Lenjinov ukus kada je reč o modernoj umetnosti:

Mi smo dobri revolucionari, ali se osećamo obaveznim da naglasimo kako stojimo na 'vrhuncu savremene kulture'. Imam hrabrosti da se pokažem kao 'varvarin'. Ne mogu da vrednujem dela ekspressionizma, futurizma, kubizma i drugih -izama kao vrhunske izraze umetničkog genija, ja ih ne razumem!<sup>3</sup>

Lenjinov varvarski stav prema kulturi trebalo bi razumeti u donekle književnom smislu, kao gledište izvan konsenzusa interpretacije sveta; nešto što ne igra po pravilima igre. Ovu izuzetno spekulativnu tvrdnju o antikonsensualnom stilu Lenjinove „istorijske materijalističke vizije” umetnosti isprobao je 1986. Džefri Vejt (Geoffrey Waite) tako što je primenio to varvarsko poricanje na Velaskezovu (Diego Velázquez) sliku *Mlade plemkinje* („Las Meninas”) iz 1665. Rezultat je pokazao da je čitav spektar interpretacija slike *Mlade plemkinje* – od Mišela Fukoa (Michel Foucault) do Džona Serla (John Searle), preko Žaka Lakana (Jacques Lacan) – govorio istu stvar: da se umetnost može razumeti samo iz perspektive buržoaske vizije (okularni režim). Vejt je prešao bolan put kako bi demonstrirao da bi Lenjin trebalo da stvarima pristupi sa diferencirajug stanovišta klasne borbe.<sup>4</sup>

Film „Splav meduze” ne predstavlja direktno takvu „varvarsku” istorijsko-materijalističku viziju imperijalističkih i kapitalističkih mehanizama koji melju proletarijat kroz sočiva avangardne umetnosti. Međutim, on postavlja opšte pitanje pozicije avangardne umetnosti u odnosu na komunizam. U tom smislu, Godinin i Vučićevićev film predstavlja korekciju tvrdnje o političkoj avangardi; on ne učutkuje svoje komponente koje su zasnovane na marksizmu-lenjinizmu. Na kraju krajeva, on opisuje kako je komunizam za „Zenit” predstavljao sinematsko iskustvo, i obrnuto. Da bismo razumeli

2 Louis Althusser, „Lenin and Philosophy” (*Lenjin i filozofija*), u: Monthly review Press, 1971, s. 66.

3 Clara Zetkin, „Reminiscences of Lenin” (*Sećanja na Lenjina*), New York: International Publishers, 1934, s. 12–13.

4 Geoffrey Waite, „Lenin in Las Meninas: An Essay in Historical Materialist Vision” (*Lenjin na slici Mlade plemkinje: esej o istorijskoj materijalističkoj viziji*), u: History and Theory, god. 25, br. 3, 1986, s. 248–285.

kako ova tvrdnja funkcioniše u filmu, moramo biti načisto s nekim elementarnim činjenicama u vezi s ’interpretacijama’ „Zenita”.

Sam Branko Vučićević bio je jedan od najpažljivijih čitalaca i pronicljiv korektor mnogih od tih ’interpretacija’<sup>1</sup>. Spomenimo neke relativno skorašnje pojave i pogledajmo nakratko omiljene Vučićevićeve mete, radove Miška Šuvakovića i Gojka Tešića o „Zenitu”. Obojica su pokret tumačili kao kulturnu poziciju na najvišem nivou internacionalizma dvadesetih godina prošlog veka u Jugoslaviji koja je apsorbovala većinu razvijenih evropskih umetničkih produkcija. Međutim, nije samo stvar u tome što su te interpretacije sadržale brojne činjenične greške (prema legendi, Vučićević, koji je preveo „Ruski umetnički eksperiment” Kamile Grej [Camilla Grey], pronašao je preko dve stotine grešaka u knjizi) već su im nedostajale konceptualne osnove avangardne umetničke pozicije. A prema Šuvakoviciću, koji je inicirao međunarodnu slavu pokreta, zenit i drugi avangardni pokreti iz Jugoslavije nikad nisu uspeli da dostignu nikakvu istorijsku zrelost usled naglih političkih rezova i intervencija<sup>2</sup>. Tešić je načinio još smeliji korak: tumačio je „Zenit” kao jedan od neophodnih koraka na leštveci istorijskog napredovanja avangarde; ili, preciznije, pozicionirao je „Zenit” kao jednu od stanica avangardnog voluntarizma. Naziv tog oksimorona glasi: „tradicija avangarde”, intelektualna pozicija koja negira najosnovnije antiistorističko istraživanje koje su izvorno predložili Viktor Šklovski (Victor Shklovsky) i ruski formalisti dvadesetih godina prošlog veka, govoreći da istorija umetnosti ne prati pravilo linearnosti tradicije poput sina koji nasleđuje svog oca, već cikcak stazu nečaka koji nasleđuje svog siromašnog ujaka<sup>3</sup>. Siromašni ujaci „Zenita” jesu Lenjin i Konrad Fajt (Conrad Veidt); „Splav meduze” to čini očiglednim.

Nema potrebe da „tradicija avangarde” naglašava nacionalističke elemente kod Ljubomira Micića i Zenita zenita (kao što su balkanizam, srbizam itd.), jer je sam oblik ove konceptualizacije avangardne umetnosti utemeljen u nacionalističkoj i istorističkoj kombinaciji. Dva novija tumačenja „Zenita” predstavljaju dokaz ove tvrdnje. Marijeta Božović i Lada Grdan

---

1 Većina njegovih korekcija povodom zenističkog i nadrealističkog pokreta u Jugoslaviji može se pronaći u njegovoj knjizi *Lepe srpske umetnosti*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007.

2 Videti indikativan naslov Šuvakovićeve knjige (kourednik s Dubravkom Đurić) o jugoslovenskoj avangardi: „Impossible Histories – Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia” (*Nemoguće istorije – istorijske avangarde, neoavangarde i postavangarde u Jugoslaviji*), 1918–1991, Cambridge: MIT Press, 2006.

3 Aleksander Flaker, „Formalna metoda” i njezina sudsudbina”, u: Stilovi i razdoblja, Zagreb, 1964, s. 87.

„Zenit” čitaju kao umetničku praksu ključnu za modernizaciju zaostale kulturne sfere Jugoslavije. Prema Božovićevoj, Marina Abramović je direktna naslednica te instrumentalizacije globalističke balkanske umetnosti: ona koja vrši „approprijaciju najboljeg što su druge kulture imale da ponude, sa pozicije margina”. I Božovićeva i Grdanova neprestano ponavljaju činjenicu da je ogroman i impresivan spisak međunarodnih umetnika/umetnica i pisaca/spisateljica slao svoje doprinose časopisu „Zenit”. Da bi pronašla mesto za „Zenitov” eklekticizam koji seže od panslavizma, ničeanizma, konstruktivizma, ekspresionizma, boljševizma itd., pa sve do ove instrumentalizacije – koju je njen intelektualni mentor Šuvaković nazvao „anarhističkim pristupom”<sup>4</sup> – Božovićeva tu poziciju opisuje kao „kradljivca kulture”: onu koja kombinuje heterogene elemente prema redosledu na osnovu koga oni rezultiraju „međunarodnim značajem” (ključ uspeha Marine Abramović?!). Vapaj „kradljivca” nad identitetom i originalnošću usred heterogenosti i pozajmljenog materijala očigledno predstavlja obeležje depolitizacije avangarde; prvenstveno depolitizacije u obliku poricanja teme, borbe i nasilja<sup>5</sup>. Da bi prikazala politički aspekt tog „pozajmljenog” jezika kolonizacije (tačniji termin bi bio jezik zavisnosti), Božovićeva koristi odlomak iz teksta Ljubomira Micića objavljenog u broju 37 časopisa „Zenit” 1925, o borbi za nezavisnost u Maroku. Ono što Božovićeva opisuje kao „akutnu zainteresovanost za revolte Afrike koju je rasparčala Evropa” zapravo predstavlja deo teksta ironično naslovленog „Maroko, i opet za spas civilizacije”, koji sugestivni slogan „imperijalizam je Biblija Evrope i Evropljana” pripisuje lenjinističkom odbijanju imperijalizma kao poslednje faze kapitalizma<sup>6</sup>. Jasno je da zainteresovanost nije usmerena na rasparčavanje Afrike, već na „borbu za ljudsku emancipaciju i nezavisnost naroda”<sup>7</sup>. Još je indikativniji kratak intervju Branka V. Poljanskog s Marinetijem (Filipo Tomazo Marineti [Filippo Tommaso Marinetti], ratni huškač italijanskog imperijalizma prema Africi) koji je objavljen uz esej o Maroku, i koji pravi jasnu razliku između varvarstva „Zenita” i varvarstva futurizma<sup>8</sup>.

---

4 Šuvaković, ibid.

5 Marijeta Božović, „Zenit Rising: Return to a Balkan Avant-garde” (*Uspon Zenita: povratak balkanskoj avantgardi*), u: After Yugoslavia: The Cultural Spaces of a Vanished Land (*Posle Jugoslavije: kulturni prostori iščezle zemlje*), ur. Radmila Gorup, Stanford: University Press, 2013, s. 135–146.

6 Ljubomir Micić, „Maroko, i opet za spas civilizacije”, u: „Zenit” br. 37, novembar/decembar 1925.

7 Micić, ibid.

8 B. V. Poljanski, „Dijalog Marineti – Poljanski”, u: „Zenit” br. 37, 1925.

Lada Grdan je ovaj interes odvela još dalje opisujući instrument crpljenja informacija od „najboljih“ evropskih tendencija u zenitizmu kao znak prakse koju ona naziva „simultanizam“. Ukratko, taj simultanizam znači da je „Zenit“, uprkos tome što je bio negativan i anarhističan, imao afirmativnu i konstruktivnu funkciju tako što je bio usklađen s najprogressivnijim evropskim i svetskim kulturnim tendencijama. Ovim se implicira viđenje „Zenita“ i drugih avangardi kao medijatora evropskih novina nerazvijenoj i nazadnoj jugoslovenskoj teritoriji<sup>1</sup>. U stvari, ovo ‘nacionalno’ tumačenje „Zenita“ u mnogim slučajevima simptomatično je vezano za potcrtano pitanje navodno afirmativnog karaktera pokreta u tom smislu što „novu nacionalnu umetnost funkcionalizuje u međunarodnom kontekstu“, kao što je Irina Subotić, koju je citirala Grdanova, pisala osamdesetih godina prošlog veka. Dualnost nacionalizma i savremene umetnosti ne predstavlja izuzetak, već se može prepoznati u svim tendencijama koje tretiraju umetnost kao instrument državnog ideološkog aparata. Međutim, većini njih je poznato jedno formalno pitanje: da bi avangarda reproducivala nacionalizam, ona mora napustiti svoj najosnovniji sastavni deo, naime svoju negativnost. Poricanje te negativnosti koje se u mnogim slučajevima uobičilo kao poricanje marksističko-lenjinističke negativnosti (divlja analiza, varvarstvo itd.) predstavlja polaznu tačku za brojne nacionalističke i normativne aproprijacije avangardnih odbijanja. Da navedemo još jedan primer: „Međutim, za razliku od Micićevog koncepta ‘barbarogenija’, slobodnog čoveka koji staroj i umornoj Evropi nudi svežu kreativnost i vitalnost koja dolazi s Balkanskih planina, ideja ‘slobodnog čoveka’ koju su promovisali komunisti, predstavljala je ekonomski koncept“.<sup>2</sup>

U čemu se onda ogledao „Zenitov“ marksizam-lenjinizam? U filmu „Splav meduze“, pojavljuje se u nekoliko epizoda, jasno ukazujući da sramota imperijalizma, varvarstvo evropskog kolonijalizma, čuvena olupina francuske pomorske fregate „Meduza“ koju je prikazao Teodor Žeriko (Théodore Géricault), predstavlja najtačniju sliku varvarstva imperijalizma kao poslednje faze kapitalizma. To je jasno prikazano u sceni u kojoj se ispod reprodukcije Žerikoove slike može videti fotografija Lenjina, zatim u neuspešnom pokušaju članova grupe da sprovode agitaciju u fabrikama; takođe i u veštačkim i dekorativnim indikatorima kao što je

---

1 Lada Grdan, „Zenit i simultanizam“, Beograd: Službeni glasnik, 2010.

2 Irina Subotić, „Concerning Art and Politics in Yugoslavia During the 1930s“ (*O umetnosti i politici u Jugoslaviji tridesetih godina dvadesetog veka*), u: Art Journal, god. 52, br. 1, 1993, s. 69.

sat sa slikom Lenjina; Majakovskom; Internacionali; i drugim scenama u filmu. Međutim, u akcijama grupe „Zenit” i u njihovom časopisu, marksizam-lenjinizam je vidljiv na mnogo različitih načina. Sada je potpuno uzaludno baviti se marksizmom-lenjinizmom „Zenita” u ovom tekstu. Kao prvo, to bi podrazumevalo da se tačnost filma „Splav meduze” treba meriti tačnom zastupljeničću istorijskog materijala, nečega što su sedamdesetih godina prošlog veka autori časopisa „Filmske sveske” (*Cahiers du cinéma*) ironično nazivali „Z” filmovima (pozivajući se na ’politički pop’ narativ Koste Gavrasa [Costa-Gavras]). Druga teškoća sastojala bi se iz upotrebe samog termina marksizam-lenjinizam.

„Zenit” posmatran u svetlu marksizma-lenjinizma nije izolovan slučaj interpretacije: Zoran Markuš je sedamdesetih godina prošlog veka pisao o „Zenitu” kao o avangardi zasnovanoj na „konciznim marksističko-lenjinističkim učenjima, (...) uz neke izuzetke lokalnih nacionalističkih odnosa”<sup>3</sup>. Ova tvrdnja je zatim naišla na oštro protivljenje, kako od strane Branka Aleksića, koji ju je nazvao falsifikovanjem „Zenita” i sintetičkim internacionalizmom kritikujući Markušov entuzijazam povođom „Zenitove” uloge u međunarodnoj avangardi<sup>4</sup>, tako i kao namerno učutkivanje srpskog ultranacionalizma i antijugoslovenstva Ljubomira Micića<sup>5</sup>.

Jedna od najočiglednijih referenci na „Zenitov” marksizam-lenjinizam, pored već pomenutog teksta o Maroku, može se pronaći u tekstu objavljenom u poslednjem broju časopisa (br. 43, decembar 1926) pod naslovom „Zenitizam kroz prizmu marksizma”. Konstatacija nije mogla biti jasnija: „Zenitizam je sin marksizma”<sup>6</sup>. Dalje u tekstu se tvrdi:

Varvari – to je ceo svetski proletarijat, to su ideje proleterske ukupne snage, koja ima moć vulkanske lave u naponu, to su oni sirovi, snažni prirodni elementi, još neiskvareni buržoaskom emancipacijom – to je ’Moskva protiv Pariza’, ’Istok protiv Zapada’.<sup>7</sup>

3 Zoran Markuš, „Zenitizam i avangardni pokreti u Zapadnoj Evropi”, u: „Delo” br. 3, 1977, s. 33.

4 „Legenda o Zenitu ni sa štitom ni na štitu ili između nitizma i anti-nitizma”, u: Kultura & Kritika/Lira&Motika, 1981, s. 179–192.

5 Radomir Konstantinović, „Ljubomir Micić”, u: „Biće i jezik”, god. 5, 1983, s. 355–357.

6 Dr M. Rasinov, „Zenitizam kroz prizmu marksizma”, u: „Zenit” br. 26, 1926, s. 12.

7 Rasinov, ibid, s. 13.

Možda bismo morali da posmatramo marksizam-lenjinizam „Zenita” upravo u toj sirovosti; u tom varvarstvu i neposrednosti. Ali kad se iznese ta tvrdnja, u diskusiju se uvode najočiglednije teškoće: čitav niz zajedničkih osobina, spontanizama i ideoloških neposrednosti postaće deo ove konceptualizacije komunizma. Isključivanjem „apstrakcije” iz marksizma-lenjinizma, ova konceptualizacija u „Zenitu” direktno je povezana s najreakcionarnijom idealizacijom komunizma kroz optiku anarhizma. Parafrazirati ovo značilo bi ispraviti tvrdnju dr Rasinova (najverovatnije Micićev pseudonim) o „zenitizmu kroz prizmu marksizma viđenog optikom anarhizma”. Na početku sam ukazao na činjenicu da bi se ta sirovost, to varvarstvo moglo otkriti i u Lenjinovoj teoriji; ali da bi ta sirovost imala dijalektičku prirodu, ona bi morala biti emancipovana od neposrednosti prirode i eksplozije spontanih materijala. „Zenitu” evidentno nedostaju sredstva za takvu apstrakciju (i to je, zapravo, bio glavni argument kritike „Zenita” koju su tridesetih godina prošlog veka izrazili jugoslovenski nadrealisti).

Ali možda moramo sagledati tu marksističko-lenjinističku sirovost u nekom drugom polju koje nije politička apstrakcija, ili politička razumljivost. Mogli bismo sugerisati da je komunizam „Zenita” zapravo i sam bio kinematografija. U svojoj knjizi o „Kinu drugim sredstvima” ili „totalnoj kinefikaciji” Pavle Levi govori, pored mnogih drugih stvari koje se odnose na Jugoslaviju, o doprinosu zenitizma na ovom području. Posmatrajući različite diskusije o zenitizmu u njegovoj knjizi, možemo videti da se kinefikacija „Zenita” gotovo uvek odnosila na sirovost i neposrednost *konkretnog* i realizma koji je neposredno povezan s tehnologijom. „Energetski imperativ’ pokreta”, „otelotvorene bezbrojnih mogućih tehnološko-libidinalnih pokreta”, „stvarnost, pra-stanje kinematografije!”, itd.<sup>1</sup> Božovićeva je stoga u pravu kada piše o časopisu „Zenit” kao o specifičnom sinematskom mediju: „Gledano u takvom kontekstu, izuzetno vizualni časopis ‘Zenit’ počinje da liči na ilustrovane filmske scenarije, sa priloženim scenskim uputstvima i implicitnim zvučnim efektima: svaki ‘gledalac’ mogao bi da ode s blago drugaćijom verzijom onoga što je viđeno i nagovešteno”<sup>2</sup>. Ipak, ona greši kada ovu heterogenost i intertekstualnost vezuje za savremenu umetnost Marine Abramović koja je čvrsto zasnovana na dosezanju granica unutrašnjih iskustava i ideološkom i reakcionarnom subjektivizmu.

---

1 Pavle Levi, „Cinema by Other Means” (*Kino drugim sredstvima*), Oxford: University Press, 2012.

2 Božović, ibid, s. 141.

Radikalna priroda „Zenitove“ sinematske sirovosti viđena kao komunizam ne predstavlja niti godarovski (Jean-Luc Godard) sine-komunizam koji je usmeren ka totalnoj tekstualizaciji marksizma-lenjinizma (kao što su insistirali Kolin Mekkejb [Colin McCabe], Stiven Hit [Stephen Heath] i Piter Volen [Peter Wollen]); niti je intertekstualnost njihovog korpusa slična onome o čemu je Mihail Iampolski (Mikhail Iampolski) pokušao da govori kroz koncept hijeroglifskog i anagramatskog pisma koje odoleva linearnom narativu, odnosno „enigmatske slagalice koja se opire svom rešenju“<sup>3</sup>. Smatram da je najbolji način tumačenja ovog komunizma kao kinematografije u odnosu prema svakodnevnoj sirovosti i mogućnosti tehnologije i medija prići mu terminologijom koju je razvio Valter Benjamin (Walter Benjamin).

Filozofski govoreći, svakodnevni život počinje da ima politički značaj u modernom smislu koji nam postaje poznat tek nakon Oktobarske revolucije. Kao što je Džon Roberts (John Roberts) veoma jasno pokazao:

Počev od 1917. godine 'svakodnevni život' u sovjetskoj kulturi je predmet neobične teoretske elaboracije i kontrole koja umnogome ubličava sadržaj tog koncepta kroz dvadeseti vek, privlačeći prema sebi ostale upotrebe 'svakodnevnog'.<sup>4</sup>

Evidentno je da je ova radikalna transformacija privukla Micića i pokret zenit, kao i ostatak avangarde. U tom smislu, nije samo nacionalizam zasnovan na slovenskom suprematizmu privlačio Micića i zenitizam prema Oktobru i Lenjinu, kao što tvrde Konstantinović i Aleksić; umesto toga, postoji inherentna politička emancipacija u toj transformaciji koja je ugrađena u ovaj interes za marksizam-lenjinizam. Benjamin je otkrio tu promenu, u strogo konceptualnom smislu, zastupajući tezu da je transformacija svakodnevnog života bila prvenstveno pod uticajem transformacije tehnike, ili prirode, što rezultira razlikom između prve i druge prirode. Druga priroda koja se razlikuje od prve manifestuje se izgradnjom kinematografije kao „prirode koja drugačije govori kamери nego što to čini oku“. Ta razlika, transformacija druge prirode predstavlja *Spielform* (oblik igre) koji dopušta prostor za intervenciju. Kao što

---

3 Mikhail Iampolski, „The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film“ (*Sećanje Tiresije: intertekstualnost i film*), Berkeley: University of California Press, 1998, s. 7–47.

4 John Roberts, „Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory“ (*Filozofiranje svakodnevice: revolucionarna praksa i sudbina kulturne teorije*), London: Pluto Press, 2006, s. 20.

navodi Ester Leslie (Esther Leslie): komunizam je politička forma koja se upušta u razigran susret s 'drugom prirodom'<sup>1</sup>.

Sinematski komunizam filma „Splav meduze“ trebalo bi posmatrati u takvom političkom i filozofskom kontekstu; kao mogućnost drugačijeg načina govora o stvarnosti putem jezika kinematografije, kao i sve ostalo što je promenjeno Oktobarskom revolucijom. Godinu film detektuje ovo raskršće iz mnoštva perspektiva. Današnja aktualizacija filma „Splav meduze“ ne bi trebalo da predstavlja deo simptomatičnog insistiranja na umetničkoj slobodi u jugoslovenskom (čitaj: balkanskom) kontekstu socijalizma; ona bi trebalo da bude deo teorijske pozicije koja se s punom otvorenosću suočava sa istorijskom činjenicom da je efekat Oktobarske revolucije daleko dublji i snažniji nego što se obično priznaje. Naš zadatak bi trebalo da bude insistiranje na ispravnom identifikovanju ovih trenutaka prožimanja politike i umetnosti bez prihvatanja normi i koncepata koje uspostavljaju reakcionarni diskursi istorije umetnosti.

*S engleskog preveo Milan Bogdanović*

---

<sup>1</sup> Esther Leslie, Walter Benjamin: „Overpowering Conformism“ (*Savladavanje konformizma*), London: Pluto Press, 2000, s. 156–158.

Stanislava Barać

## **Jednakost – Die Gleichheit – L'Egalité: nasleđe Dimitrija Tucovića u 1920. godini**

List skromnog izgleda ali značajnog tiraža, *Jednakost – Die Gleichheit – L'Egalité, organ žena socijalista (komunista) Jugoslavije*, već samim svojim složenim i dugačkim naslovom i podnaslovom, a kratkim trajanjem (1920), danas se čita kao višestruki znak „sudbine“ nasleđa Dimitrija Tucovića neposredno posle Prvog svetskog rata. Kritička analiza diskursa ovoga lista otkriva da je Tucovićevo socijaldemokratsko, antitratno i feminističko delovanje bilo vitalno i legitimno nasleđe ondašnje proletersko-feminističke kontrajavnosti, ali da se istovremeno u procesu aktiviranja toga nasleđa odvijala i degeneracija progresivnih diskursa.

Dimitrije Tucović bio je u velikoj meri lično zaslužan za osnivanje Sekretarijata žena socijaldemokrata na Osmom kongresu Srpske socijaldemokratske partije 1910. godine. U isto vreme osnovan je i list *Jednakost, organ žena socijaldemokrata* u Kraljevini Srbiji, takođe rezultat Tucovićeve inicijative. List je, naravno, prestao da izlazi tokom rata. Po osnivanju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, na Kongresu ujedinjenja u Beogradu aprila 1919., pokrajinske stranke spojile su se u jedinstvenu stranku pod nazivom Socijalistička radnička partija Jugoslavije (komunista). U okviru istog kongresa održana je i prva jugoslovenska Konferencija žena socijalista (komunista), na kojoj je, između ostalog, doneta odluka o ponovnom pokretanju *Jednakosti*. Kako je partija već u junu 1920. godine promenila ime, tako je i u podnaslovu lista izostalo ime *socijalista, a komunisti* su se oslobodili zagrade. Ipak, zakonske ograde sa sve rešetkama vrlo brzo su bile podignute jer je Vlada u decembru iste godine objavila čuvetu Obznanu, kojom je zabranila svaku komunističku propagandu i novine. I tako je sa decembarskim, jedanaestim brojem *Jednakost* okončala svoju kratku istoriju.

Za taj list bila je karakteristična ideološka unisonost i „čistota“ diskursa, a članci su, u skladu s tim, većinom nepotpisani, tj. njihovi su autori/autorke anonimni.

Prvi portret, karakteristični novin(ar)ski žanr, a posebno karakteristična pojava ženske štampe međuratnog perioda, u prvom broju *Jednakosti* bio je posvećen Dimitriju Tucoviću. Tucović je predstavljen kao ključna ličnost koja je dovela do emancipacije žena unutar Socijaldemokratske partije („[...] njegovim uticajem stvoreno je moderno gledište na ženu i njeni učešće u našoj partiji“), ali se posvetila i emancipaciji žena uopšte („Nije propustio ni jednu priliku, a da se ne angažuje sa puno žara za oslobođenje i izjednačenje žena“).

Godina obnavljanja časopisa predstavljala je i prvu godišnjicu smrti Roze Luksemburg i Karla Libknehta, ubijenih 15. januara 1919. Biografski portret „Roza Luksemburg“ zapravo je predavanje Milice Đurić-Topalović održano tim povodom. Portret Roze Luksemburg značajan je, međutim, i kao jedan od primera hibridizacije komunističkog, tj. revolucionarnog i feminističkog diskursa.

Povlašćenost i predimenzioniranost figure Neprijatelja (buržoaska klasa, kapitalizam) u revolucionarnom diskursu vodila je ka svojevrsnoj degeneraciji feminističkog diskursa, tj. kontraproduktivnoj retorici u portretisanju žene: „Od prvih dana ponela je Roza u svojoj duši klicu osvete prema buržoaskoj klasi. Velika umom, dušom i srcem, umela je da zapoji svoju dušu nepomirljivom mržnjom prema ovom kapitalističkom poretku“ (1/1920: 5, kurziv S. B.). Portret R. Luksemburg dalje pokazuje da se „osvetnička“ retorika revolucionara sa spoljašnjeg sve više pomerala ka unutrašnjem neprijatelju, tj. liku izdajnika. Aktuelni rascep među pripadnicima Komunističke partije u Kraljevini SHS, koji odgovara ranijem rascepu u nemačkoj Socijaldemokratskoj partiji na revolucionare i reformiste, ostavlja traga i na ovom portretu, pa se kao lajtmotiv javlja teza o doslednim revolucionarima i izdajnicima revolucije. Milica Đurić-Topalović obračunava se, dakle, preko lika Luksemburgove, sa „izdajnicima“ u sopstvenom okruženju, ali ono što posebno skreće pažnju u današnjem feminističkom čitanju jeste činjenica da se ideološki antagonizam uporno upisuje u samu dušu junakinje: „Ali ona ni u zatvoru nije sedela mirno. Tada je [1915] ona napisala svoju knjigu 'Bankrotstvo socijalne demokratije' u kojoj je dala izraza svome preziraju izdajnika revolucionarnoga socijalizma“ (3/1920: 4).

Ova tendencija bila je internacionalnog karaktera i dugog veka, o čemu svedoči kasniji portret R. Luksemburg u bečkom listu *Die Arbeiterin* (prenetom iz lista *Kämpferin*), povodom desetogodišnjice njenog ubistva, gde se ističe upravo *mržnja* prema izdajnicima, socijaldemokratama koji su odustali od radikalnih proleterskih zahteva: „Nepopustljiva mržnja razdvajala ju je od svih onih koji su sa smrtnim neprijateljima radničke klase, kapitalistima, sklopili mir, sa šajdemanovcima, koji su zatim i podstakli ubistva petnaestog januara” (*Die Arbeiterin*, 1/1929: 4). Sliku dalekosežnosti ovog fenomena možda najbolje zaokružuje primer iz jednog sovjetskog biografskog portreta Nadežde Krupske (1946), koji uverava čitaoca da je Nađa još u detinjstvu naučila da mrzi eksplotatatore.

Revolucionarni diskurs istiskivao je feministički u mnogim slučajevima poput ovih, kada je postojala prilika da se istakne značaj žene u javnom životu. Naime, često je bilo važnije protiv koga se žena bori nego to da se žena bori. Ovakva hibridizacija dva diskursa išla je na štetu feminističkog. S rascepima unutar socijalističkog krila i s ekspanzijom revolucionarnog diskursa uopšte, neprijatelji proletera i revolucije u *Jednakosti* su se umnožavali. To je u jednom trenutku postala Druga socijalistička internacionala, suprotstavljenja Trećoj. U članku „Položaj žena radnica u Sovjetskoj Rusiji“ neprijatelji su same „buržoaske žene“, „pariske i londonske dame iz višeg sveta i polusveta“. Tu je, međutim, mržnja izmeštena iz duše Nas/revolucionara u dušu Drugog, u Neprijatelja. Kaže se, naime, da „buržoaske žene mrze iz dna duše Sovjetsku vlast“ (10/1920: 6, kurziv S. B.). Dok se u prvim primerima mržnja projektuje direktno prema Neprijatelju, u ovom slučaju primećuje se svojevrsni *diskurs posredovanog/odloženog delovanja*: u ocrtavanju figure neprijatelja mržnja se pripisuje samom neprijatelju da bi se među čitalačkom publikom generisala mržnja prema njemu. Budući da su interesi ruskih radnika u ovom članku izjednačeni s interesima same vlasti, ovaj nepotpisani tekst verovatno je prevod nekog članka iz aktuelne ruske komunističke (ženske) štampe, što se može prepostaviti i za neke druge tekstove *Jednakosti*.

Kao što se u tekstualnoj tenziji između revolucionarnih i feminističkih značenja autori redovno opredеле za revolucionarna na štetu feminističkih, tako se i u tenziji između klasnog (proleterskog/radničkog) i rodnog identiteta prikazanih žena vrednosna i svaka druga prednost po pravilu daje klasnom. Time se objašnjava činjenica da u listu koji izlazi pod kriлатicom političke jednakosti na potpuno odobravanje nailazi klasno zasnovana politička obespravljenost žena. U članku „Pravo žena u novom

ruskom Ustavu” (2/1920: 2) otvoreno se likuje nad pravnom obespravljenostiću nezaposlenih a bogatih građanki.

Žena danas, časopis koji će kasnije u uslovima ilegalnog delovanja biti pokrenut na podsticaj KPJ (1936–1940), nije prihvatio takvu matricu pojednostavljenog, crno-beleg slikanja Neprijatelja.

Kao i kasniji proleterski/levičarski ženski časopisi, *Jugoslovenska žena* i *Žena danas*, i *Jednakost* je izrazito pacifistički i antiratno nastrojena. Razlike u antiratnim diskursima između tih listova u skladu su s trenutkom u kom su osnivani. Kao i socijaldemokratski pokreti pre Prvog svetskog rata, i *Jednakost* je glavnu opasnost za rat, tj. uzrok rata, videla u kapitalizmu, ali i u samom ustrojstvu buržoaskog društva i njegovih vrednosti, dok su *Jugoslovenska žena* i *Žena danas* svoj pacifizam oblikovali pre svega kao neposredni odgovor na opasnosti fašizma. Antiimperialistički stav bio je i tu jasno vidljiv, ali donekle potisnut u drugi plan zbog složenije prirode fašističke ideologije koju je trebalo razobličiti. Dok su autorke u *Jednakosti* pod ratom podrazumevale rat koji se upravo dogodio, saradnice druga dva časopisa mislile su gotovo uvek na rat koji preti. Prva internacionalna komunističke konferencije žena objavila je i „Manifest proletarkama celoga sveta”, koji *Jednakost* donosi na prvoj strani, a u kome se kaže da „kapitalizam i ne znači drugo do rat, pljačku i sve veću bedu” (10/1920: 1).

U *Jednakosti* antiratni diskurs nije našao onakvo mesto kakvo je dobio u dva kasnija levičarska feministička lista. Razlog bi mogao ležati u kratkotrajnosti i skromnom obimu lista, mada je i u *Jednakosti*, u portretisanju jugoslovenske „žene u privredi”, iskazano shvatanje o ženi kao najvećoj žrtvi posledica ratnih razaranja.

Pesimistički ton portretisanja žena u različitim (posle)ratnim uslovima imao je u *Jednakosti* svoj kontrapunkt u optimističkoj projekciji ženske budućnosti u besklasnom društву. Portreti sovjetskih žena imali su funkciju ne (samo) da prikažu položaj i život žena u drugim krajevima sveta (radi osvećivanja sopstvenog položaja, kako će to biti u Ženskom pokretu, ili u dvostrukom cilju zabave i pouke, kako će to biti u ilustrovanoj ženskoj štampi), već da jugoslovenske obespravljenje žene najdirektnije pozovu na akciju za rušenje starog i izgradnju novog društva. Čitateljkama *Jednakosti* predstavljena je tako pojava radničkih i seljačkih izaslanica u Sovjetskom Savezu. U članku „Položaj žena-radnica u

Sovjetskoj Rusiji” one su mogle da saznaju da se: „izaslanice rasturaju u grupama i rade u ovom ili onom Sovjetskom odeljenju (do sad poglavito u odeljenjima socijalne bezbednosti, rada, narodnog obrazovanja, zaštite zdravlja) i tamo rade na osnivanju, proučavanju i *nadziravanju dečjih skloništa, domova i parkova, zabavišta i drugih škola*, na *nadziravanju trpeza i kujni* i na uklanjanju zloupotreba i nereda u njima [...]” (9/1920: 6, kurziv S. B.).

Očito je, međutim, da se i u toj obećanoj zemlji za proletere i proleterke, žene na masovnom planu zadržavaju u oblastima i ulogama koje se smatraju tradicionalno „ženskim”: ako to i jeste politika i javno delovanje, onda je to socijalna i zdravstvena zaštita i obrazovanje, ono što je najbliže ulozi negovateljice, majke i čuvarke ognjišta i tradicije, a često je reč o pomoćnim funkcijama unutar javnih institucija.

Koliko je rodna ravnopravnost u sovjetskoj društvenoj praksi nerealizovana otkriva i portret „Sovjetska Rusija i žena”, koji ima namjeru da posvedoči upravo suprotno: „Komunistička Rusija pružila je proletari i ekonomsku i političku slobodu. Preobražaj privatne svojine u društvenu oslobodio je ženu od ekonomske eksploracije i promenio njen položaj u procesu proizvodnje. Žena radnica u Sovjetskoj Rusiji nije više rob, ona je u svakom pogledu ravnopravna drugarica čovekova. *Prirodno da postoji još tragovi kapitalističkog porekla kao što je npr. eksploracija žena u porodici*. Ali je Sovjetska Rusija na putu da ženu potpuno osloboди i eksploracije u porodici. Ona to uspešno privodi u delo komuniziranjem domaćinstva. [...] Potrošačke komune i zajedničke trpeze ušteđuju životne namirnice, gorivo i osvetljenje ali isto tako štede i radnu snagu ženama. Komuniziranje domaćinstva ne vodi uništenju porodice, već uklanja iz nje eksploraciju radne snage ženine i ženu konačno oslobođava” (3/1920: 3, kurziv S. B.).

Komuniziranje domaćinstva jeste upravo ona tačka u kojoj se slomio projekat rodne ravnopravnosti u sovjetskoj državi. On je od samog početka isključivao podjednako učešće muškaraca i žena u kućnim poslovima i roditeljstvu. Koncept se zasnivao na oslobođanju pojedinačne žene prenošenjem poslova i obaveza na komunalne ustanove: zajedničke kuhinje i dečje vrtiće, a ne na podeli obaveza između supružnika. Pošto ove komunalne ustanove (kolektivne kuhinje, peronice veša i sl.) nisu postale trajne institucije (u nekim su radničkim naseljima gaštene ubrzo po osnivanju), sav kućni posao ostao je opet na ženama. Tekstovi

jugoslovenske feministkinje Julke Hlapec-Đorđević, koji insistiraju da je osnovni i nužni uslov emancipacije žene promena odnosa u samoj porodici, između (van)bračnih partnera, u potpuno ravnopravnoj podeli domaćih i roditeljskih obaveza, a koji će se naći u *Jugoslovenskoj ženi*, pripadaju zato najprogresivnijoj struji jugoslovenskog i internacionalnog feminizma. Od *Jednakosti* se te 1920. godine možda i nije moglo očekivati da primeti kako je boljševički projekat ženske emancipacije od početka krenuo u pogrešnom smeru. Ipak, od doslednih naslednica Dimitrija Tucovića očekivalo bi se da već tada uvide kako se komuniziranjem domaćinstva briga o kući i deci prenosi s jednih žena na druge, one koje bi u komunalnim ustanovama bile zaposlene, i kako se o tim ustanovama piše isključivo kao o institucijama koje pomažu ženama, ne i muškarcima, čime se ostaje na notornim patrijarhalnim pozicijama.

Povodom *Jednakosti* može se mnogo šta otkriti i o licu i naličju viktimizacijskog diskursa. U *Jednakosti* je, naime, postojala tendencija da se revolucionarka po svaku cenu prikaže kao žrtva odnosno kao biće uvek spremno na žrtvu. Tako i autorka nekrologa Avgusti Azen, „družarici“ koja je poginula prilikom „jedne aeroplanske svečanosti“, dakle nesrećnim slučajem, nastoji da uspostavi njen herojski lik, a posredno i lik žrtve. Kao „jedna od najistaknutijih agitatorki i propagatorki među norveškim komunistkinjama“, Azenova je dvadeset godina „verno i sa puno požrtvovanja služila revolucionarnom socijalizmu, uvek spremna za borbu bez straha i od najveće opasnosti, neustrašiva pred teškoćama“ (10/1920: 8, kurziv S. B.). Ovaj topos portretisanja revolucionarke dobija i stilski upadljiviju varijantu u prikazivanju žena u neposrednim, čak oružanim klasnim sukobima. U prikazivanju ruskih proleterki, u članku „Položaj žena-radnica u Sovjetskoj Rusiji“, deluje isti viktimizacijski diskurs, ovde zasnovan i na slikovitom, metaforičkom izrazu: „Pred licem neprijatelja – imperijalista – ruska proleterka se pokazala dostonom svoga druga proletera. Oboje nisu ni časa bili pokolebani u gotovosti da podnesu ma kakve žrtve ne bi li učinili kraj silama buržoaskim. [...] Za vreme poslednjeg Denjikinovog nastupanja radnice u pozadini, na njinoj vanpartijskoj konferenciji, objavile su jednoglasno donetu rezoluciju da će Denjikin ući u Rusiju samo preko leševa radnica u pozadini“ (10/1920: 6, kurziv S. B.). Treba primetiti da je u obe sintagme reč o spremnosti na žrtvovanje, a ne o konkretnim slučajevima žrtvovanja za radnička prava. U prenošenju teksta rezolucije u članku je upotrebljena fraza samo preko leš(ev)a radnica, slikovitija verzija fraze *samo preko mene mrtvog*. Ipak, bez obzira na to što je reč o frazi, izraz „leševi

radnica” izaziva adekvatnu vizuelnu predstavu u imaginaciji čitateljki. *Jednakost* je, međutim, nešto pre toga objavila članak „Sovjetska Rusija i žena”, u kome žrtvovanje života nije prikazano samo kao mogućnost već i kao realnost: „Nemoguće je ne istaći kolosalnu ulogu koju je igrala ruska žena u oslobođilačkoj borbi ruskog naroda. Vera Zasulić i sa njom bezbrojne Vere i Sonje, Marije i Tanje, sve su one, žrtvujući sav svoj lični život, umirući po sibirskim tamnicama i vešalima isle pravo svetlim putem oslobođenju žena i radnika. Slava velikim russkim ženama koje su pale u borbi za oslobođenje žene i radnog naroda” (3/1920: 3).

Ovaj implicitni poziv na žrtvovanje upućen jugoslovenskim radnicama, kao jedna od karakteristika revolucionarnog diskursa, dobiće i svoju eksplisitnu formu u kasnijim tekstovima. Otvoreni poziv na ugledanje na rusku proleterku, otkriva da portreti sovjetske ruske revolucionarke ne služe kao opisi onoga što se zbiva u sovjetskoj Rusiji, već da su neposredno propagiranje modela koji treba preneti na domaće prilike.

Saradnice *Jednakosti* trudile su se da pokažu kako sovjetski model postepeno zahvata čitavu Evropu. Položaj italijanskih žena smatrao se težim nego onih u drugim zemljama Zapadne Evrope, zbog jakog tradicionalizma koji je žene strogo vezivao za kuću. U *Internacionalnom pregledu*, u portretu „Socijalistkinja u Italiji”, želeslo se pokazati da se i kod Italijanki razvila klasna svest, naravno pod sovjetskim uticajem. Ono što, međutim, u članku posebno privlači pažnju jesu primeri žrtvovanja na koje se treba ugledati. Pominje se, najpre, siromašna italijanska radnica koja se odrekla svog bogatog verenika jer nije želesela da uđe u porodicu koja živi buržoaskim životom. Zatim, „druga jedna mlada žena za vreme dvo-dnevног štrajka 21. i 22. jula, objavljenog u znak internacionalne solidarnosti sa russkim revolucionarnim proleterijatom, otrovala je svoga muža železničara zato što je izdajnički izneverio tu akciju, i ostao tih dana na poslu. Moglo bi se nabrojati mnogo takvih epizoda, koje dokazuju koliko italijanske radnice postaju svesne, koliko su gotove za sve neizbežne žrtve u periodu borbe za pobedu komunizma” (11/1920: 6, kurziv S. B.).

Od naizgled manje i naivnije žrtve, kojom se žrtvuje „samo” lična sreća, tj. svojevrsne *poetike mazohizma* viktimizacijskog diskursa, autorka članka neosetno je prešla na opravdanost žrtvovanja tuđeg života, tj. na element viktimizacijskog diskursa koji se može nazvati *poetikom zločina*. Proletarka prema toj „poetici” ima pravo i na zločin ukoliko proceni da je neko, a posebno neko blizak, izdajnik revolucije. Sintagma

*neizbežne žrtve* implicira shvatanje istorije kao objektivne datosti koja se odvija van subjekta i njegove odgovornosti. Revolucionarni diskurs često ima, a poprimio je i u *Jednakosti*, dvosmislen odnos prema ličnoj odgovornosti: apostrofirajući subjekte kao one koji mogu lično i svesno da menjaju svet, on ih istovremeno imenuje izvršiocima više društvene nužnosti, lišene odgovornosti za zločine koji se čine u ime revolucije.

U okviru rubrike „Sindikalni pregled” ispisano je nekoliko grupnih portreta radnika (pirotskih čilimarki, krojačica, slagačica i monopolskih radnica) koji predstavljaju najdirektniji način agitacije i propagande u *Jednakosti*. Njihov tekst komponovan je manje kao novin(ar)ske članak, a više kao reklamna brošura ili propagandni letak. Po pravilu sadrži neposredni poziv na učlanjenje u odgovarajuću sindikalnu organizaciju, a ponekad i posredni podsticaj na učlanjenje u Komunističku partiju. Zato se ovi tekstovi mogu smatrati sastavnim delom ukupne propagandne aktivnosti koja uključuje odlaske aktivista u fabrike, držanje govora radnicima i rasturanje partijskih listova iz ruke u ruku. Ova bi se konstatacija zapravo mogla primeniti na sve članke *Jednakosti*, jer je čitav list, tj. svaki njegov broj, realizovan kao prošireni propagandni letak. Ono što je još zanimljivije jeste činjenica da *Jednakost* razvija metanarativ o agitpropu. U brojnim člancima sadržana su uputstva o tome kako treba vršiti propagandu i autorefleksije o propagandnom dejstvu članka koji se upravo čita. *Jednakost* nudi i predloge za dalji razvoj agitacije i propagande, kao što je organizovanje ženskih kružaka u privatnim kućama, koji bi širili komunističke ideje među ženama koje su sprečene da prisustvuju zborovima, konferencijama i predavanjima, ili da kupuju štampu.

Među sindikalnim ženskim portretima izdvaja se nekoliko karakterističnih primera. U portretu „Položaj šivačkih radnica u Beogradu” data je kontrastna slika između krojačkih radnica koje imaju sopstveni sindikat i onih koje ga nemaju. Radnice vojne šivare, „šivarke”, njih između sedam i osam hiljada, uspele su na više planova da poboljšaju svoj položaj posle rata, a sve zavaljujući tome „što su izvršile najpunije organizovanje” (1/1920: 7). Šivačke radnice u drugim granama privrede to nisu uspele i njihov je položaj čak i gori nego pre rata. Njihovo radno vreme je najmanje deset sati, zapravo proizvoljno, zavisi od „volje njihovih gospoda poslodavki”, a nadnice su niske. U patetičnom tonu članak poziva da čitalac treba da vidi „te devojke i majke po radionicama kako blede, ispijene, gladne, gole i bose šiju kostime od svile. Pa da se tek tada uveri o strahoti njihovog položaja” (1/1920: 7).

Slika bledih i bosih radnica smatrana je, očigledno, dovoljnim uvodom za agitaciju, koja je i poenta članka. Njegova autorka najpre kod radnica pokreće osećaj odgovornosti za sopstvenu sudbinu, koja može biti bolja ukoliko se učlane u sindikalnu organizaciju, da bi ubeđivanje okončala pozdravom koji sugeriše da su ciljane čitateljke praktično već izvršile nalog koji im je dat. Autorka propagandnog članka postavlja se kao glas koji govori u ime radnica i kao figura koja već drži olovku kojom radnica praktično treba samo da se potpiše kako bi postala članica sindikata.

Ta pretpostavljena radnica, odnosno implicitna čitateljka, trebalo bi da interiorizuje glas društvene kritike sadržan u člancima poput ovog. Kada se u jednom od portreta buntovno piše da „radnice monopolskih preduzeća neće više da budu robovi” (1/1920: 8), taj imperativni gest projektuje implicitnu čitateljku koja bi poruku pobune trebalo samo da prevede iz trećeg u prvo lice.

Članak „Položaj monopolskih radnica u Beogradu” upotpunjuje sliku kapitalističke eksploatacije radnika, naglašavajući da eksploataciju ne vrše samo privatna preduzeća već i „buržoaska” država. Monopolske radnice su „večite najamne radnice. One rade po 10–20 godina, rade do smrti u državnom preduzeću. Iz fabrike se udaju, i rađaju decu koja ih nasleđuju. I pored svega toga, te radnice nisu ničim zaštićene niti osigurane u bolesti i starosti. One spadaju u red onih mnogobrojnih paćenika, koje društvo izbacuje kao iscedeđeni limun na ulicu, kad više nije za upotrebu” (1/1920: 8). U drugom portretu monopolskih radnica, koji se koncentriše na dve male grupe žena (njih 35 zaposlenih na izradi maramaka, većinom ratnih udovica s malom decom; i njih četrdeset u fabrici duvana), u prvom planu kritike jeste neuslovnost prostorija u kojima se boravi: to su mračne „grobnice” u suterenu Uprave državnih monopola u prvom slučaju, a u drugom „hladne i zagušljive radionice bez ikakve ventilacije” (2/1920: 7), gde je nadnica još manja.

U ovom članku na kraju se iz trećeg prelazi u prvo lice, zaključkom „da ćemo i mi i naša deca poumirati od gladi”, pri čemu se direktnije nego u ostalim „sindikalnim” člancima sugeriše ulazak u Partiju. Monopolske radnice su, s druge strane, primer osvešćenih proleterskih deluju kroz svoju organizaciju. *Jednakost* beleži da su one organizovale demonstracije decembra 1919. godine pred Upravom državnih monopola. To je ujedno jedan od onih događaja u nizu zbog kojih je, u krajnjem ishodu, zabranjen i sam list *Jednakost*.

Milan Miljković

## Jedan prilog o Dimitriju Tucoviću

„Arbanaskim pitanjem pozabavili smo se ovde nešto potpunije više iz praktičnih potreba nego iz teorijskoga interesa. Arbanaska politika naše vlade završena je porazom koji nas je stao velikih žrtava. **Još veće žrtve nas čekaju u budućnosti.** Zavojevačkom politikom srpske vlade prema arbanaskom narodu stvoreni su na zapadnoj granici Srbije takvi odnosi **da se u skoroj budućnosti mir i redovno stajne teško mogu očekivati.** U isto vreme Arbanija je tom politikom gurnuta u naručje dve na zapadnom Balkanu najzainteresovanije velike sile, a svako učvršćivanje uticaja ma koje kapitalističke države na Balkanskom poluostrvu predstavlja ozbiljnu opasnost za Srbiju i normalan razvitak svih balkanskih naroda” (Tucović 1946: 13).

Ukoliko se danas, naporedo s navodima Dimitrija Tucovića (objavljenim pre sto godina, uoči Prvog svetskog rata), osvrnemo na složen splet medijski (zlo)upotrebljenih događaja u poslednjih nekoliko nedelja koji se posredno ili neposredno dotiču problematike srpsko-albanskih odnosa (fudbalska utakmica između Srbije i Albanije, poseta albanskog premijera Edija Rame Beogradu i Preševu<sup>1</sup>), stiče se nedvomislen i tačan utisak da su Tucovićeva zapažanja još izrazito aktuelna, te da ih možemo čitati istovremeno i kao anticipaciju svih budućih problema, ali i kao važnu opomenu i preporuku kako da se složenosti i unutrašnje protivurečnosti srpsko-albanskih odno-

---

1 Nabrojani događaji odigrali su se u jednom relativno kratkom vremenskom roku – fudbalska utakmica igrala se 14. oktobra, albanski premijer posetio je Beograd 10. novembra iako je prvobitno planirano da dode 22. oktobra – a brojni elektronski i štampani mediji su sa mnogo pažnje, uz upotrebu brojnih stereotipa, i neprofesionalnim načinom izveštavanja, tj. tendencioznim člancima, razvili visokokonfliktnu retoriku, posebno oko dva događaja: jedan predstavlja incident na fudbalskoj utakmici (pojava drona sa zastavom Velike Albanije na stadionu Partizana), a drugi je izjava Edija Rame o potrebi da Srbija prizna realnost političke nezavisnosti Kosova. Bilo bi izuzetno značajno kada bi se uradila ozbiljna studija, zasnovana na kritičkoj analizi diskursa srpskih medija,

sa – političkih, društvenih, kulturnih (Jovanović 2014) – urede i prevaziđu u onoj meri koja bi podrazumevala mogućnost susednih država i društava da se kroz saradnju samostalno razvijaju i modernizuju.

Iako je pitanje aktuelnosti ideja i pogleda Dimitrija Tucovića (koji se nisu odnosili primarno i jedino na srpsko-albanske odnose) bilo i ranije aktuelno, danas je ono, ne samo zbog stogodišnjice početka Prvog svetskog rata i Tucovićeve tragične simbolične smrti, posebno važno. U kontekstu različitih napora uloženih u rešavanje regionalnih srpsko-albanskih sporova i brojnih otpora i zastoja u tom rešavanju, trebalo bi razmotriti da li i na koji način možemo danas „upotrebiti“ Dimitrija Tucovića, tj. kakve nam sve dimenzije njegovog društvenog i političkog angažmana danas stoje na raspolaganju i kako ih možemo prevoditi iz sfere teorijskog mišljenja u oblast praktičnih gestova, na čemu i sam Tucović insistira u navedenom citatu. Međutim, pošto je svaka (zlo)upotreba ili apropijacija idejnog i ideološkog sistema nekog autora određena interesima sadašnjeg trenutka, zbog čega se neretko daje samo parcijalna predstava nečije društvenopolitičke ili kulturne pozicije, potrudićemo se da u ovom necelovitom i nekohherentnom pogledu na neke od aspekata rada Dimitrija Tucovića (naglasak će ponajviše biti na knjizi *Srbija i Arbanija*) odgovorimo na interese sadašnjosti koji najčešće nisu u centru pažnje dominantnih političkih i društvenih tendencija u Srbiji.

Naime, neka ranija simbolička prisvajanja Dimitrija Tucovića najčešće su se odvijala u centru društvenopolitičke moći – bilo da je reč o predgovoru Milovana Đilasa (1946), o izmeštanju Tucovićevih zemnih ostataka na Slaviju, preimenovanju trga (koji će od 2004. ponovo nositi ime Slavija), o bizarno ironičnoj inicijativi da se spomenik Dimitriju Tucoviću premesti na plato ispred Narodne banke Srbije, ili na kraju o zborniku radova *Aktuelnost misli Dimitrija Tucovića*. Cilj takvih apropijacija i čitanja uglavnom je bio da ponude opravdanje tada aktuelnim i dominantnim kretanjima u srpskom društvu da uspostave kontinuitet sa prošlošću i legitimišu odgovarajuće društvene i ideološke promene,

---

kako bi se pokazalo na koji način i štaviše u kojoj se meri pojedini materijalno realni događaji ispunjavaju najrazličitijim mitskim i pseudomitskim značenjima. Međutim, ono što je pored toga još značajnije istaći jeste paradoks koji najbolje svedoči o nepostojanju ozbiljnijih napora u uspostavljanju dijaloga i saradnje dveju nacionalnih zajednica: prilikom posete Edija Rame, premijer Aleksandar Vučić nije zajedno s njim otišao u posetu Preševu, i to iskoristio kao priliku da simbolički pokaže političku zainteresovanost za građane i građanke u tom delu Srbije. Takođe, skoro istovremeno, na jugu Srbije i na severu Kosova pojavile su se poruke dobrodošlice albanskom, odnosno srpskom premijeru, a da pri tome ni Edi Rama ni Aleksandar Vučić nisu ni na koji način premijeri u tim krajevima (jug Srbije, odnosno sever Kosova).

dok je veoma retko Dimitrije Tucović prisvajan u ključu koji bi u prostor javne rasprave unosio nelagodnost i imperativ suočavanja s neprijatnim činjenicama u srpskoj političkoj i društvenoj sadašnjosti.<sup>1</sup>

Knjiga *Srbija i Arbanija: jedan prilog zavojevačkoj politici srpske buržoazije*<sup>2</sup> – u kojoj Dimitrije Tucović nastoji da poveže saznanja iz više naučnih oblasti, istorije, etnologije, geografije, ekonomije, politike i drugih – ovde nas neće interesovati kao istorijski izvor za rekonstrukciju slike ondašnjeg vremena niti kao faktografski izvor za proučavanje geneze i prirode srpsko-albanskih sukoba na početku XX veka, budući da je za ta pitanja neophodno poznavanje mnogih drugih istorijskih izvora i interpretacija. Ono što tu knjigu danas posebno izdvaja i čini izuzetno zanimljivom jesu Tucovićeve interpretacije neuralgičnih tačaka u odnosima srpske i albanske zajednice na početku XX veka, koje još predstavljaju „kamen spoticanja” u rešavanju i razvijanju regionalnih, odnosno unutardržavnih srpsko-albanskih odnosa.

Kao neko ko je bio društveno i politički stalno angažovan, a aktivan i kao urednik dva lista (*Radničke novine* i *Borba*), Tucović je oštro kritikovao visok stepen homogenosti u negativnom medijskom predstavljanju albanskog stanovništva i euforiju u srpskoj štampi koja je za vreme Prvog balkanskog rata bila preplavljena egzaltiranim predstavama o „osvećenju Kosova” ili o „obnovi Dušanovog carstva”, prenoseći neretko u svojim člancima mešavinu fikcionalnih i dokumentarnih iskustava s fronta – npr. pisalo se kako su srpski vojnici usred borbi vidali na proplancima kosovske junake koji su im se pridruživali u zajedničkim okršajima protiv Turaka. Za razliku od većine srpskih časopisa i dnevne štampe koju je Dimitrije Tucović smatrao tendencioznom jer je „u pogubnoj utakmici da opravda jednu naopaku politiku buržoaska štampa stvorila o Arbanasima čitavu kulu neistinitih i tendencioznih mišljenja” (1946: 114), njegove *Radničke novine* predstavljale su redak primer časopisa koji je nastojao da pruži drugačiju sliku zbivanja na frontu.

- 1 Primera radi, pomenuti zbornik *Aktuelnost misli Dimitrija Tucovića*, u kom su objedinjeni radovi s Okruglog stola održanog u SANU 9. juna 1994, s jedne strane ne sadrži nijedan pojedinačni rad posvećen srpsko-albanskom pitanju (što bi s obzirom na godinu održavanja okruglog stola bilo višestruko značajno), dok se, s druge, u nekolikim tekstovima albansko pitanje neretko predstavlja u svetlu objašnjenja kako Dimitrije Tucović nikada nije pokazivao naklonost ili simpatiju prema Albancima.
- 2 Ova knjiga svakako nije jedino mesto na kom se Dimitrije Tucović bavio albanskim pitanjem, budući da ga je razmatrao i u mnogim drugim radovima i novinskim člancima, objavljivanim u *Radničkim novinama*, čiji je bio osnivač i urednik. Međutim, ona predstavlja pokušaj integralnog sagledavanja najrazličitijih aspekata odnosa Srbije i Albanije na početku XX veka.

Tucovićevi pozivi na suzdržanost u izveštavanju i pisanju o albanskom stanovništu, kao i polemički komentari na napise Stojana Protića i Vladana Đorđevića, koji su jednodimenzionalno i ostrašćeno nastojali da diskvalifikuju kulturne i civilizacijske predispozicije albanskog naroda – opisujući ga kao primitivan, divlji, nesposoban za bilo kakav vid višeg društvenog uređenja – mogli bi se i danas uputiti elektronskim i štampanim medijima u Srbiji. Novinski naslovi, televizijske vesti i izveštaji povodom drona na fudbalskoj utakmici Srbija–Albanija i posete albanskog premijera Edija Rame Beogradu, ali i mnogi drugi, kraći informativni napisi u domaćim medijima (o kosovskim Albancima koji ratuju u Siriji ili na strani Islamske države)<sup>3</sup> samo su perpetuirali postojeće negativne predstave o albanskom narodu, propuštajući mogućnost i priliku da odgovornijim izveštavanjem i balansiranim repertoarom novinarskih metafora spreče stvaranje napete atmosfere u kojoj je došlo do niza ozbiljnih, etnički motivisanih incidenata i izvršenja krivičnih dela na teritoriji Srbije. Kao što je javnost Srbije na početku XX veka bila veoma slabo ili pogrešno obaveštavana o društvenom, političkom i kulturnom profilu albanskog stanovništva na Balkanu, tako i danas mali broj građana Srbije zna nešto više o svakodnevici života Albanaca u Srbiji, na Kosovu i u Albaniji (o obrazovnom sistemu, ekonomskom položaju, rodnim odnosima, kulturnoj i umetničkoj produkciji i dr.), što možda nije toliko „greh“ medija budući da oni u osnovi nemaju obavezu da se time (osim javnog medijskog servisa) obuhvatnije bave. Odgovornost bi pre trebalo potražiti u obrazovnom sistemu čiji su trenutni predmetni programi koncipirani tako da artikulišu odnos prema Albancima kao Drugom, koje je, budući nepoznato, preteće i primitivno. Ono uvek teži da naseli „naš“ prostor, da „nas“ potisne i „nas“ ugrozi, te stoga prema njemu treba uvek biti oprezan – „o tom prodiranju Arbanasa na istok u nas se mnogo pisalo [...] to je i danas glavno sredstvo kojim šovinistička štampa izaziva kod srpskog naroda mržnju prema ‘divljim’ Arnautima...“ (Tucović 1946: 17) – što je u određenim istorijskim trenucima služilo kao legitimizacija različitih oblika nasilja.

Na pitanje konstruisanja slike Albanaca kao Neprijatelja i stalno preteće drugosti, osvrće se delimično i sam Dimitrije Tucović kada razmatra istorijske okolnosti koje su dovele do različitih demografskih pomeranja (nasilnih, prisilnih ili voljnih) na tlu Balkana u želji da albansko prisustvo

3 Ovde se ne bavimo utvrdjivanjem empirijske tačnosti tih vesti, već želimo samo da ukažemo na to koliko diskurs i dominantna tematika takvih vesti korespondiraju s negativnim predstavama i predrasudama koje su duboko uvrežene u najvećem delu društva u Srbiji.

i kretanje na prostoru Kosova, Metohije i Makedonije prikaže kao deo opštijih istorijskih procesa i time ospori legitimitet „osvetničkog kosovskog“ diskursa srpske štampe i srpske vlade tokom balkanskih ratova: „Arbanasi su se rasprostrli na istok na račun Slovena, to je istina. Ali ispitivanje uzroka toga arbanaskoga prodiranja još manje daje za pravo osvetničkom držanju prema njima“ (18). Za Dimitrija Tucovića, dakle, istorijski događaji, a posebno političkim mitovima obremenjena prošlost, ne smeju biti razlog za nova neprijateljstva i ratove jer se time krug nasilja na Balkanu samo još više zatvara. Pozivajući se na princip zatećene realnosti sadašnjeg trenutka, on pokušava da artikuliše vremensku i prostornu tačku diskontinuiteta u odnosu na dinamiku modela osvete, odnosno restitucije ili novog iscrtavanja granica utopijskih jednonacionalnih država na Balkanu.

„Ako bi, uostalom, stajalo da je srpski elemenat prosto na prosto potisnut arbanaskim, zar bi to bio prvi slučaj u istoriji da navala nekih plemena čvršće organizacije ili drugih preimcućstava potisne neki narod sa njegova ognjišta? Zar slovenska plemena nisu potisla starosedioce ovih zemalja sredstvima o kojima istorik nema ni malo lepo mišljenje?“ (18)

To je, čini se, možda i najbolja, najjednostavnija zdravorazumska – „no nonsense“ – pozicija kojoj nikada nije dato dovoljno prostora da zaživi kao realni princip politike u ovim krajevima, tačka s čijim bi se prihvatanjem moglo krenuti u dalje razvijanje i rešavanje ozbiljnih, izuzetno kompleksnih međunarodnih, državnih, društvenih i građanskih pitanja. U tom pogledu, mada deluje previše optimistično, skoro svaki istorijski trenutak može biti onaj u kom treba pokušati napraviti prekid s prošlošću: bilo da je reč o situaciji pred balkanske ratove, situaciji nakon Londonske konferencije i povlačenja novih granica na Balkanu (1913), bilo o današnjem stanju u kom i dalje imamo priliku da pođemo od načela realnosti, koje za javnost u Srbiji može predstavljati svojevrsnu traumu jer se time prekida stalno pozivanje na prošlost kojim je perpetuirana slika jedne virtualne geopolitičke stvarnosti („Kosovo je Srbija“). Danas je, ukoliko pođemo od Tucovićeve jednostavne istorijske logike, neophodno raskinuti s takvom praksom iako taj prekid može izazvati dubok doživljaj egzistencijalne nelagode. Kao i kod eksperimenata u kojima se ispitanci na dvadesetak minuta izlažu efektima virtualne kompjuterske stvarnosti, nakon čega se osećaju dezorientisano i uzne-mireno, tako bi i eksplicitno javno odricanje od dosadašnje politike pre-

ma Kosovu izazvalo snažno osećanje uznemirenosti u Srbiji. Ali ono bi bilo najviše posledica kidanja veze s dosadašnjom virtuelnom društvenopolitičkom stvarnošću koja je dugo godina služila kao opasan surogat realnim istorijskim okolnostima (Kosovo više nije Srbija), kao imaginarni koncept čije se implikacije najefektnije ogledaju na prednjoj korici knjige *Ulje na vodi*<sup>1</sup> istoričarke Dubravke Stojanović.

U tom pogledu, Srbija danas kao i Srbija Dimitrija Tucovića (pre balkanskih ratova) ima priliku da odustane od paradoksalnih i ambivalentnih, a za njenu budućnost pogubnih kriterijuma u definisanju spoljašnje i unutrašnje politike. Na početku XX veka Srbija je svoju ekspanziju legitimisala parametrima koji međusobno nisu baš kompatibilni: prilikom osvajanja Kosova, Makedonije i delova Albanije, Srbija je to objasnjavaala pozivajući se delimično na svoju civilizacijsku ulogu i geopolitička prava (izlaz na more), delimično na projekciju političkih mitova i restauraciju prošlosti (osvećeno Kosovo, Kosovo kao kolevka državnosti i Dušanovo carstvo), a onda na kraju delom i na demografski kriterijum smatrajući da ima pravo da se širi ka teritorijama na kojima živi većinsko srpsko stanovništvo. Međutim, za Dimitrija Tucovića ovakav spoj razloga je neprihvatljiv. I kada na ovu temu ponovo kritikuje Stojana Protića i Vladana Đorđevića, on naglašava da se ne mogu s jedne strane kritikovati zavojevački potezi Austrougarske i Italije (i njihove imperijalne pretenzije prilikom formiranja samostalne Albanije) a da se istovremeno isti takvi, zavojevački potezi Srbije u Albaniji, smatraju potpuno opravdanim. Kao vatreći kritičar politike Austrougarske u aneksiranoj Bosni i Hercegovini, Dimitrije Tucović se i u slučaju albanskog naroda na Balkanu vodio istim načelima, zalažeći se za njihovo pravo na samoopredeljenje i život u sopstvenoj državi jer „[...] socijalna demokratija ne može zastupati slobodu svoga naroda, a da ne zastupa nacionalnu slobodu i svih drugih naroda. U tome je jedna od bitnih razlika između gledišta socijalne demokratije i buržoaskih partija na nacionalno pitanje” (82).

Za Dimitrija Tucovića, pravo na samoopredeljenje ili samostalan društveni i kulturni razvitak spada u univerzalno pravo svih naroda, bez obzira na trenutni stepen njihove (ne)razvijenosti, dok s druge strane,

1 Dubravka Stojanović, *Ulje na vodi*, Beograd: Peščanik, 2010; na koricama je grafički predstavljena mapa Srbije (bez Kosova) na čiji se severoistočni deo zapravo naslanja mapa Kosova i Metohije. Konture tih država su uradene u takvoj iracionalnoj razmeri da je Kosovo najmanje šest puta veće od Srbije i na određen način u takvoj meri simbolički opterećuje da na prvi pogled čitalac i ne prepoznae mapu Srbije – zbog preuvećane mape Kosova i Metohije.

one države koje se nalaze u povoljnijem, boljem položaju imaju obavezu da potpomognu razvoj svojih suseda, a ne da ga na bilo koji način zloupotrebljavaju. Iako se, kao što smo spomenuli, oštro suprotstavljaо duboko uvreženim negativnim stereotipima o Albancima, Dimitrije Tucović u svojoj studiji o Srbiji i Arbaniji ne prenebregava teške uslove u kojima je živelo albansko stanovništvo, njihove specifične društvene institucije, običajno pravo i ekonomsko-privredne činioce.

„Arbanasi su bez sumnje jedini narod u Evropi kod koga još živi plemenska organizacija, taj posle porodice prvi oblik ljudske zajednice uopšte. Ko stvari istoriski posmatra dovoljno je samo to da za njega ne bude više nikakve sumnje: da ovde imamo posla sa narodom koji od svih naroda na Balkanu стоји на најниžem stupnju razvitiка и koga od ostalog kulturnoga sveta razdvajaju čitavi vekovi najbržeg napretka i velikih društvenih preobražaja.

Ali primitivan život i nizak stupanj razvitiка nije merilo *sposobnosti* za kulturni život i razvitiak uopšte, kao što se to u političkoj književnosti imperijalističke buržoazije rado uzima. [...] Ali to naročito ne bi smeli gubiti iz vida predstavnici zavojevačke buržoazije balkanskih naroda koji još uvek nisu skinuli sa sebe vrlo vidne tragove nedavne plemenske organizacije” (35).

Ne ulazeći u ispitivanje istoriografske tačnosti Tucovićevih tvrdnji o Albancima kao jedinom narodu kod kog živi plemenska organizacija, zanasu od mnogo većeg značaja dve ključne napomene koje Tucović navodi: jedna se dotiče istorijskog, materijalističkog pogleda na kulturni razvoj iz kog Tucović isključuje esencijalističko shvatanje inherentnih osobina mentaliteta i naroda, a druga, nama danas još važnija, odnosi se na pitanje kakav legitimitet Srbija, tj. srpsko društvo i političke elite, ima kada kritikuje druge narode ili ih diskvalificuje kao civilizacijski nebitne a da se pri tome ni srpsko niti druga balkanska društva (Tucović pominje i crnogorsko) nisu znatnije oslobodili svojih predmodernih institucija i zakona. Ovoj opomeni Dimitrija Tucovića trebalo bi se i danas neprestano vraćati, u svakoj prilici u kojoj srpske društvene, političke ili kulturne elite povedu ozbiljniju polemiku o stepenu modernizovanosti susednih država ili o stanju ljudskih manjinskih prava u njima; ovo ne znači da takve polemike nisu nikada argumentovane ili utemeljene na validnim podacima, već da, u skladu s Tucovićevim podsećanjem, društvo i javnost u Srbiji imaju najveću odgovornost i obavezu da svoje

institucije učine modernim, i svim svojim građanima omoguće ravno-pravnost.

Dakle, prema Dimitriju Tucoviću, delovanje Srbije tokom balkanskih ratova bilo je pogubno za srpsko-albanske odnose jer je negiralo potrebu albanskog naroda da, upravo kroz sopstvene protivurečnosti i razlike „u jeziku, u religiji, u političkim težnjama i uticajima” (52), a zahvaljujući unutrašnjem dijalogu različitih društvenih slojeva, dođe u budućnosti do rezultata koji bi podrazumevali konstituisanje zaokružene moderne albanske nacije. Za Dimitrija Tucovića taj put ličio je na procese kroz koje su prošli i drugi evropski narodi, a za koje je bilo neophodno, između ostalog, „uzdizanje narodnih masa do kulturne zajednice, učešće u javnom životu i međusobni saobraćaj” (58–59). Stoga je u pravu kada postavlja pitanje zašto jedna država, nastala na ideji prava na oslobođenje i samoopredeljenje (Prvi srpski ustav, 1804), drugom narodu to isto pravo oduzima i delegitimiše ga koristeći se logikom pseudoimperijalnog<sup>1</sup> diskursa, prikazujući albanski narod kao civilizacijski periferan, zaostao i nesposoban za bilo kakav proces političke emancipacije. Umetno da preuzme dominantnu ulogu u regionalnoj afirmaciji nacionalnih identiteta unutar državnih granica koje neće počivati na stalnoj potrebi za „objedinjavanjem rasutog” stanovništva, Srbija je, prema rečima Dimitrija Tucovića, pogrešno procenila svoju ulogu budući da je kao privredno mala i zaostala zemlja pokušala da oponaša imperijalnu politiku ekspanzije državnih teritorija, što je samo dovelo do propasti ionako veoma osetljivih etničkih odnosa na tlu Balkana, stvorivši netrpeljivosti i tenzije na granicama, koje će se u budućnosti još više komplikovati i intenzivirati.

Na sličan način, Tucovićeva opaska ni danas ne gubi na svojoj rezonantnosti – kao mala, privredno zaostala, poražena u ratovima tokom devedesetih, izgubljena u nikada nedovršenoj tranziciji, Srbija bi trebalo da bude među prvim zemljama Balkana koje će, praveći diskontinuitet u odnosu na pogubne političke mitove prošlosti, intenzivno rešavati unutrašnja i spoljna politička pitanja, posebno u oblasti srpsko-albanskih odnosa. I mada je i danas, kao i pre sto godina, „vrlo rizično propovedati potrebu zajedničkog rada sa Arbanasima [Albancima]”, elite u Srbiji

---

1 Govorimo o pseudoimperijalnom diskursu jer Srbija nikada nije imala ni resurse ni kapacitete, niti društvenopolitičke i kulturne institucije kakve su posedovale evropske imperijalne sile poput Velike Britanije.

mogle bi u oblastima obrazovanja, nauke, kulturne saradnje da postignu mnogo više od onoga što je do sada učinjeno<sup>1</sup>.

U pogledu definisanja uloge i pozicije Srbije na početku XX veka, Dimitrije Tucović je, kao i drugi socijaldemokratski mislioci (istina, retki), zagovarao ideju o neophodnosti formiranja jedne „nove celine više forme“ – svojevrsne balkanske federacije – čiji bi temelji ležali u uzajamnom prepoznavanju prava susednih naroda na samostalan društveni i kulturni razvoj. Svestan da je sa završetkom balkanskih ratova i rešavanjem „osmanskog pitanja“ došlo do promene geopolitičkih odnosa, jačanja uzajamno suprotstavljenih nacionalnih pokreta na teritorijama Kosova i Metohije, odnosno Makedonije, Dimitrije Tucović nije samo nastojao da artikuliše rešenje „složenoga Balkanskoga Pitanja kojim bi svi balkanski narodi dobili najpovoljnije pogodbe za mirno i uspešno razvijanje u budućnosti“ (113) već je lucidno prepoznavao koliko su postojeće države na Balkanu i one u nastajanju u suštini bile zaokupljene brojnim „stvarnim i uobraženim nacionalnim pitanjima, istinskim i lažnim interesima“ (97). U tom pogledu, njegova zapažanja i danas iznenađuju svojom tačnošću – države Balkana, a na prvom mestu Srbija, ni posle više od dvadeset i pet godina od raspada SFRJ ne uspevaju da artikulišu razliku između istinskih i lažnih nacionalnih interesa – a čini se da Tucovićevi stavovi s pravom mogu da se shvate i kao govor koji se upućuje iz jedne utopijske budućnosti, koja neprestano opominje da je neophodno napraviti diskontinuitet s prošlošću i okrenuti se stvaranju nove nadnacionalne zajednice koja će doprineti očuvanju nacionalnih sloboda, i sprečiti da se one opet utope „u krvavoj međusobnoj otmici oko zadobivenih oblasti, otmici koja je najveća nesreća po slobodu balkanskih naroda“ (113).

Da li se i u kojoj meri ovaj Tucovićev utopijski projekat može poreediti ili podudariti s načelima na kojima danas стоји Evropska unija, pitanje je za mnogo ozbiljniju analizu, ali ono što svakako stoji kao još jedna od aktuelnosti njegove misli jeste neprestano insistiranje na dijaloškom prevazilaženju političkih, društvenih, etničkih, konfesionalnih i drugih

---

1 Proširivanjem kurikuluma za srpski jezik i književnost koji bi obuhvatili savremeno književno stvaralaštvo albanskih autora i autorki (što bi trebalo izvesti paralelno s uključivanjem i drugih regionalnih autora/autorki iz Rumunije, Bugarske, Makedonije, Crne Gore, Hrvatske, Bosne i Hercegovine...), upoznavanjem učenika s najrazličitijim oblicima savremene kulturne i umetničke produkcije u Albaniji, na Kosovu i jugu Srbije, formiranjem novih predmetnih programa na studijama srpske književnosti koji bi umesto monolitnog i monološkog principa nacionalne književnosti počivali na idejama regionalnosti i međuknjiževnih zajednica.

razlika (a bez njihovog ukidanja), i redefinisanje hijerarhije kolektivnih i individualnih identiteta. Jer, iako se u knjizi *Srbija i Arbanija* Tucović služi pojmovima naroda i nacije, oni su u njegovom viđenju Balkana kategorije do kojih svi etnički entiteti imaju pravo da stignu, ali ni na koji način pojmovi nacije ne smeju poslužiti kao izgovor ili opravdanje za nasilje nad drugima, posebno ne nad onima koji su u društvenopolitičkom i kulturnom smislu „slabiji” ili „manjinski”.

„Ako ima političkoga realiteta na Balkanu, to je nužnost zajednice balkanskih naroda. Uverenje o toj nužnosti ističe iz posmatranja stvarne situacije na Balkanskem Poluostrvu kao iz kakve otvorene knjige koja tako precizno ocrtava našu budućnost, *i samo ona politika balkanskih državica je realna kojoj ta misao služi kao rukovodno načelo.*” (113)

I mada se današnji trenutak, sto godina nakon Tucovićeve smrti i objavljanja knjige, može smatrati budućnošću na koju on referiše u svom tekstu, on je to samo u čisto hronološkom smislu; jer istorijsko iskustvo proteklih sto godina još nije prepoznato na ovim prostorima kao dovoljno jasan i očigledan dokaz značaja primene i aktuelizovanja nekolikih ključnih pojmoveva iz Tucovićevog teksta, a to su *politički realitet, nužnost zajednice, balkanske državice*. I pored završenih procesa evropskih integracija na jednom delu Balkana, i započetih u drugom, ostaje i dalje više nego tačno da su države na Balkanu u osnovi *državice*, gledano i u globalnoj evropskoj/svetskoj ravni, ali i u ravni njihovih unutrašnjih resursa; da su velikodržavni projekti završavali propašću stvarajući uvek nove osnove za buduće međudržavne konflikte zato što nisu uvažavali principе političkog realiteta, niti prihvatali nužnost zajednice, već su naprotiv, na temelju imaginarnih projekata, isticali ekskluzivitet jednog naroda. Zato je i danas važno vraćati se lozinkama Tucovićeve socijaldemokratije: „*politička i ekonomска zajednica svih naroda na Balkanu, ne izuzimajući Arbanase, na osnovici pune demokratije i potpune jednakosti*” (114).

Međutim, imajući u vidu da je Tucovićevo poimanje nacionalnog pitanja i balkanske federacije kao političke i ekonomске zajednice bilo nerazdvojivo uklopljeno u njegov socijaldemokratski program – gde je antimilitarizam uvek bio u tesnoj vezi s kritikom kapitalističkih odnosa, imperijalne politike velikih evropskih sila – neophodno je postaviti pitanje da li na političkoj sceni Balkana, odnosno Srbije, postoji socijaldemokratska opcija koja bi danas, na tragu Tucovićevih ideja, a u kontekstu savremene globalne političke i ekonomске krize, uopšte mogla da inicira

transformaciju balkanskih društava; da ih zainteresuje za definisanje novog političkog i ekonomskog prostora, „novu celinu višeg reda”, nudeći modele prevazilaženja regionalnih problema, ali i trenutne krize nacionalnih i nadnacionalnih identiteta i politika unutar Evropske unije.

Pođemo li od istorijskog konteksta Tucovićevih političkih uverenja i angažmana (Socijaldemokratska partija, časopisi *Radničke novine* i *Borba*, zapažena učešća i govor na međunarodnim kongresima evropskih socijaldemokratskih partija) i privrednog, odnosno političkog profila Srbije na početku XX veka, dolazimo ne do sličnosti i paralela sa sadašnjim trenutkom koje bi nam pomogle da lako i neposredno detektujemo socijaldemokratsku opciju u srpskom društvu (koja ne mora nužno biti partijska), već naprotiv (a to je možda i važnije) do određenih rezervi i zadrški kada je u pitanju artikulisanje savremene socijaldemokratske javnosti u Srbiji.

Naime, Dimitrije Tucović predstavlja značajan diskontinuitet, bitno ideo-loško pomeranje u odnosu na tadašnje magistralne tokove socijalističke misli u Srbiji, gde su programi zasnovani na Svetozaru Markoviću, ruskim revolucionarnim socijalistima i filozofiji ruskog narodnjaštva neretko bili u funkciji nacionalnih/nacionalističkih i antimodernizacijskih tendencija. Obzor njegovih ideja oslanja se na filozofsku i političku misao Karla Marksa, Fridriha Engelsa i drugih savremenih socijaldemokratskih mislilaca. Njegovo delovanje na polju kritike kapitalističkih odnosa, učešće u sindikalnim pokretima i organizacijama, borba za ravnopravnost žena i njihova radnička prava, kritika zloupotrebe dečjeg rada i nehumanih uslova u beogradskim radionicama otkrivaju nedvosmisленo savremen profil političara koji nastoji da svojim delovanjem u što većoj meri unapredi i modernizuje srpsko društvo. Međutim, čini se da je u izvesnom smislu Dimitrije Tucović ispred svog vremena, da je „poranio“. Iako Srbija u prve dve decenije XX veka u mnogo čemu ne liči na moderne industrijalizovane zemlje Evrope, Tucović u pojedinim svojim tekstovima zaboravlja na tu okolnost i nastoji da pojedine opozicije (buržoazija–proletarijat), operacionale za analizu zapadnoevropskih društava, primeni i na situaciju u Srbiji.

„Sintagmu ’dve Srbije’ prvi put je upotrebio vođ srpske socijalne demokratije Dimitrije Tucović povodom demonstracija 12.000 beogradskih radnika, 12. decembra 1910. godine. U semantičkoj zrcalištu koja, pored ostalih zbrka, ovde danas vlada, Tucovićeva podela zvuči anahrono. *Buržoaska i proleterska Srbija* – rekao je on. U zaostaloj seljačkoj zemlji, kakva je na početku ovog veka Srbija, ta je

podela bila preuranjena. U Srbiji jedva da su se nazirala ta dva društvena interesa; u punoj meri oni se, zapravo, nikad nisu ni razvili niti politički artikulisali na odgovarajući način” (Perović 2006: 30).

Preuranjenost Tucovićeve podele možda je mogla u nekom kasnijem trenutku istorijskog razvoja Srbije dobiti svoj puni smisao i opravdanje da je došlo do punog i zaokruženog razvoja društvenih interesa buržoazije, tj. nosilaca privatnog kapitala, s jedne strane, i proletarijata, radničke klase, s druge. Međutim, takav razvoj bio je, zbog najrazličitijih razloga usporavan, sprečavan, deformisan, zaustavljan, tako da ni danas, kao ni na početku XX veka, politička scena u Srbiji nema iza sebe odgovarajuće, manje ili više jasno stratifikovano društvo unutar kog bi se dali prepoznati interesi različitih grupa s kojima bi onda mogli korespondirati programi pojedinačnih političkih partija. Jer, budući da Srbija istorijski gledano nikada nije ni završila svoju privrednu, političku i društvenu tranziciju, a da se svet danas već nalazi u situaciji da se preispituju (odduše, i dalje bez većih društvenih potresa) neka od fundamentalnih načela na kojima počivaju različiti kapitalistički modeli, izuzetno je važno imati i pomenutu „preuranjenost“ Dimitrija Tucovića u vidu. Na taj način bi se s mnogo više opreza moglo razmatrati pitanje socijaldemokratske opcije u Srbiji ili potencijala za njeno formiranje; pažljivije bi se pristupilo redefinisanju pojmove gradianske klase, radništva/proletarijata, privatnog vlasništva, kapitalizma, sindikalnih organizacija i sindikalnog delovanja, kako bi se izbegla zamka „prepisivanja“ koncepata i političkih kategorija zapadnoevropskih društava koje u Srbiji možda i ne postoje, ili ako i postoje, njihov je identitet verovatno drugačiji – npr. šta razlikuje ili povezuje sindikalne organizacije Francuske, Nemačke i Srbije; ili kakva je kritika kapitalističkih odnosa danas potrebna srpskom društvu, o kakvoj prirodi i tipologiji kapitalističkih odnosa možemo da govorimo u zemlji koja, po svemu sudeći, nema izgrađen stabilan privredni i ekonomski sistem. Stoga je u državi i društvu, u kome odbijanje suočavanja s ratnom prošlošću iz devedesetih<sup>1</sup>, korupcija, zloupotreba vlasti, nepotizam, nepostojanje kritičke javnosti, urušavanje obrazovnog sistema predstavljaju samo neke od znakova društvene anarhičnosti i otpora modernizaciji/demokratizaciji, zaista neophodno pažljivo artikulisanje novih opcija jer ono mora da uvaži činjenicu da su trenutno raspoloživi resursi srpskog društva veoma svedeni i krhki.

---

1 Npr. u smislu intenzivnijeg, promišljenog i pedagoški validnog uključivanja tih iskustava i pitanja u obrazovni sistem Republike Srbije.

U tom pogledu, sa svim svojim ograničenjima, s neretko podeljenim i ponekad zavađenim nosiocima modernizacijskih napora, Srbija danas i dalje u nekim oblastima podseća na Srbiju s početka XX veka, što s jedne strane može delovati obeshrabrujuće, ali s druge čini da ideje Dimitrija Tucovića ne samo zvuče aktuelno, tačno i proročki već i da „otkriju” svoj pragmatično praktični potencijal kakav su imale i pre sto godina. Nažlost, „Tucovića je do danas malo ko čuo” (Stojanović 2014).

Kao stalni disonantni glas u srpskoj politici, nepokolebljivo dosledan principima na kojima je počivao program njegove Socijaldemokratske partije, Dimitrije Tucović i danas može da služi kao važan kritički osvrt na poražavajuću prošlost militantnih politika nacionalnog identiteta u regionu tokom čitavog XX veka, dok su istovremeno „njegove ključne ideje modernije, savremenije i u mnogo čemu sasvim suprotne onima na kojima tavori Srbija danas” (Stojanović 2014). Stoga zamisli o ravноправnosti evropskih i balkanskih naroda, uzajamnoj regionalnoj saradnji, afirmaciji društvenog i kulturnog identiteta svojih suseda, o solidarnosti nacija i *balkanskih državica*, danas „samo” treba prevesti u društvenu i političku realnost Balkana. A za to je neophodno prethodno artikulisati na javnoj i političkoj sceni jasnu i principijelnu alternativu magistralnim političkim tokovima, koja će nalaziti načina da s jedne strane iznalazi uspešne modele praktičnog delovanja (u oblasti obrazovanja, medija, kulture...) a da pritom zadrži neophodnu samokritičnost kako ne bi završila u stanju samo(za)dovoljnosti periferije, i kako se neke 2114. ne bi ponovo govorilo kako je Dimitrije Tucović i dalje na isti način aktuelan.

### Literatura

- Jovanović, Vladan. „Pregled istorije odnosa Srbije/Jugoslavije i Albanije”. Peščanik. [www.peščanik.net](http://www.peščanik.net). <http://pescanik.net/pregled-istorije-odnosa-srbije-jugoslavije-i-albanije/> pristupljeno 16. 11. 2014.
- Perović, Latinka. *Ogledi – između anarhije i autokratije*. Beograd: Helsinski odbor za ljudska prava, 2006.
- Stojanović, Dubravka. „Glas iz budućnosti”. Peščanik. <http://pescanik.net/dimitrije-tucovic-glas-iz-buducnosti/> pristupljeno 21. 11. 2014. (Tekst na Peščaniku preuzet iz časopisa NIN.)
- Tucović, Dimitrije. *Srbija i Arbanija: jedan prilog kritici zavojevačke politike srpske buržoazije*. Beograd: Zagreb: Kultura, 1946.

Miloš Baković Jadžić

## **Nasleđe srpske socijaldemokratije: čemu još Tucović danas?**

Poput drugih balkanskih socijaldemokratskih partija toga vremena, i Srpska socijaldemokratska partija (SSDP) prihvatile je načelan stav Druge internacionale o suprotstavljanju ratu (Štuttgart, 1907. i Kopenhagen, 1910). Klasna analiza kojom su se rukovodile te partije omogućavala je generalno tretiranje ratova kao rezultata delovanja velikih imperijalističkih sila koje su se borile za preraspodelu teritorija, tržišta i sirovina. Mase radnog naroda nisu imale šta suštinski da dobiju – smatrali su marksistički lideri radničkog pokreta – međusobnim nacionalističkim sukobljavanjima. Isto je važilo i za lokalne sukobe, pre svega balkanske ratove. SSDP je stoga osuđivao austrougarsku aneksiju Bosne i Hercegovine (1908), suprotstavljaо se šovinističkim erupcijama u Bugarskoj i Srbiji (1912–1913), kao i vojnom pohodu srpske buržoazije u Albaniji (1913).

Stalna ratna huškanja vodećih kapitalističkih sila toga vremena samo su dolivala ulje na nacionalističku vatru malih balkanskih država koje su pokušavale da oslanjanjem čas na ovu čas na onu veliku „silu zaštitnicu” zauzmu bolju poziciju u borbi za *komad teritorije* na kojoj je živilo uglavnom etnički vrlo mešovito stanovništvo. Balkanske socijaldemokratske partije rešenje nacionalnih pitanja balkanskih naroda videle su na način drugačiji od nasilne izgradnje etnički čistih i međusobno odvojenih država.

Dosledan takvom gledištu, SSDP je glasao i protiv ratnih kredita u srpskom parlamentu 1914. godine, za razliku od većine evropskih socijaldemokratskih partija koje se u odsudnom momentu svrstavaju na stranu sopstvenih vladajućih klasa. Opozicione leve struje međunarodnog radničkog pokreta koje su ostale dosledne idejama socijalne revolucije i internacionalne solidarnosti, ovu su izdaju proleterskih interesa

označile kao socijalpatriotizam ili socijalšovinizam. Antiratno držanje srpske socijaldemokratije, koja se verovatno najlakše od svih evropskih partija mogla pozvati na „legitimnu nacionalnu odbranu”, bilo je vrlo cenjeno u tim krugovima iz kojih će se posle rata i Oktobarske revolucije razviti Treća internacionala.

Borba SSDP protiv rata ne potiče samo od vernosti zaključcima i dogovorima međunarodnog radničkog pokreta. Ona ima svoju samostalnu predistoriju. Prvo, stav koji je partija zauzela odmah na osnivanju, suočena s Ilindenskim ustankom u Makedoniji (1903), išao je u smeru priznavanja prava na autonomiju makedonskom narodu. Drugo, još u vreme aneksije Bosne i Hercegovine, Dimitrije Tucović koncipirao je dosledno antiratno stanovište koje je podrazumevalo vojno nemešanje Srbije, pružajući ipak podršku narodu u BiH u borbi za sopstveno oslobođenje od austrougarskog okupatora. Treće, 1910. godine, u Beogradu je, na inicijativu Tucovića, održana Prva balkanska socijaldemokratska konferencija, koja je donela rezoluciju o borbi socijaldemokratskih partija za ujedinjenje balkanskih teritorija u Savez slobodnih balkanskih naroda (Balkanska socijalistička federacija), što bi predstavljalo branu kako međusobnim sukobima balkanskih naroda tako i imperijalističkim intervencijama spolja.

Tucović je svakako bio najupečatljivija teorijska i politička figura pred-ratnog socijalističkog radničkog pokreta. Ipak, ne smeju se zaboraviti ni doprinosi mnogih drugih ljudi iz SSDP-a koji su svoje živote posvetili borbi za socijalnu emancipaciju i socijalistički Balkan. Među ostalima, ponajmanje se mogu preskočiti Radovan Dragović (prvi srpski marksista, Tucovićev „učitelj”, utemeljivač revolucionarnog kursa radničkog pokreta Srbije), Triša Kaclerović (Tucovićev skupštinski kolega, jedini iz predratne generacije koji je doživeo ne samo osnivanje KPJ nego i SFRJ), i Dušan Popović (Tucovićev „učenik”, najzaslužniji za suzbijanje socijalpatriotskih tendencija među ostacima SSDP-a tokom Prvog svetskog rata).

Može se reći da je SSDP u istoriografiji druge Jugoslavije proučavan pre svega kao konkretna politička snaga. Jasni su razlozi za prenaglašavanje političkog značaja i uticaja te male partije u jugoslovenskoj socijalističkoj istoriografiji. Ipak, to ne znači da se kratka istorija SSDP-a može smestiti samo u oblast istorije političkih i socijalnih ideja. Ako ni zbog čega drugog, onda zato što je iz te „idejne linije” ubrzano nakon Prvog svetskog rata izrasla politički snažna i suštinski uticajna Komunistička partija

Jugoslavije; zapravo SSDP se u dobroj meri može smatrati njenom prethodnicom.

Šta nam ove *priče od pre 100 godina* znače danas, u godini u kojoj obeležavamo stoleće od Sarajevskog atentata – kao povoda, ali naravno ne i uzroka izbjivanja Prvog svetskog rata – kao i od pomalo zaboravljene pogibije Dimitrija Tucovića, jednog od tada najpoznatijih balkanskih marksista i jednog od retkih tadašnjih evropskih socijaldemokrata koji su se ratu principijelno protivili, a u njemu okončali svoj život.

Tucović je nakon raspada SFRJ, kad je i pominjan u domaćoj javnosti, ređe pominjan kao prvi veliki radnički vođa, a češće ili kao Srbin koji je podržavao nezavisnu Albaniju i koji se protivio odbrani Srbije od napada Dvojne monarhije ili kao antinacionalistički i „moderni“ političar, tvorac prvog antiratnog programa u srpskoj političkoj istoriji. On zaista nije podržavao ratove u kojima je Srbija učestvovala početkom XX veka, ali nije bio ni „izdajnik“, ni „pacifista“ ni „realpolitičar“ u smislu koje te oznake imaju danas. Uz to, ondašnja srpska socijaldemokratija nema pandan u današnjem političkom vremenu: njen antinacionalizam i kritika militarizma bili su sastavni delovi jasne antikapitalističke pozicije, a njen antikapitalizam bio je dosledno antiimperialistički i ona nije birala manje zlo između domaćih i stranih elita, kao ni između Istoka i Zapada.

Pitanje koje danas treba postaviti jeste ko 2014. godine ima „legitimitet“ da se poziva na nasleđe srpske socijaldemokratije ukoliko je činjenica da je antimilitarizam SSDP-a bio sastavni deo njegove antikapitalističke orijentacije. Treba, takođe, produbiti i pitanje: šta danas uopšte može biti nasleđe srpske socijaldemokratije i ko na postjugoslovenskim prostorima može da se poziva na to nasleđe? Oni koji se samopoimaju kao baštinci (barem dela) te tradicije, a dovođenje u pitanje političko-ekonomskih praksi zapadnih centara moći doživljavaju kao dokaz *nedovoljne civilizovanosti* balkanskih naroda? Ili oni koji alternativu evroatlantskim integracijama vide u okretanju ka autoritarnom ruskom ili kineskom kapitalizmu? Sigurno ni jedni ni drugi. Danas biti protiv „zapadnih demokratskih vrednosti“ ne znači odbacivati koncept ljudskih i manjinskih prava, ali što je s ekonomskim, radnim pravima ili pravima migranata? Takođe, kritika vašingtonske vojne diplomacije ili briselskih politika periferizacije ne znači da moskovski neoimperializam ili pekinški tihi ekspanzionizam izlaze iz logike globalnog neoliberalnog konsenzusa ili da imaju nekakve drugačije ponude za razvoj Balkanskog poluostrva.

Da bi se izbegli potencijalni prigovori za tematski arhaizam ili lokalizam, možemo proširiti perspektivu: kakva je situacija u evropskoj liberalnoj socijaldemokratiji, s jedne, ili na evropskoj levici, s druge strane, kada su ove teme u pitanju? Ili, ono što bi mogao biti izvesni pandan ovim temama danas: kakav je stav *davno bivše levice i nove levice u nastajanju* prema savremenom nacionalizmu i neoimperijalizmu? Podseća li zagovaranje NATO intervencionizma od strane savremenih evropskih socijaldemokrata na podršku koju su socijalpatriote pružile buržoaskim vladama za otpočinjanje globalne klanice pre 100 godina? Da li tolerisanje jačanja evropske radikalne desnice danas ima nekakve veze s činjenicom da su upravo ekonomске politike savremene evropske socijaldemokratije proizvele narodna nezadovoljstva u vidu pogrešnog desničarskog odgovora na sveopštu neoliberalizaciju?

Kraj XX veka svedočio je dvema karakterističnim vrstama zloupotreba nasleđa predratne srpske socijaldemokratije u našim krajevima. S jedne strane, deo snaga koje su podržavale režim Slobodana Miloševića umeo je da se, s vremenom na vreme, poziva na antiimperijalizam u srpskoj socijalističkoj tradiciji, kritikujući zapadno mešanje u odnose među balkanskim, a posebno jugoslovenskim narodima. S druge strane, u inostranoj i domaćoj javnosti bilo je podržavalaca NATO intervencionizma koji su rabili Tucovićevu kritiku srpskog nacionalizma, posebno u vreme eskalacije srpsko-albanskih konflikata. Značajno je primetiti da ni jedni ni drugi nisu dovodili u pitanje *restauraciju kapitalizma*.

Na savremenoj domaćoj političkoj sceni ima onih koji se predstavljaju kao politička levica ili koketiraju s nekim njenim elementima. Među njima, jedni su formalno zadržali antinacionalizam i antimilitarizam, posmatrajući ih kao vrednosti izolovane od ekonomске sfere. Neke grupe drže do komunističke retorike, ali u „folklorno-ritualnom“ smislu. Treći kritikuju zapadni imperijalizam, zalažući se za vezivanje uz navodno prijateljski kapitalizam sa Istoka.

Sve prethodno rečeno vodi nas ka zaključku da se određeni elementi socijalističkog nasleđa ne mogu posmatrati dekontekstualizovano. Za osmišljavanje savremene antikapitalističke platforme, iskustva se moraju istorizovati, političke paralele pažljivo povlačiti, a pouke izvlačiti ukoliko se mogu iskoristiti. Nasleđe srpske socijaldemokratije pripada levici koja se u Srbiji i na Balkanu tek gradi i koja će biti prava levica samo ako je socijalistička, demokratska i internacionalna.

Možda bi u savremenoj Srbiji *najavanguardniji* gest koji se može izvesti bilo formiranje nove levičarske antikapitalističke partije. U regionu, najzad, postoje neki pozitivni primeri: Grčka, ali odnedavno i Slovenija. Ako se razmišlja o novim potencijalnim spregama umetnosti, politike i kulture sećanja, možemo se zapitati zašto se na neki novi art-perfomans posvećen Dimitriju Tucoviću ne bi pozvali i pojedini sindikati koji godinama, obeležavajući Međunarodni praznik rada (Prvi maj) ipak dolaze ispred Tucovićevog spomenika. Oni su se nedavno aktivno protivili neoliberalnom Zakonu o radu koji će pogoditi i radništvo u kulturi, dodatno ih prekarizujući. Ipak, ima ljudi iz sindikalnog miljea koji više ne priznaju ideologiju socijalnog dijaloga i sve manje bojažljivo se okreću ideologiji klasne borbe koju je Tucović promovisao. Leve omladinske grupe koje godinama učestvuju u blokadama fakulteta tražeći besplatno obrazovanje takođe nemaju razloga da se ne pozivaju na nasleđe srpske socijaldemokratije s početka XX veka. Postoje i barem dve NVO koje se bave političkim obrazovanjem i koje svojim nazivom direktno referiraju na ime Dimitrija Tucovića. Njegovim nasleđem ne smemo se baviti samo spomenički i istoriografski. Treba reartikulisati političke ideje koje su tada bile, a i danas su, relevantne za stvarnost u kojoj živimo. Ako ih i reartikulišemo, to moramo učiniti u celini, a ne samo selektivno, fragmentarno i dekontekstualizovano.

Analiza Tucovićeve idejne zaostavštine i istorije srpske socijaldemokratije poručuje nam da se kritika nacionalizma podrazumeva, ali da je nužna i kritika kapitalizma. Jer bez oba elementa, levica nije levica, ni 1914. ni 2014. godine.



# **Slike o ratu**

Privedila  
Maria Glišić





Maria Glišić

## Slike o ratu

Dok smo pripremali manifestaciju „En Garde – Avantgarde”, prepostavljali smo, i ispostaviće se – s pravom, da će 2014. godina biti obeležena raznolikim događajima: zvaničnim komemoracijama, te pozorišnom i književnom hiperprodukcijom. Stoga smo na stogodišnjicu tzv. Velikog rata pokušali da se osvrnemo iz drugog ugla, o čemu svedoče prethodni delovi ove knjige, gde su u fokusu umetničko-društvene prakse neposredno proistekle iz iskustva rata.

Ipak, nije bilo moguće zanemariti period koji je prethodio avangardnim praksama, te smo pokušali da rasvetlimo koja su čitanja rata (bila) moguća. Ujedno smo smatrali svojom odgovornošću da se kritički osvrnemo na godinu sećanja 2014. i otvorimo diskusiju o slikama o Prvom svetskom ratu, kojim je otpočeo dvadeseti vek i na koji je on u velikoj meri uticao. Zanimalo nas je koje su slike nastale u različitim društveno-političkim kontekstima, kako su se menjale i u kojoj su meri danas žive u sećanju – kako društvenom tako i kulturnom.

S tim u vezi pozvali smo troje sagovornika koji su se sa svojih stanovišta i polja delovanja osvrnuli na pisanja i slike o godini 1914. Njihovi radovi ovde su dati u integralnom obliku, poštujući redosled izlaganja oktobra 2014., u Centru za kulturnu dekontaminaciju.

**Marsel Bajer** je listajući lokalne kelnske novine iz leta 1914. pokušao da rekonstruiše tok izveštavanja pred samo izbijanje Prvog svetskog rata, te pokaže kako se menjala slika protivnika, u ovom konkretnom slučaju reč je o tome kako se u Nemačkoj pre svega menjao odnos prema Francuskoj, što se rat više približavao. Na tom tragu, **Dubravka Stojanović** ukazuje na korišćenje mitološkog potencijala Prvog svetskog rata

u srpskoj književnosti i pozorištu osamdesetih godina XX veka, kako bi se mobilisale nacionalne snage u Srbiji, tvoreći čitav kompleks mitsko-emocionalnog naboja potreban za krvav raspad Jugoslavije. Na kraju je **Nađa Bobičić**, s tačke feminističke kritike, analizirala i pokušala da dekonstruiše slike stvarane u pozorišnim komadima i izvedbama recentne produkcije koja je bez izuzetka nastala povodom obeležavanja stogodišnjice 1914. Njihova izlaganja osvetljavaju neke aspekte značaja te godine u našem, evropskom kontekstu, i indirektno ukazuju na moguća različita bojenja i tumačenja tog istorijskog mesta sećanja s obzirom na to koliko je i u kom kontekstu (nemačkom, odnosno srpskom) (de)konstruisano.

Tekst Marsela Bajera preveden je s nemačkog jezika, a inicijalno je nastao u okviru programa „Autori se osvrću na svoj grad iz 1914”, u kom je učestvovalo dvadeset i četvoro autora i autorki iz čitave Evrope, i objavljen je u časopisu „Die Horen” (broj 254) 2014. godine. Tekstovi autorki Stojanović i Bobičić nastali su za ovu potrebu.

Marsel Bajer

## Ovaj svet se mora dovesti u red

Šta očekuju od mene ovi ljudi kada, pomalo znatiželjno i pomalo uplašeno, podižu pogled sa svojih vežbanki, kao da tog trenutka iz bašte neko nije ušao u ovaj skromni mali paviljon u kojem se održavaju časovi francuskog, već kroz vremenski prorez koji se odjednom stvorio usred sveta i koji omogućava da se razdaljina od stotinu godina pređe jednim jedinim korakom?

Prema potpisu ispod fotografije, na snimku s kraja leta ili početka jeseni 1914. godine prikazani su nemački civili zatvoreni u francuskom - kako se to naziva - „koncentracionom logoru“ gde im je zabranjeno da govorile nemački. Mešovita grupa, muškarci i žene, i među njima - što je na fotografijama iz štampe onog vremena izuzetno retko, osim ako nisu u pitanju potomci evropskih dinastija - čak i jedno dete, devojčica od deset ili dvanaest godina: Šćućurili su se, možda su do tada radili diktat ili su ponavljali nove reči, ispod niske skamije koju zapravo čini samo dugačka daska na njihovim kolenima. Da nema potpisa ispod fotografije, onda bismo ih na osnovu očeće - prsluk uz belu košulju, ulično odelo jednostavnog kroja, kačket, otkopčana bluza sa širokom kragnom - pre smatrali Francuzima nego Nemcima, osim dvojice muškaraca sasvim desno na slici od kojih jedan zapanjujuće liči na Bastera Kitona, a drugi na Lenjinu.

Šta, dakle, ovi učenici stranog jezika, koji su tako smerno - ili preplaćeno? poređani duž zida paviljona, očekuju od posmatrača? Očekuju li obaveštenje o tome da će morati da se strpe još dobre dve i po godine pre nego što na filmskom platnu budu mogli da vide pravog Bastera Kitona u aprilu 1917, a pravi Lenjin sa svojim aprilskim tezama proglašenim u Petrovgradu bude stupio na pozornicu ruske revolucije? Poruka iz još da-

lje budućnosti? Možda nije u pitanju nijedno od ta dva, a možda se pak nadaju da će bolje razumeti svet u kome su zarobljeni, pri čemu se to manje odnosi na konkretan logor za civilne zatvorenike u Francuskoj, a više na epohu u kojoj nastaje ova slika časa francuskog u prirodi i u kojoj će oni, bezimene osobe sa fotografije, ostati zarobljeni za sva vremena.

To bi, međutim, predstavljalo nadanje koje ne bi mogao da im ispuni ni savremenik, ni gost iz 2014. godine kada bi se iznebuha stvorio pred njima, a koji, što vreme više odmiče, sa sve većim čuđenjem gleda u prošlost i sklon je da ne samo način oblačenja i ophođenja ljudi jednih prema drugima i poimanje vlastitih života, već i vreme i istoimeni nedeljnik CAJT smatra anahronizmom, pitajući se da li čovek zapravo treba da bude srećan kada je primoran da svu svoju pažnju usmeri na to da se s olovkom u ruci naginja nad list papira i beleži reč po reč u dugačkim kolonama, u jednoj izraz na stranom jeziku, a u drugoj pandan na maternjem jeziku, onako kako su pre njega generacije onih koji uče strane jezike upisivale nove reči u posebne sveske i kao što će to za sto godina činiti i naredne generacije polaznika, kao da je to jedini način da se suprotstave ludilu svojih savremenika.

Zbog toga što, kao i svi ostali pripadnici njegovog staleža, oseća obavezu pred tradicijom, a kao član Husarskog puka br. 17 iz Braunšvajga svoje reprezentativne obaveze obavlja u uniformi kao da je to najnormalnija stvar na svetu, ne postoji ni najmanji povod da se sumnja u nepogrešivi ukus nemačkog visokog plemstva ili pak u duševno zdravlje princa od Hanovera, vojvode Ernsta Augusta od Braunšvajga i Lineburga, kada 9. maja 1914. na svečanosti povodom krštenja svog sina Ernsta Augusta nosi kapu od medveđeg krvnog koja je ukrašena baš mrtvačkom glavom.

Kao da pred izbijanje rata treba učiniti poslednji pokušaj da se jednom za svagda precizno odredi ona tačka na kojoj se opis neočekivano menja i, pošto se neki objekat najpre iz rečenice u rečenicu sve slikovitije izvrgava ruglu, kao da se sastoji samo još od nanizanih pojedinačnih reči koje duhovno oko više ne može da poveže ni sa jednim optičkim fenomenom, *Kelniše cajtung* u večernjem izdanju od srede, 29. jula 1914. objavljuje svoj za duže vreme poslednji članak naklonjen Francuskoj.

U rubrici „Umetnost, nauka i život“ se pri tom ne radi ni o čemu drugom nego o činjeničnom opisu frizure: „Elegantna žena danas svoju kosu nosi - kako nam pišu iz Pariza – veoma podignutu, s blagim usponom,

tako da frizura liči na ukošeni šlem. Kosa se sa čela sklanja jednim potezom, pa se razdeljak tek naslućuje, dok slepoočnice ostaju slobodne. Uši smeju da budu pokrivene, ali ne kosom sa sredine glave, već onom koja lagano pada preko lica.“

Sve to podseća na rečenice Marsela Prusta, kada on u svom *Traganju* u isti mah počinje da potpuno razgrađuje stvari uz pomoć jezika, ne bi li ih odmah potom ponovo sastavio, osim ako nije naumio da čitaoca na kraju ostavi samog sa nizovima reči koje deluju kontradiktorno, kao u slučaju formulacije koja se vrti oko tupea tetke Leoni, ili je to ipak bila perika ili, možda, pršljenska kost ili kostni pršljenovi što joj se provide na čelu i kojih u stvarnosti uopšte nema, a sve do danas zadaju ogromnu glavobolju tumačima i prevodiocima Prustovih dela.

„I čelo“, dalje piše *Kelniše cajtung*, „ostaje slobodno, s izuzetkom dveju krvrdža koje su od slepoočnica uvijene jedna ka drugoj. Međutim, dozvoljene su šiške koje se nose pomalo talasasto. Talasi u kosi koja je u blagom usponu oblikovani su tako da odstoje sve dalje i idu sve više u širinu.“

Rečenice u blagim talasima koji se primiču sve bliže i bliže objektu uhvaćenom pogledom kao da se opet istim tim pokretom udaljavaju od tog istog objekta, pošto usmeravaju pažnju upravo na sám jezik, elegancijom koja se ovde vezuje za grad Pariz, što se teško može smatrati slučajnošću. I rečenice za koje je potreban dugačak, staložen dah, kao da je pisac lično onaj frizer što se naginja nad mušterijom i uranja joj u kosu, mora potonuti u kosi ne bi li je ukrotio, ne bi li je oblikovao, dok ujedno izjednačava ono odstojanje bez kojeg ne bi nikako mogao da oblikuje ukupan utisak ukoliko bi pokušao da „složi kosu u ravnomernoj, neprekinutoj liniji, tako da se ne vidi ni početak ni kraj, pri čemu se uvek čuva oblik šlema“.

„Naravno da je u tu svrhu ispod kose udenuta podloga, i to od šupljeg pletiva“, piše tamo, i: „Pundža kao takva nije poželjna“, i: „Jedino sitno odstupanje koje je dozvoljeno jeste da uspon s leve strane bude veći od onog zdesna.“ Međutim, na tom mestu već je odavno propao trud da se čitaocu slikovito prikaže frizura po najnovijoj modi, kao da su se kosa i jezik upetljali tokom pisanja.

Članak tako traži utočište kod ne toliko fluidnih stvari koje se razlivaju kada se s punom pažnjom uperi pogled u njih, i okreće se češljevima na koje su našiveni kamenje, igle i šnale i trake koje ne samo da u stvarnosti

ukrašavaju frizuru koja se do te mere opire opisivanju, već na tom mestu i služe tome da ova raskošno oblikovana kosa i jezički opet poprimi logičan oblik: „Biraju se trake koje su ili od crnog somota ili od crnog jantara, a za tamnu kosu i one čilibarske. U dnevne ukrase spada i tanka, crna traka od atlas svile na koju je našiven crni jantar ili štras.“

Međutim, rasplitanje jezika i predmeta očigledno još uvek nije dovoljno da bi se otklonila opasnost, jer u nastavku samo što nije došlo do potpunog razilaženja: „Trake se izvijaju iz kose i ponovo uvijaju u nju. Za večernje ukrašavanje kose skoro potpuno preovladava cveće. Nose se venci koji su, međutim, pomalo nakriviljeni i sa leve strane se znatno više uspinju nego sa desne, ili se nose pojedinačno“.

„Za pojedinačne cvetove“, kaže se na kraju, pri čemu se čudesnim predmetima daju podjednako čudesna imena, „postoje neobično skovani nazivi, kao što su crni somotski cvetovi sa peharima od rajnskog oblutka u plavoj kosi, ili cvetovi od izrazito plave atlas svile sa bledozeleним srcima na tamnoj kosi.“

Tog 29. jula se sa peharima od rajnskog oblutka i bledozelenom srcu na tamnoj kosi po poslednji put govori o svetu u kome ima elegancije, a *Kelniše cajtung* pokušava da tu eleganciju dočara i jezički. Četiri dana kasnije lapidarno će pisati: „Prema informacijama našeg poverenika, u Parizu je rulja zavladala ulicom.“

Još je 6. avgusta - što je u tom trenutku verovatno bilo čisto rasipanje novca - neki „mladić, koji je već duže vreme radio kao nastavnik francuskog jezika“ putem malih oglasa nudio „temeljnu i jeftinu poduku. Čak i oni sa predznanjem francuskog jezika dobiće povoljnu priliku da se u njemu usavrše.“

Od narednog dana se pod naslovima poput „Furor teutonicus“ i „Udri, Nemačko, udri“ pojavljuju prve pesme istesane od drvenih stihova čija će jezička nezgrapnost - „Ruši se sveti evropski krov / Nemačka se digla“ i „Poleti, nemački orle, poleti“ - davati ton narednim godinama. Udarac od kog se nemačka književnost nije oporavila ni sto godina kasnije. Nemački jezik naprosto traži da ga dahću uz prizvuk krkljanja.

Krznena kapa od crnog medveđeg krvnog, ispod trake sa sloganom mr-tvačka glava sa ukrštenim kostima od alpaka srebra, uz to crna atila sa

svojih pet zlatnih gajtana, grudi su sa leve strane sve do stomaka prekrivene ordenjem, stavljеним povodom krštenja prvorodenog u proleće 1914, pre nego što takvo odelo, takav kostim konačno bude pripadao prošlosti, iako sam ja mislio da je već tog majskog dana odavno bio relikt prošlosti i da ga još samo nosi po neki direktor cirkusa, ili čak više ni direktor cirkusa lično, već samo majmunčići koji ga prate prilikom ulaska u manjež, da nije te mrtvačke glave za koju se lepi zbuđujuća maštarija da je carica Sisi lično, potaknuta popodnevnim hirom, osnovala Vafens-SS i blagovremeno, pre poslednje šetnje obalama Ženevskog jezera, dizajniranje uniformi poverila svom dragom prijatelju Haraldu Glekljeru<sup>1</sup>.

Fotografije iz Pariza nastale u jesen 1914. godine ne prikazuju ništa od vešto napravljenih frizura te sezone, koje je gotovo nemoguće opisati. Na jednoj od tih slika vidi se ulična scena ispred Opere: čitav trg zauzimaju prolaznici koji, kao kompaktna masa koja sluša naređenja nekog demona, stoje jedan pored drugog, pogleda uperenog ukoso ka nebu, kao da svi fiksiraju isti objekat.

Ovaj snimak se, ovlaš posmatrano, skoro uopšte ne razlikuje od onomad prikazanih fotografija koje su 17. aprila 1912. nastale na istom mestu povodom potpunog pomračenja Sunca, osim što ljudi sada gledaju golim okom u nebo, a ne štite se od sunca posebnim zaštitnim filterom da ne bi oslepeli.

I jedno i drugo su zamrznuti trenuci, ali se slike ipak temeljno razlikuju, što postaje jasno kada se fotografije iz 1912. i 1914. stave jedna pored druge kako bi duže delovale na posmatrača. Jer, dok su slučajno nastale grupe okupljene na ulicama i trgovima u vreme pomračenja sunca obuzete laganim uzbuđenjem, nekakvim spokojem koji se poput klatna kreće između senzacionalizma i iščekivanja budućnosti, posmatrači neba u jesen 1914. na Trgu opere kao da su svi do jednog paralizovani, dugo pre nego što ih je, stegnutih pleća i krutih udova, fiksirao fotograf što navodi na pomisao da se svaki od njih oseća strano u vlastitom telu.

Čak ni kada se na isuviše gruboj novinskoj reprodukciji ne može detaljno razaznati ni jedno jedino lice, jer su sva ona svedena na nekoliko tamnosivih mrlja na svetlosivoj pozadini, oseća se da su ti ljudi uplašeni. Posmatraju - „Poleti, nemački orle, poleti“ - nemački avion na pariskom nebu.

---

1 Harald Glööckler – ekscentrični nemački modni kreator čiji se stil odlikuje prekomernim korišćenjem štrasa i drugih šljaštećih ukrasa. – Prim. prev.

Tu i tamo podignuta ruka koja prati objekat, a usred gomile, na trotoaru, pas koji je okrenuo glavu, koji gleda u stranu, kao da je jedini koji nije pod hipnozom.

Lepo je zamišljati da će se jednog dana, nakon bezbroj puta ponovljeno posmatranja fotografije, tako intenzivnog da ona u nekom trenutku samo što se ne pretvori u zbrkanu gomilu više ili manje obojenih tačaka, odjednom među prolaznicima otkriti neki Apoliner, Valeri ili Prust - koji će kasnije opisati napade nemačkih aviona.

Marsel Prust zaista već u julu 1914. kao avet, kao senka neodređenog oblika, kao sitna sunčeva pega luta po nemačkoj, pa i po čitavoj evropskoj štampi. Kao i svi veliki nadregionalni listovi, *Kelniše cajtung* do dva puta dnevno izveštava iz sudnice u Parizu u kojoj se održavaju ročišta u vezi s ubistvom Gastona Kalmeta, prijatelja pisca koji je u Nemačkoj još sasvim nepoznat.

Za ubistvo je optužena Henrijeta Kajo, supruga političara Žozefa Kajoa. Ona je 16. marta prethodne godine u rano predvečerje potražila novinara Gastona Kalmeta u njegovoj kancelariji, ubila ga, bez velike rasprave, revolverom koji je izvukla iz svog mufa, nakon čega je šofer koji ju je čeo, kao ispred zgrade redakcije *Figaroa* odvezao do policijske stanice gde je priznala ubistvo.

„To je bio jedini način da se okonča ova stvar“, navodno je rekla još u Kalmetovoj kancelariji, na prvi pogled potpuno pribrano. Pošto nije bilo nikakve sumnje u to da je ona počinilac ubistva, sudski proces koji će uslediti vrteće se pre svega oko pitanja o čemu se tačno radi kod te „stvari“. Ta stvar je najpre kampanja koju je *Figaro* vodio protiv bivšeg ministra spoljnih poslova, a sadašnjeg ministra finansija Kajoa. Želeći pre svega da mu upropaste ugled, novine su otkrile da je ministar potajno sabotirao poresku politiku koju je zvanično podržavao, objavljuvani su navodni dokazi o njegovim nedoličnim finansijskim transakcijama a novinari su se konačno poigravali pretnjom da će pred čitaocu izneti i kompromitujuće detalje iz njegovog intimnog života.

Bio je to pokušaj konzervativnog *Figaroa* da se, uz korišćenje najradikalnijih metoda, otarasi političkog protivnika, na šta je, sa svoje strane, Henrijeta Kajo, želeći da „okonča tu stvar“, reagovala najradikalnijim sredstvima, ispalila šest metaka u Kalmeta i tako učutkala političkog

protivnika svog supruga. Tako „ta stvar“ postaje predmet politike, a gospođa Kajo je počinila hladnokrvno ubistvo, ako ne i politički atentat - što predstavlja tumačenje koje bi čak moglo da je košta života.

Branilac madam Kajo stoga smatra da se hladna krv u njenim venama mora zagrejati. Sledi neobičan obrt, a traganje za „tom stvari“ ubrzo do-speva u središte intimnog života Henrijete i Žozefa Kajoa, i suđenje se, kako je ironično ukazao jedan posmatrač suđenja, od jedne određene tačke svodi samo još na to da se razjasni jedna jedina formulacija: Da li je Žozef Kajo, dok je još bio u braku sa svojom bivšom suprugom, jedno pismo upućeno Henrijeti potpisao uobičajenom frazom za završetak pisma ili možda ipak pohotnom maštarijom.

Kajo insistira na tome da je primateljku pisma, donekle se držeći pravila pristojnosti, samo želeo da poljubi u oba obraza, dok glasina izneta pred sudom, a samim tim i pred svetom, kaže da u njegovom pismu, naprotiv, стоји да žudi da njeno „malo telo“ prekrije pregrptom poljubaca, ili: odozgo na dole.

Preokret u suđenju, pitanje o toj „stvari“ ukratko prerasta u pitanje o „obrazu ili vulvi“, a začuđena javnost postaje, ne bivajući toga svesna, svedokom scene iz *Traganja* Marsela Prusta. Štaviše, stiče se utisak kao da se pred sudom ne razmatra samo jedna scena, već središnji momenat nesigurnosti, središnji momenat ljubomore između Marsela i Albertine koji je Prust već nagovestio u prvom tomu *Traganja*, objavljenom prethodne godine, posvetivši ga upravo ovom ubijenom Gastonu Kalmetu, ali će ga tek u tomovima koji će se pojaviti po završetku svetskog rata istrajno zaokružiti i prilježno formulisati, kao da je on sâm istovremeno i tužilac i branilac okrivljene: Zašto ne sme da je poljubi, gde sme da je poljubi, koga ona ljubi osim njega, i gde ga tačno ljubi?

Čini se da je neopozivo narušen ugled Žozefa Kajoa koji je u međuvremenu već odavno dao ostavku na ministarsku funkciju - međutim, ovaj preokret daje odbrani mogućnost da pledira za zločin iz strasti: madam Kajo nije mogla da podnese pomisao da bi njeno malo telo koje je putem pisma prekriveno poljupcima moglo da uz Kalmetovo učešće bude prikazano javnosti, te je u stanju duševne iznudice i rastrojstva posegla za revolverom.

Kada je 28. jula oslobođena optužbe zbog privremene neuračunljivosti, nastupilo je, još uvek neprimećeno, novo razdoblje, sa drugim atentatom,

u nekom drugom kutku sveta. Zločini iz strasti u velikom stilu koji se mogu svesti na povređeni ponos, na žed za osvetom, na glasine koje urušavaju čast ili na puku rastrojenost, određivaće politiku godina koje dolaze. To jest, ukoliko je „strast“ prava reč kada neko započne rat, kao što dete insektu, jednu za drugom, iščupa svih šest nogu, jer se drznuo da mu gamiže po podlaktici.

Danas bi se crne kape od medveđeg krvnog mrtvačkog glavom i atilama sa zlatnim gajtanima u najboljem slučaju tolerisale kao delovi prilično neukusnih uniformi iz maštete u kojima se državnici iz Magreba ili sa Bliskog Istoka prikazuju javnosti kada im italijanski premijer ili francuski predsednik upute poziv da na nekoliko dana postave svoj grad od šatora u prestonici da bi, kako se to kaže, vodili bilateralne pregovore koji se, sva je prilika, uglavnom sastoje od trampe većih novčanih iznosa za političku reputaciju ili naprsto da bi se u Parizu kupovalo kod Kartijea, Diora, Ermea, u Rimu kod Prade, Gučija ili Bugarske - iako su u tu svrhu ostale mušterije zamoljene da napuste radnju, a šira okolina biva blokirana - dok ih evropska javnost posmatra napola zabavljeni, napola zgađeno.

Međutim, ono što kod tih šefova država, koji se šetkaju kao karnevalski prinčevi tankih živaca i samo zahvaljujući dobrim lekovima drže svoje ponašanje pod kontrolom, predstavlja prednost u odnosu na njihove evropske pretke po uniformi, jeste što su svesni svoje ranjivosti.

I zaista, skoro da se ima utisak da uživaju u svakom pozivu da - kako to nazivaju komentatori vesti - prikažu svoj orijentalni život na evropskom tlu, pred očima sveta, u svojoj raskoši, kao da ni jedna sila ne može da im naudi, bez one bezbrižnosti koju šire pred televizijskim kamerama, već naprotiv, potpuno sigurni da će pre ili kasnije poginuti prilikom nekog noćnog napada bespilotne letelice na njihovo sklonište u pakistanskoj pograničnoj oblasti, ili da će ih negde na kraju sveta neki Navy SEALs, marinci obučeni za specijalne operacije, izvući iz neke rupe u zemlji da bi tokom vožnje do tajnog zatvora izgubili život pod okolnostima koje nikada neće biti razjašnjene, čime je, po mišljenju specijalaca koji učestvuju u toj akciji, njihovih pretpostavljenih sve do vrhovnog zapovednika i javnosti zapadne hemisfere, učinjena neprocenjiva usluga svetskom miru.

Čast ili smrt. Ovakva trula logika sumanutih učesnika dvoboja koju su, u najboljem slučaju, devedesetih godina zastupali oguglali pripadnici

paravojnih jedinica u Jugoslaviji koja se raspadala ili nadobudni reperi iz predgrađa, mora da je početkom proteklog veka ne samo bila apsolutno validna, nego je, povrh toga, neminovno ostavila tako snažan utisak da su milioni i milioni ljudi, bez obzira na svoje poreklo, bili spremni da joj se potčine.

Čast ili smrt - ako se, pak, gledaju nasmejana lica muškaraca i žena iz avgusta 1914, u staničnoj gužvi, na velikim gradskim trgovima i bulevarima, čini se kao da su ljudi tu parolu više shvatili kao neobaveznu sintagmu, pri čemu je smrt nešto što će sustići slabašnu novorođenčad, teške bolesnike, bolesne i nejake starce a naposletku svakog od nas, a čast nešto što dva pijanca mogu povrate tako što nakratko izadu „da bi se objasnili“, a zatim se vrate u krčmu, doduše otečenih lica, i popiju po pivo, kao da se ništa nije dogodilo.

Presudno ,ilić, međutim, za njih nije moglo da bude mnogo značajnije od lagane, mahom apstraktne senzacije koja bi se mogla uporediti s osećanjem koje imamo kada nekog kasnog letnjeg poslepodneva sa obale ulazimo u jezero, polako, korak po korak, jer ulazimo u mutnu vodu boje pastisa, začuđeni što se plitko priobalje prostire sve do sredine jezera gde bi nakon nekoliko koraka voda trebalo da dopire do kukova, a onda odjednom - nebo tek tu i tamo prošarano belim oblacima, izrazito plave boje, lišće koje se prosulo po žutoj vodi koja podseća na mleko - osetimo kako nas neko nevidljivo biće dodiruje po gležnju i, nemoćni da se trgnemo, nastavimo da hodamo ili makar podignemo stopalo, umirujući sebe tako što šapućemo: To je bila samo riba, možda neki mladi šaran, ništa što bi trebalo da nas uplaši.

U ponedeljak, 29. jula, pred Krivičnim većem Pokrajinskog suda 2 u Berlinu, počinje suđenje Rozi Luksemburg koja je bila dovoljno drska da ospori pravo pruskih oficira da svoje potčinjene prebiju nasmrt ili makar na mrtvo ime. O tome da se u kasarnama svakodnevno odigravaju prave drame, kao što je to javno tvrdila Roza Luksemburg, ne može, prema rečima državnog tužioca, biti ni govora, pošto do samoubistva potčinjenog ne dovodi baš svako zlostavljanje vojnika. To govori u prilog činjeničnog stanja teške uvrede pruske armije.

Još prvog dana suđenja se nastavak postupka odlaže na neodređeno vreme. Četiri i po godine i čitavu večnost kasnije će pruski oficiri u hotelu Eden uzeti tu stvar u svoje ruke.

Sve se dešava munjevitom brzinom iako se u isti mah stiče utisak da se skoro fizički može osetiti koliko se sve to odvija mučno i sporo. 1. avgusta 1914. iz Berlina stiže telegrafska dojava da je car izjutra krenuo na vožnju automobilom do dvorca Belvi, a odatle otišao na jahanje po Tigrgartenu. Sutradan, 2. avgusta stiže vest da su car i carica u pet sati posle podne krenuli otvorenim automobilom na dvočasovnu vožnju do Grunvalda, a publika im je celim putem oduševljeno klicala. 3. avgusta je u rubrici *Najnovije vesti* istaknuta telegrafska vest da je car od jedanaest sati prepodne bio u vožnji automobilom, a nakon toga je jahao na konju.

U tom istom podnevnom izdanju *Kelniše cajtunga* se prvi put kaže u nekom naslovu: *Ususret svetskom ratu*. O carevim vožnjama automobilom nadalje više neće biti ni govora.

„Ruši se sveti evropski krov“ i „Udri, Nemačko, udri“ i „Poleti, nemački orle, poleti“ - kao i svaki put kada misle da moraju da se na državotvoran način istaknu tako što će odrediti spoljnog neprijatelja, nemački književnici dokazaće u avgustu 1914. svoje bezuslovno poverenje u delotvornost najtrivijalnije upotrebe jezika.

S one strane takozvane lepe književnosti se, međutim, istovremeno stiče utisak kao da jezik sâm, pre nego što ga konačno potpisnu slike, još jednom, iz sve snage, pokušava da ispolji svoju moć tako što će pokazati kako ga niko ne može uzeti u svoju službu. U tu svrhu manipuliše dvoma skoro podjednako snažnim osećanjima koja se veoma teško mogu uskladiti: strahom od špijunaže i strahom od dezinformacije.

I zaista, podstaknut izuzetno zapaljivom mešavinom negiranja stvarnosti, sujeverja i naivnog propagandnog rada, koji zapravo jedva da zaslruju taj naziv, jezik tokom prvih ratnih dana, posebno u Pomeraniji i Gornjoj Šleziji, ima bezmalo smrtno dejstvo.

Tako izjutra 4. avgusta, pod naslovom *Protiv špijunaže*, iz Naumburga stiže vest da se nekoliko motornih vozila sa damama i novcem nomenjenim Rusiji nalaze na putu za Rusiju. Pozivaju se budni građani koji su verni i lojalni svojoj otadžbini da ta vozila zaustavljaju i odmah sproveđu do najbližeg državnog organa.

Međutim, tri dana kasnije vojno zapovedništvo u podne izdaje saopšteњe u kojem opominje da se hitno mora prestati sa zaustavljanjem motor-

nih vozila na seoskim putevima, jer je to poprimilo nerazumne razmere. Iako vojno zapovedništvo priznaje da su mere koje je preduzimala lokalna policija, a na mnogim mestima i samo stanovništvo, u cilju prepoznavanja i zaustavljanja neprijateljskih špijuna svakako plod dobrih namera, one ipak ne smeju da dovedu do toga da se zaustavljaju oficiri i kuriri koji su u posedu važnih vesti ili naređenja od čijeg blagovremenog dolaska, u najširem smislu, mnogo toga zavisi.

Ne može se reći da je to baš sasvim zaustavilo hysteriju - naprotiv, činilo se kao da je ta opomena zapravo izazvala pogubno divljanje jezika kojem narednih dana ni jedan lokalni policajac, urednik novina ili Vrhovna komanda armije vojske nisu mogli da stanu na put. Jer, već naredne večeri usledilo je i nasilje.

*Kelniše cajtung* u istom broju čak dva puta objavljuje pozive da se prestane sa onemogućavanjem automobilskog saobraćaja koji se ometa na najgrublji način, a neprestano zaustavljanje i ugrožavanje prometa sada se već izmetnulo u tešku ludoriju. Malo je nedostajalo da visoki oficir koji je poslat da kolima stigne od Beča do Berlina bude upucan, čime je to putovanje, koje je naravno bilo u funkciji važne i hitne misije, trajalo dvanaest sati duže. Sve službe se mole da sledeće obaveštenje obzname u ravnici i po selima: pucanje na avione, cepeline i automobile mora odmah da se obustavi.

Sada još samo nedostaje nekakav pojam koji bi bio dovoljno slikovit i apsurdan i bajkovit i nejasan da podstakne maštu stanovnika gradova i sela, ali i da je u isti mah ponovo umrtvi, neka novoskovana reč koja bi uspela da sažme mržnju, da razbukta patriotske ambicije.

Svet neće morati da sačeka ni trideset šest sati, dakle vremenski raspon između večernjeg izdanja od subote, 8. i jutarnjeg izdanja od ponedeljka, 10. avgusta, u kojem *Kelniše cajtung* prenosi opširan izveštaj koji je preuzeo od *Nordojče algemajne cajtunga*, a koja se sa svoje strane poziva na izveštavanje *Oberšlezische cajtunga* koji se - što bliže narodu, to bliže istini - poziva na očevice: „Presretnuta tri automobile puna zlata.“

U međuvremenu se tu može pročitati da su, u svrhu zaštite od automobila punih zlata duž pruske granice od Mislovica do Klajpede, preko svih drumova razapeti debeli gvozdeni lanci, a drljače postavljene, sa zupcima prema gore. U Hoenlindeu, u Pomeraniji, jedan se automobil

pun zlata, navodno, zaleteo u spuštenu železničku rampu, ali su ipak uspeli da ga zaustave, uhapse četvoro putnika i konfiskuju veliku količinu novca. U Rozenbergu, u Gornjoj Šleziji, pucali su na automobil pun zlata, ali, kako se navodi, „nažalost bezuspešno jer je uspeo da pobegne“.

Treća i najpustolovnija priča se završava sa jednom ranjenom i jednom teško povređenom osobom. Civilna zaštita iz Zorau u okrugu Ribnik, koja broji dvadeset pet ljudi, obaveštena je telegrafski o tome da će u toku naredne noći pet automobila munjevitom brzinom proći kroz mesto. Odmah su zauzeli glavnu ulicu. Nakon dugog čekanja prošao je neki automobil i članovi Civilne zaštite su pucali u njega jer vozač nije htio da stane. Usmrćen je metkom koji je prošao kroz staklo, nakon čega se obezglavljeni automobil pun zlata survao niz četiri metra duboku strminu. Od preostalih troje saputnika niko nije preživeo.

Nešto kasnije je tim drumom naišao drugi automobil, isto tako jureći velikom brzinom. Vozač opet ništa nije preduzeo da zaustavi vozilo. I opet je otvorena vatra, pri čemu je pucnjava sada za posledicu imala samo jednu teško povređenu osobu, pa su sve četiri osobe koje su se nalazile u kolima uhapšene žive.

Što se tiče preostala tri najavljeni automobila, može se samo pretpostaviti da su se kretala nekim drugim putem, jer su videli - i tu se nazire animističko verovanje u uroke - da je prva dva automobila sa zlatom „stiglo prokletstvo“.

Moguće je da su svi ti automobili vozili prebrzo jer su vozači znali za opasnost koja im preti od snajperista. Takođe je moguće da je ta brza vožnja posledica poređenja sa uobičajenim prizorom vola koji vuče plug preko njive. Moguće je, a drugo nam ništa ni ne preostaje, nego da dvadeset prvi vek koji nadire u obliku automobila proteramo pomoću sujevernih tumačenja. Moguće je, pa su za Lenjina kasnije i te priče o stanovništvu opsednutim izrazom „automobil pun zlata“ bile dodatni razlog da kroz Nemačku prođe u plombiranom vozu.

Jezik je pokazao svoju samovolju i moglo bi se očekivati da će ponovo biti pitom, ponovo biti pokoran, nakon izveštaja o noćnoj pucnjavi u kojoj je u Gornjoj Šleziji stradalo nekoliko vozača automobila - a da bi se saznao ima li među njima oficira u hitnoj misiji, moralo bi se proveriti da li je tih

dana u čituljama bilo neverovatno patetičnih fraza kakve su uobičajene kod zastrašujuće grotesknih načina umiranja.

Međutim, njihov pravi trijumf još predстоji, na istoj strani novina, u sledećem stupcu, nakon nekoliko manjih vesti o „obavezi posedovanja saobraćaja“ i „obavezama učitelja i učiteljice“, a suviše kasno da bi se zaboravile upravo pročitane rečenice: „Uprkos zahtevima koje je Vrhovna komanda armije uputila pre nekoliko dana da se ne ometa automobilski saobraćaj“, tako je glasilo upozorenje iz Berlina, „iz časa u čas se ponavljaju incidenti s najtežim posledicama. I jutarnje novine ponovo izveštavaju o zarobljenim automobilima punim zlata. U Nemačkoj ne postoje ni automobili puni zlata, niti tuđi automobili.“

Jezik je stvorio stvarnost - koja sada, uz pomoć tog istog jezika, treba najhitnije da nestane. Nepunih nedelju dana nakon apela stanovništву da se zaustavljuju sumnjivi automobili, nemačka propaganda doživljava svoj prvi fijasko. Bilo bi bolje da se nisu uopšte bavili jezikom. Bilo bi bolje da se ubuduće drže proverenih mrtvačkih glava.

Ili car i Vrhovna komanda armije nemaju predstavu o tome šta znači ponovo ratovati posle četrdeset godina, ili to pak nešto govori o predstavi koju o ljudima imaju zapovednici, pošto naređenje o vojnem rasporedu u slučaju poslednje odbrane predviđa da se sa pozivanjem lekara i sanitetskog osoblja započne tek nakon jedanaestog mobilizacijskog dana, posle kirasira, ulana, dragona i husara, posle lovaca, mitraljezaca, teške artiljerije i poljske artiljerije, i to od 12. avgusta, a to znači čitav jedan dan pre transportnih jedinica, konjušara i vojnih pekara.

Sto kilometara razdvaja grad Lijež od Kelna gde se, citiramo, „preko Visokog druma izliva saobraćaj svetskog grada“, kada se gradski većnici skoro u punom sastavu sastaju u gradskoj većnici da jednoglasno prihvate predlog gradonačelnika, da bi nakon zatvaranja muzeja i zbirkki doneli i odluku o zatvaranju izložbe Verkbunda čim bude potvrđena vest o ratu, jer „u današnje vreme niko više nije u raspoloženju“ da posećuje muzeje, dok nemačka armija prelazi belgijsku granicu i na svom pohodu na Lijež spaljuje sela, streljaju se prvi civili koji se - bez obzira da li su to muškarci, žene, deca - svi skupa imaju smatrati pripadnicima paravojnih formacija.

7. avgusta se potpuno obustavlja poštanski saobraćaj između Nemačke i Belgije. Začudo je još u subotu, 8. avgusta u prvom, jutarnjem izdanju

*Kelniše cajtunga* - čiji udarni naslov glasi *Pala tvrdava Lijež!* - objavljen, ne po prvi put, oglas diplomirane babice po imenu madam Kromp koja na adresi Rajska ulica 134, Lijež, preko puta železničke stanice, svakog dana od devet do šest u pansionu pruža savete i pomoć, što se najverovatnije odnosi na to da se madam Kromp razume u to da služavki Nemici koja je zatrudnela s kelnskim gradskim većnikom ili oficijerom mogući diskretan porođaj pod njenom paskom, o trošku te iste gospode a da njihove supruge nikad za to ne saznaju, ukoliko i same nisu te koje će se javiti na oglas da se reše te stvari.

Kopljasti listovi dracene u uglu fotografije iz zimske bašte hotela Ora-nijenhof u Bad Krojcnuhu: Hindenburg pogledom prati Ludendorfov kažiprst kojim ovaj upire u neki predmet koji se nalazi izvan slike, možda na mednožute, mesnate listove palme poznate pod imenom kineska vetrenjača.

Listovi uljane palme koji sežu do tavanice na božićnoj fotografiji iz Kameruna.

Tri mlade palme, nebitno kog su porekla, koje s obe strane omeđuju niz šiljastih kaciga na jednom vojničkom grobu u belgijskom Vilvordeu.

Kao da prizor bojnih polja temeljno oslobođenih trave, žbunja i drveća, pretvorenih u blatnjava prostranstva koji će te vojниke pratiti do kraja života, može da se prekrije, pa čak i nadomesti tako što će se u prvi plan ugurati neko što egzotičnije rastinje, takozvana sobna palma ubrzo nalazi svoje mesto u kancelarijama odakle će se širiti, izdanak po izdanak, sve dok jednog dana, stiže se utisak, ne bude osvojila sve službene prostorije u kojima se odvija rad sa strankama. Iz vremena Prvog svetskog rata, kao ukrasni relikt, u Nemačkoj ništa neće opstajati tako tvrdoglavko kao ona. Sve do osamdesetih godina sobna palma će rasti ili hvatati pršinu ili se sušiti svuda, u upravnim kancelarijama, po spratovima velikih osiguravajućih društava, u čekaonicama rent-a-kara, i tek će se dugo posle smene stoleća garden centri opredeliti za trsku.

Dugačka galerija likova koji poziraju pred fotografskim objektivom - onih koji boluju od bolesti jetre, melanolika, onih koji se plaše sveta, onih koji boluju od omekšavanja mozga ili delimične paralize lica, koji izgledaju kao da su im se roditelji mučili dok su ih pravili, ili kao mesarski sinovi dok mešaju krvavicu u kazanu a radije bi se igrali s lutkama,

seoska deca koju, tek što su prohodala, otac primorava da svoje omiljeno prase usmrte turpijom za nokte koja je samo u tu svrhu kupljena u udaljenom gradu i koja, kada jednog dana porastu, neće ni u najstrašnijim košmarima sumnjati u to da baš oni treba da upravljaju svetom.

Ako pri posmatranju portreta visokih vojnih zvaničnika i plemića koji su između 1914. i 1918. objavljuvani u ilustrovanim časopisima i vikend dodacima, jedva uspevamo da se odbranimo od nelagodnosti koju izaziva utisak da prelistavamo kartone pacijenata neke psihiatrijske ustanove koja je u dalekoj prošlosti iznenada evakuisana i čijeg se naziva danas više niko ne seća, onda bi trebalo da se prisjetimo da taj sablasni utisak delimično može da bude izazvan i time što su lica tih ljudi još nekoliko godina unazad, pod uslovom da ih je narod uopšte ikada video na drugi način nego kao majušnu tačku na balkonu sagrađenom na pijanu nobile ili kao nestalne pojave što promiču pored nas, u otvorenim kolima koja se kreću kroz gomilu, za širu javnost postojala isključivo kao lica sa naslikanih portreta.

Pre nego što su počeli da ih fotografišu, oni su bili naviknuti da se povravaju jednom zasluznom profesoru sa akademije pred kojim bi pozirali jedno poslepodne i koji nije morao da se u tu svrhu služi fotoaparatom jer je zahvaljujući svom fotografskom pamćenju bio u stanju da, za razliku od bilo kog dilektanta koji sebi može da priušti kameru, stvarnost ne preslikava neposredno, nego je uz puno truda, filigranski, pretvori u umetnost tako što bi kod jednoga ispravio opušteni očni kapak, a kod drugoga ispravio krivi nos, a kod nekog sledećeg bi elegantnim potezom četkice izbrisao krnju vilicu, a kod ne malog broja portretisanih bi očne jabučice, isturene za onih nekoliko presudnih milimetara, gurnuo nazad u lobanju.

Ako nam se učini da smo primorani da uzvraćamo prodorni ili zamaglijeni ili naprosto konfuzni pogled tih likova koji izazivaju sažaljenje i opsednuti su vlastitom veličinom, onda bi se, povrh svega, valjalo i prisjetiti da je svojevremeno, zbog predugačkog vremena ekspozicije, bilo uobičajeno da se osoba koja se portretira fiksira pomoću metalnog držača kakav je sedamdesetih i osamdesetih godina korišćen kao rekvizit u horor filmovima, jer je mlađu ženu koja je navodno imala teške psihičke smetnje, a zapravo je bila opsednuta demonima, u prostoriji s pločicama u kojoj svetlo ne bacava nikakvu senku, trebalo zaštiti od same sebe, a kakva se danas može videti u tajnim laboratorijama - uredili su ih beskrupulozni teroristi? - vlada? - kada elitnog vojnika skoro nadljudske snage

treba upregnuti u neku komplikovanu napravu jer se mora računati s tim da će pružati otpor kada budu hteli da ga pretvore u kiborga.

Nije uopšte sporno da su se dvorski fotografi poput Bibera u Hamburgu, Engelmana u Poznaju i Kilevinta u Kenigzbergu s najvećom mogućom pažnjom posvetili svom poslu - a ipak bi se moglo nagadati da li su, doduše nenamerno, i oni doprineli propasti vladajuće klase s početka dvadesetog veka, jer im očigledno nije pošlo za rukom da fon Viclebenie, fon Grajfove, fon Čirskijeve i Begendorfove ili vitezove i plemiće od Etingera, Merc fon Kvirnhajmove, fon Belove, fon Falkenhauzene kao i fon Štumove prikažu u nekom drugačijem, po njih povoljnijem svetlu.

Novinska fotografija u svet ne unosi samo nemir, nego i nesreću. Stoga, naponsteku, ne začuđuje da samo fotografija kao takva snosi krivicu što nam prizor važnih ličnosti onog vremena nevoljno pred oči priziva poslednje fotografije na kojima se vide Sadam Husein, Muamer el Gadafi, pa čak i Osama bin Laden - čiji je izraz lica, preplašen ili zapanjen ili pomiren sa sudbinom, dok iščekuje smrtonosne metke, do danas poznat samo uskom krugu odgovornih političara i vojnih zvaničnika - u svojim video porukama snimljenim po lošem svetlu.

Ličnost koja je nekoliko dana nakon početka rata slavlјena kao „Heroj iz Liježa“ očigledno već od rane mладости ima izraz lica uvređenog matorog šarana kome je pecaroš upravo iščupao mamac iz usta, i svejedno je da li taj izraz lica smatra posebno otmenim ili odlučnim ili naprosto prime-renim svojoj ličnosti, ili zaista veruje da je plenu koji se jednom našao u njegovim ustima pripada legitimno mesto u njegovom želucu i niko ne sme da mu ga ponovo uzme, čak i kada bi se radilo o pecarošu koji šarana drži prema sunčevoj svetlosti, a ovaj se bori za vazduh, malo se kopra-ka, onda se još malo bori za vazduh, dok pecaroš ne odluči da okonča tu predstavu svog ulova koji se izvija na blagom jesenjem vazduhu tako što će ga toljagom mlatnuti u potiljak.

Ovo riblje lice poznanjskog glavoča, dakle, ljudima iz 1914. godine možda ne mora delovati lepo, a ono ipak izaziva simpatije, uliva poverenje ili se makar smatra naočitim jer ga stalno prikazuju u štampi. Da, lice uvređenog šarana koje se redovno pojavljuje u ilustrovanim novinama i vikend dodacima, čiji će vegetativni nervni sistem veoma brzo kolabirati, za ljude iz 1914. sigurno je jednako obećanju: obećanju o brzoj pobedi nad ostatkom sveta.

Ukoliko se, međutim, neko nadao da će taj čovek u bliskoj budućnosti, povodom svog veličanstvenog trijumfa, skinuti sa lica izraz bucmaстог, namrštenog šarana, i nadalje, ili za jedan dan, ili samo za jedan čas, staviti na lice iskrivljeni osmeh, dok mu car stavlja orden koji je posebno ustanovljen tim povodom a narod mu kliče, a on, što je možda i najvažnije, može da uživa u tome da svog saborca, svog polublizanca, svog najvećeg suparnika, Paula fon Hindenburga, jednom u životu vidi kako stoji u senci - tada će morati ubrzo da se odrekne te nade, a to znači i nade u osvajanje Evrope.

Jer on koji, kakva groteska, u svom prezimenu nosi šatrovački izraz za makro<sup>1</sup>, već nekoliko meseci kasnije krši obećanje. Frontovi se ne pomjeraju, rat se odužio. Jednog dana i sâm Ludendorf - još uvek izvlači svoj plen, izvlači zategnuti konac, ali udica ne pušta mamac, već se sve dublje uvlači u njegovo ždrelo - mora da shvati da likovi poput njega koji su do sada, kao niko pre njih, simbolizovali istrajnost i gvozdenu volju da se izdrži, zbog svoje nezgrapnosti, zbog toga što liče na nekakav džak, umotani u grube, bezoblične mantile koji sežu skoro do poda, stoje unaokolo poput teških čunastih bića bez udova, ugaslog pogleda, negde na rubu nekog bojišta, kao da sopstvenim snagama nisu u stanju da učine makar i jedan korak, jedva da mogu da budu simbol veštine ratovanja koja će za nekoliko meseci doneti pobedu.

I što duže i češće i prkosnije bude narednih godina gurao svoja šaranska usta u kameru, to će manje njegovi posmatrači, dok listaju ilustrovane časopise, sumnjati u to da gledaju u lice čoveka čija se najveća, ako ne i jedina, sposobnost sastoji u tome da ljude i pejzaže pretvori u mešavinu mesa, zemlje, krvi, kišnice, kamena i kostiju. U sivo-smeđu mešavinu pomoću koje bi se, ako bi se ponovo pravilno rastavila na svoje sastavne delove, poslednji put izvela drama koja ne prikazuje ništa drugo osim pokušaja juriša na neko nebitno brdašce obeleženo samo brojem, tamo negde s one strane civilizovanog sveta.

Međutim, on kao da je još uvek ubeđen da je odavno zasluzio svoj plen - pa ako to već nije cela Evropa, onda makar Nemački rajh, a ako ne baš Nemački rajh, onda makar bezuslovnu spremnost da slave njega, velikog vojskovođu Eriha Ludendorfa. Osim ukoliko bi se - ne promenivši pritom ni najmanje izraz lica - s vremenom transformisao: možda će, na

---

1 Na nemačkom, *Lude* znači „makro“. - Prim. prev.

vlastito čuđenje, morati da posmatra kako njegov legitimni plen postepeno postaje sve neprivlačniji, kako nestaje njihova spremnost da mu se potčine, da šire ozareni optimizam, da će ustuknuti pred sve glasnijim negodovanjem zbog izostale pobjede, zbog sve lošije snabdevenosti kod kuće ili naprsto zbog jake zime tako da mu kad-tad neće preostati ništa drugo nego da u Nemačkom rajhu vidi goropadnu ljubavnicu, možda goropadnu Albertinu, koja mu uskraćuje poljubac i time pokazuje, kako to zahteva njegova vojnička čast, da je pokvarena, lezbejska kurva, spremna da se svakog časa okrene drugom makrou koji obećava bolju zaštitu, više mušterija i veće prihode.

Još je gore to što mu je i car lično okrenuo leđa, odbijajući da ga unapredi u maršala i otpuštajući ga iz službe, što njemu, general-kvartirmajstoru, pruža opravdanje da zaista bude uvređen.

Propadaju Ludendorfovi ponovni pokušaji da na svoju ruku ukroti goropadnu kurvu Nemačku.

Kasnije će on, koji je do tada živeo prema jednostavnim načelima živote filozofije „gas i zadovoljština“, pored svoje druge supruge - filozofkinje koja se već istakla naslovima poput *Žena i njena sudbina* i *Erotski preporod* - sazidati razgranatu misaonu građevinu rasno-pornografskog karaktera čije je osnovne postavke, preko posebno u tu svrhu osnovanih udruženja i u bezbrojnih - što njegovih, što njenih, što zajednički napisanih - spisa, valjalo raširiti u narodu.

Nakon što je shvatio da su jezuiti, svetsko jevrejstvo, katolička crkva, Adolf Hitler, Josif Staljin kao i, sasvim očekivano, njegov polublizanac Hindenburg one sile koje su, nekad pojedinačno, a nekad sarađujući u kobnoj zaveri, učinile sve što su mogle ne bi li osujetile njegove životne planove, a da nikada nije postalo sasvim jasno da li je slobodni zidar Johan Wolfgang fon Gete svojevremeno već sve dugoročno isplanirao, Erih Ludendorf umire 20. decembra 1937. sa gorkom, ali neoborivom izvesnošću da je Dalaj Lama lično hteo da mu nauđi.

Njegova poslednja knjiga nosi naslov *Matilda Ludendorf. Njeno delo i delovanje*, za koju se Matilda godinu dana nakon smrti supruga zahvalila napisavši *Erih Ludendorf. Njegovo biće i stvaralaštvo*, koja je takođe izašla kod Ludendorfovog izdavača u Minhenu, spis koji, kako se pak može prepostaviti, bez obzira što potiče od intimne poznavateljke,

naposletku opet ne otkriva da li je Erih Ludendorf za života iz čiste obesti razvlačio usta da liči na šarana ili zato što je potajno želeo da bude i čovek i riba, mešanac koji ima neobičnu sposobnost da u usta stavi vlastiti rep.

Kada mu je saopštена ta vest, zaplakao je i iz njega su pokuljale sledeće reči: „Užasno! Užasno! Na ovom svetu ničega nisam bio pošteđen!“ Car se nakon toga povukao u svoje odaje. U šest sati izjutra, vladar će otpuštovati za Beč.

Dete imućnih roditelja poteklo od diskretnog porođaja, traži prijem, uz jednokratnu naknadu, u uglednu, obrazovanu porodicu koja pruža puno jemstvo da će se prema njemu ophoditi sa najviše ljubavi i pružiti mu prvorazrednu brigu i vaspitanje.

Iako je njegova jahta *Meteor* na regati koja je održana povodom Kilske nedelje bila u vođstvu sa prednošću od preko petnaest minuta, car je odmah prekinuo morsku trku čim mu je admiral fon Miler, šef pomorskog kabineta, sa saobraćajnog motornog brodića Hulda doviknuo novost.

Moj nedostatak apetita, moja opstipacija zagorčavali su mi život! Tako gospodin Nikolaus Hofer započinje pismo u kojem opisuje muke koje je trpeo dugi niz godina. Stomoksigen se može kupiti u svakoj apoteci.

Ta vest je očigledno ostavila izuzetno dubok utisak. Orkestar Vandsbečkih husara odmah je prestao da svira.

Džek Džekson ostaje svetski prvak.

Direkcija Gradske železnice obznanjuje da će se od 1. avgusta, za vreme trajanja izložbe Verkbunda, u tramvajima probno uvesti dnevne karte po ceni od jedne marke.

U jednoj, srećom da je samo jedna, kući u nizu, na zidu umesto litografija ili drugih primerenih slikovnih ukrasa nalazimo ulja na platnu koja su naslikali Francuzi i koja možda koštaju nego što se potrošilo na unutrašnje uređenje, i ona koja su naslikali od pofrancuženi Nemci.

Za dvadeset četiri sata znaćemo na čemu smo, bela ili crna kocka biće bačena.

Nije prošlo više od jedne nanosekunde, sećaće se kasnije, nije prošlo više od jedne nanosekunde, tako mu se učinilo, između saopštenja da se kod aviona nipošto, kako se s početka mislilo, nije radilo o maloj dvomotornoj sportskoj mašini, i saopštenja da je drugi avion pogodio drugi toranj, reči su Endrua Karda, šefa štaba u Beloj kući.

Rat je rat, tu nema o čemu da se mudruje.

Još jednom se najhitnije moli da se i u najmanje selo uputi upozorenje da ne treba pucati na letelice koje, primera radi, ne bacaju bombe ili je na neki drugi nedvosmislen način utvrđeno da nisu neprijateljske.

U Napulju je profesor Kantani, jedan od najznačajnijih savremenih istraživača na području metaboličke terapije, ustanovio da prirodna gorka voda „Franjo Josif“ izuzetno uspešno može da se primenjuje kod obolelih od šećerne bolesti.

Uprkos uzbudnjima poslednjih dana, car se dobro oseća. Stotine ljudi opkolilo je juče do kasnih večernjih časova kolski prilaz carskoj vili. Svi javni lokali u Bad Išlu bili su prepuni. Vest o prvom preokretu situacije se kasno uveče pronela banjskim lečilištem izazvavši dugotrajno uzbudjenje. Telefonski saobraćaj je nekoliko puta morao da se obustavi na duže vreme.

Litl doktor, u udobnosti Vašeg doma, leči reumu, išijas, giht, živčane bolesti. Najjeftiniji vibracioni masažer.

Od kasnih popodnevnih sati ljudi su se okupljali ispred zgrada velikih dnevnih novina i s napetim uzbudjenjem pratili najnovije vesti koje su se delile odmah po objavlјivanju.

Iščekivanje i napetost dostigli su vrhunac kada je oko 9 sati uveče stigla vest o ratnom obrtu događaja. Gomila se sa ulice ugurala sve do poslednjeg ugla našeg dvorišta.

*Put udovca*, roman Karla fon Perfala, treće poglavlje.

Motorna vozila i ostala prevozna sredstva smeju da prelaze mostove samo po naređenju i u pravnji stražarskih jedinica. Ukoliko ima putnika, oni moraju da izađu i pešice pređu most, dok prtljag mora da ostane u vozilu.

Trčaćete kao pčela ako budete nosili naše pletene cipele za kuću i ulicu. Fabrika pletenih cipela Vincer & Co., Cojghausstrase 10, ugao sa Morenstrase.

Crna slutnja, ona sablasna prilika u zadnjem čošku paviljona, prekrštenih ruku i oborenog pogleda, neka ne bude učitelj koji im daje časove francuskog, nego ja koji, poluprisutan i poluodsutan, ne podnosim pogled u budućnost.

Neprestano huškanje određenih francuskih listova po kojima isključivo Nemačka izaziva nemire, a koji u Valoniji već zbog samog jezika imaju prevagu nad nemačkim listovima, u istočnom delu oblasti Lijež posebno pojačava strah od rata, u do tada nezapamćenim razmerama.

Zidna opeka od peska je građevinski kamen dvadesetog veka!

*Put udovca*, roman Karla fon Perfala, šesto poglavlje.

Kablovi Emden-Bigo, Emden-Azori i Emden-Tenerifa su u prekidu. Više nije moguć prijem telegrama koji treba da se pošalju preko tih kablova.

Naše bogato iskustvo, prikupljeno tokom skoro pedesetogodišnje prakse, a posebno tokom nemačko-kineske ekspedicije, ustanaka u Africi i snabdevanja kolonijalnih trupa hranom, naučili su nas da su čokolade, pastile od peperminta itd, ako se naknadno pošalju u pismima vojnici ma, svuda od izuzetne koristi.

Početkom avgusta 1914. godine neki možda dvanaestogodišnji dečak na plaži kod Rodenkirhena štapom po pesku ispisuje sledeće reči: „Ovaj svet se mora dovesti u red.“ Prema jednoj legendi koja je sve do devedesetih godina bila poznata na širem području Kelna, ovaj natpis koji je svojevremeno izbrisao naredni rajnski talas, iznova se pojavljuje kad god predstoji neka katastrofa međunarodnih razmera.

Nije se nazirao kraj manifestacija. Kada smo prilično kasno noću polako kretali kućama, još uvek su odzvanjale pesme i pokliči „Živeo!“.

A nakon toga, gas.

Tako da je taj rat koji je progutao svet kao da se jednog dana - svejedno da li pred očima začuđenih prolaznika nasred prepunog trga neke evropske

metropole ili negde daleko na periferiji oblasti naseljenih živim bićima - otvorila rupa u kojoj je nestalo VREME koje je važilo do malopre, tako da taj rat napisetku ne deluje niti neobično, niti zastrašujuće, ni tragično ni vredan prezira, nego više izaziva odsustvo bilo kakvog osećanja, onako kako sam se ja jednom osećao u vozu od Berlina putujući na jug, kada sam, u rano poslepodne na delu pruge između Cosenja i Vinsdorfa, u predelu nekadašnje pruske vojne oblasti koji se skoro beskonačno prostire duž železničke linije, gde su onomad snimljeni glasovi ratnih zaroobljenika kolonijalnog porekla a voz se i dan-danas usporeno kreće, bio svedokom očigledno amaterskog, uglavnom improvizovanog snimanja za pornić sa gas maskama koje nije ostavilo nikakav utisak osim upravo te jedne slike u trajanju od sekunde ispred prozora vagona a koja mi se duboko utisnula u sećanje: Ne baš sasvim mlad, debeljuškasti, goli muškarac žućkastog tena i crvenkastih laktova koji se gornjim delom tela nagnuo nad haubu putničkog automobila, čak toliko da filter za vazduh njegove crne gas maske gotovo dodiruje vetrobransko staklo.

Skoro da se fizički oseća koliko sporo i mučno se sve to dešava, iako je poznato da se događaji odvijaju munjevitom brzinom: Učenici koji tako poslušno sede jedan iza drugog, koji deluju tako vredno, u ishekivanju ili sumnjičavo ili možda ipak pomalo uplašeno, podižu pogled sa svojih vežbanki kada se pojavit pred njima, i teško mogu da procenim kojim rečima da im se obratim, da li uopšte da im se obratim, jer su u toj prostoriji sve oči uprte u mene.

Međutim, od mene možda ne očekuju ni poruku iz budućnosti, ni pregleđnu sliku sveta u kojem su zaroobljeni, koja će sa vremenske distance razjasniti sve nelogičnosti i protivurečnosti, već zabrinuto vire kroz vremenski prorez gledajući u veselo, mada blago izobiljeno lice muškarca koje je očigledno toliko napumpano botoksom da ga to, malo-pomalo, dovodi do ivice razuma, koji jednog sunčanog septembarskog jutra ulazi u učionicu osnovne škole Ema E. Baker u Sarasoti, Florida, gde u svojstvu pokrovitelja jedne državne kampanje za opismenjavanje osluškuje kako okupljeni đaci, sledeći uputstva svoje učiteljice, najpre čitaju pojedinačne reči sa table, a zatim otvaraju svoje čitanke, 60. lekcija, strana 153, i slog po slog, bez prekida i najbrže moguće, horski naglas čitaju jednu priču o maloj devojčici koja ima kozu sa kojom voli da trči po dvorištu, sa kojom se igra u sobi, sa kojom se igra iza kuće, sve dok otac jednog dana ne kaže - i dok poslušni učenici drugog razreda, kako se od njih zahtevalo, nastavljaju da čitaju bez prekida, na trenutak se u kadru pojavljuje

blizak saradnik muškarca sa otvorenom čitankom na kolenima i šapuće mu na uvo: „Drugi avion je pogodio drugi toranj. Amerika je napadnuta“, našta se čutljivi slušalac ponovo okreće osnovcima, zbnjen, zamišljen, utonuo u misli, potpuno prazan, tražeći jasan cilj, naizgled paralisan ili, što je užasna nuspojava botoksa, kao da se iza njegovog lica bez bora, koje deluje kao maska, sprema opasna mešavina svih mogućih, nespojivih osećanja, dok je koza, začudo, počela da ždere ne samo limenke i štapove nego i tiganje i prozorska stakla što se ocu devojčice nimalo nije dopalo tako da je jednog dana rešio da preseče insistirajući da koza mora nestati jer naprosto ždere previše stvari. Na to mu je devojčica čvrsto obećala da će je ubuduće sprečavati da ždere prozorska stakla i tiganje i štapove i limenke pa čak i kape i pelerine, kada se, takoreći niotkuda, neprimetno pojavi razbojnik i približi se očevom velikom crvenom automobilu, i na tom mestu čitanka obećava: nastavak sledi, što je za botoksiranog muškarca prilika da okonča svoje zamišljeno ili izgubljeno ili nesigurno ili suvereno čutanje u trajanju od nekoliko minuta, da decu podstakne pogledom i kaže: „Ovo je bilo izvanredno. Hvala vam, zahvalujem vam se što ste mi pokazali kako lepo umete da čitate“, dok ni saradnici njegovog štaba koji se nalaze u učionici, niti bezbroj novinara koji, oslonjeni na zid preko puta, stoje iza redova stolica, ni učenici i njihova učiteljica nisu sasvim načisto, a možda čak ni sâm muškarac koji s čitankom u ruci sedi pred razredom ne bi mogao pouzdano da tvrdi da li je zaista i u potpunosti shvatio da je svet kakav je do tada poznavao, svet u kojem je odrastao, proveo pedeset pet godina svog dotadašnjeg života i izabran za četrdeset trećeg predsednika Sjedinjenih Američkih Država, upravo sada, što će reći: nekoliko sekundi pre nego što je koza pojela prvu limenku, iznenada prestao da postoji.

Za pisanje ovog teksta korišćeni su brojevi dnevnog lista *Kelniše cajtung* iz 1914. godine kao i fotografije iz vikend dodatka lista *Kelner Lokal-an-cajger, Svet i vreme u reči i slici*, godišta 1914. do 1918.

*S nemačkog prevela: Maja Matić*

Dubravka Stojanović

## **Narativ o Prvom svetskom ratu kao energetsko piće srpskog nacionalizma**

Poslednjih godinu dana u Srbiji vlada veliko uzbuđenje izazvano stotom godišnjicom Prvog svetskog rata. Sve je počelo u jesen 2013. godine, nešto pre novouvedenog praznika primirja potписанog 11. novembra 1918. U Srbiji je tada zavladalo stanje velike emotivne napetosti, kao da je juljska kriza 1914. u punom zamahu, kao da će rat upravo početi i kao da je Srbija okružena neprijateljima. Takvo uzbuđenje bilo je, delimično, izazvano i objavlјivanjem knjige *Mesečari* britanskog istoričara Kristofera Klarka, za koju se brzo pronela informacija da Srbiju stavlja na mesto glavnog krivca za izbijanje Prvog svetskog rata. Istorija panika mogla je da počne.

Emocije su podignute na najviši stepen, Prvi svetski rat je već godinu dana svuda oko nas, usisava, homogenizuje, zbijaju redove. Niko ne sme ostati izvan. Sva štampa danima, i to na prvim stranama, donosi izveštaje, bruji od uzbuđenja. Predsednik države drži istorijske referate. Pesnici daju nova tumačenja tog događaja. Dan primirja, 11. 11. iskorijenjen je za objavu rata i mobilizaciju. Iсторијари су поleteli da još jednom potvrde svoju državotvornu ulogu i bliskost svim vlastima. Prvi svetski rat ušao je u svaku poru našeg društva, kako se to nekada govorilo.

Vrhunac uzbuđenja bio je 28. jun 2014. Tog dana obeležavalo se 100 godina od Sarajevskog atentata, koji je bio povod za rat. Emocije koje su pretvodnih meseci podignute proizvele su očekivane političke posledice. U Bosni, toj podeljenoj zemlji, napravljene su podeljene slike tog događaja, a samim tim i dve različite komemoracije. Jedna je bila u Sarajevu, druga u Kusturićinom Andrićgradu, u Republici Srpskoj. Na jednoj su bili predstavnici vlasti Federacije, na drugoj srpski političari iz Srbije i Bosne. Na jednoj je naglasak bio na tragici tog događaja i njegovih posledica, na

drugo je Gavrilo Princip slavljen kao srpski nacionalni heroj. Državni vrhovi sukobljenih naroda ponovo su bili na suprotnim stranama. To sada nije bio „vrući” rat kao onaj pre dvadeset godina, ali je linija podela iz devedesetih bila ponovo na istom mestu. Bila je to više nego jasna potvrda da je konflikt i dalje tu, da promenjeno nije ništa, da su ideologije koje su 1992. godine dovele do rata još na vlasti i da niko ne odstupa. Istorija je ponovo bila zloupotrebljena da bi izrazila probleme sadašnjosti, da bi današnja goruća pitanja izgovorila jezikom prošlosti i dala im emotivni naboj.

Zbog toga se postavlja pitanje kako je istorija postala idealni sprovodnik političkih poruka? Zašto je baš ona bila u žiži političkog spora? I, na kraju, zašto je ona ponovo bila važnija od sadašnjosti i dinamičnija od budućnosti? Zašto živimo prošlost umesto sadašnjosti? Da bi se na ova pitanja odgovorilo, treba imati u vidu da je svest o zajedničkoj prošlosti jedan od konstitutivnih elemenata nacije, njeno vezivno tkivo, rezervoar iz kojeg se uzimaju kolektivne emocije, motivacije, inspiracije, vrednosti. To je posebno važno za istočnoevropski model nacije, koji počiva na ideji o zajedničkom jeziku, kulturi i istoriji, a koji je svoj model našao u nemačkom uzoru. Pritom, naravno, treba imati u vidu da tu nije reč o saznanjima istorije koja dolaze od naučne istoriografije, iako je ona upravo tih godina donela nekoliko najvažnijih knjiga o ulozi i položaju Srbije u Prvom svetskom ratu<sup>1</sup>. Ali to je bila naučna i kritička nauka koja nije mogla dobiti svoje mesto u populističkom talasu mitskog tumačenja prošlosti. Te knjige uticale su na razvoj nauke i znanja o Prvom svetskom ratu i stvaranju Jugoslavije, ali one u tom trenutku nisu uticale na racionalizaciju već stvorenog emotivnog odnosa prema tom događaju koji je u javnosti nastavio da se „podgreva” iz nenaučnih izvora, u prvom redu popularne književnosti, pozorišta i filma. U konkurenциji sa sećanjima koja se formiraju na osnovu mnogih izvora, pre svega popularne kulture, naučna istoriografija nema šanse. Ona teži da sazna prošlost, ona je precizna i opterećena neophodnošću da dokazuje. Sećanja su zavodljiva, emotivna i zavise od potreba sadašnjosti.

---

1 Andrej Mitrović, *Prodor na Balkan. Srbija u planovima Austro-Ugarske i Nemačke*, Beograd, Nolit, 1981; Đorđe Stanković, *Nikola Pašić, saveznici i stvaranje Jugoslavije*, Beograd, BIGZ, 1983; Andrej Mitrović, *Srbija u Prvom svetskom ratu*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1984; Đorđe Stanković, *Nikola Pašić i jugoslovensko pitanje*, Beograd, BIGZ, 1985; Andrej Mitrović, *Ustaničke borbe u Srbiji*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1987; Ljubinka Trgovčević, *Naučnici Srbije i stvaranje Jugoslavije*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1987.

Sećanje je selektivno. Ono iz prošlosti bira događaje koji odgovaraju trenutku, skraćuje ih, na nekima insistira, druge zaboravlja. Neki događaji su za kolektivno sećanje važniji od drugih jer nude skup poruka koje je potrebno poslati kolektivu da bi on uvek iznova potvrdio svoju imaginarnu povezanost. Poslednjih godina dana tu ulogu u Srbiji ima upravo Prvi svetski rat, čiji je jubilej podstakao masovne zloupotrebe istorije. Pokazalo se da upravo taj događaj ima „najkorisnije“ poruke za današnju Srbiju, da on može da ponudi „usluge“ današnjem režimu. Prvi svetski rat pokazao se kao ključni „rezervoar“ mitologizovanih sećanja koja presudno utiču na srpski istorijski narativ, ili kako je nedavno rekao jedan od najuticajnijih istoričara: „Prvi svetski rat ključan je za nacionalni identitet Srba“. Naime, događaji iz tog rata idealna su osnova za nacionalističke interpretacije, „energetsko piće“ koje lako može „podići“ nacionalna osećanja.

Sećanja na Prvi svetski prošla su kroz različite faze tokom 20. veka. Međuratna kraljevina slavila je taj rat kao svoje izvorište, ali budući da je bila država pomirenja među Južnim Slovenima koji su u ratu bili na različitim stranama, nije se preterano insistiralo na konkretnim događajima. Nakon Drugog svetskog rata došlo je do značajnih političkih promena i do novih memorijskih potreba. Osnivački mit socijalističkog režima bio je Drugi svetski rat, što je nužno onaj prvi pomerilo u „memorijsku ostavu“. Uz to, Prvi rat bio je izvor srpskog ponosa, pa je to bio dodatan razlog da i u drugoj Jugoslaviji ta tema bude potisнутa, pa čak i proskribovana.

I onda su u Jugoslaviji, početkom osamdesetih, eskalirale ekonomski i politička kriza, koje su se prelile na međunacionalne odnose, pa i na istorijska sećanja. Ključno mesto u konstrukciji novog istorijskog narativa u Srbiji pripalo je upravo Prvom svetskom ratu, čije je „novo otkriće“ značilo, kako su savremenici govorili, „prolom istorije“, tj. početak nove političke faze čija će dominantna nacionalistička ideologija biti zasnovana upravo na mitskom tumačenju prošlosti.

To novo tumačenje istorije nije bilo novo, ali je svoje mitske osobine, dramatičnost i eksplozivnost dobilo zahvaljujući jednom književnom delu, romanu *Vreme smrti* Dobrice Ćosića, koji je bio objavljen 1972. Taj epski roman o srpskoj tragediji u Prvom svetskom ratu pojavio se kao „otkriće istine“, kao nova samospoznaja. Roman se gutao, prepričavao, doživljavao kao otkrovenje. Ali politička situacija ranih sedamdesetih još nije bila zrela za promene i stvaranje novog modela sećanja. Pravi trenutak pojavio se upravo osamdesetih, s početkom krize Jugoslavije.

Kao prvi prelomni trenutak za „prolom istorije” možemo uzeti 1983. godinu, kada je na sceni jednog od najuticajnijih beogradskih pozorišta postavljena predstava *Kolubarska bitka* rađena upravo prema motivima romana Dobrice Ćosića. Ta predstava vrlo brzo postala je mnogo više od pozorišta. Pozorišni kritičari kasnije su ovako opisivali atmosferu u pozorištu: „Ulazak u salu, na ‘Bitku’, bio je hodočasnički, egzaltiran i pobožan”. Tokom predstave izgledalo je kao da je bitka u toku, da publika učestvuje u boju. Ljudi su ustajali, vikali „juriš”, navijali, plakali. Recep-cija predstave postala je društveni i politički fenomen.

Sledeći, još važniji trenutak za potpunu promenu modela sećanja, dogodio se 1985. godine kada je objavljen roman *Knjiga o Milutinu* Danka Povovića. Na svega 145 strana napisana je, kako piše na koricama, istorija 20. veka kroz lik šumadijskog seljaka koji je bio učesnik svih prelomnih događaja. Milutin je, kao i u Ćosićevim romanima, kvintesencijalni srpski seljak, kolektivni junak, personifikacija nacije ili, kako je sam pisac rekao, „svesrpski deda”, koji u direktnom obraćanju čitaocima iznosi „sumu nacionalnih istina”. Iako sam roman nema naročit književni značaj, njegova masovna čitanost bila je jasan znak da je došlo novo vreme, jer je za samo godinu dana objavljeno 17 izdanja. Računa se da je knjiga prodata u oko 500.000 primeraka, što se nije dogodilo ni sa jednom drugom knjigom u istoriji srpskog izdavaštva.

Međutim, nekoliko godina pre izbijanja rata u Jugoslaviji, Prvi svetski rat ponovo je potisnut na rezervni kolosek sećanja, a na glavnu scenu vratio se drugi svetski sukob, što je bila odlika „zvanične memorije” i posle pada režima Slobodana Miloševića. Međutim, iako pomerena s glavne pozornice sećanja, mitska tumačenja Prvog svetskog rata stvorena u književnosti, postala su zvanični, vladajući i skoro jedini narativ o tom događaju, pogotovo od trenutka kada je ranih devedesetih on ušao u udžbenike istorije. Tako je čosićevska književna interpretacija postala i glavni obrazovni okvir tumačenja tog događaja, na kome je obrazovano više od 20 generacija učenika u Srbiji. Povodom novog izdanja *Vremena smrti* 2014. godine, jedan profesionalni istoričar rekao je da je „Vreme smrti sredstvo kojim većina mislećih Srba doživljava Prvi svetski rat”.

U tom mitskom interpretativnom okviru možemo izdvojiti nekoliko ključnih mitova koji se ističu iz šireg mitskog sazvežđa. U ovom radu pokušaću da uporedno dajem mitske predstave iz književnosti sa onima iz udžbenika

istorije da bih pokazala vezu koja postoji između ta dva nivoa kreiranja sećanja i da bih dokazala da su književne predstave pobedile naučnu istoriografiju i direktno se ulile u školske klupe kao jedino pravo tumačenje.

Prvi mit je onaj o naciji žrtvi i kultu smrti koji iz nje proističe. Prvi svetski rat je idealan istorijski predložak za konstrukciju tog mita, jer je Srbija u njemu izgubila oko četvrtinu stanovništva. Ali problem nije u činjenicama, već u odnosu prema njima. „Mourir pour la patrie” jeste kult izgrađen na predstavama martirstva iz tog rata, a njegovo slavljenje postaje obaveza živima. Samoviktimizacija se pojavljuje kao ključna narrativna strategija, jer uloga žrtve obezbeđuje stalnu moralnu i političku privilegiju, koja se u sadašnjosti može upotrebljavati kao sredstvo društvene i nacionalne homogenizacije. Smrt se u navedenim književnim delima predstavlja kao veličanstvena, u nju se hrli bez razmišljanja. Milutin više puta ponavlja: „Tako je to s nama Srbima. Mi prvo izginemo, pa onda razmišljamo.”

U udžbenicima istorije kult smrti izgrađuje se pozivanjem na herojski kodeks ponašanja u kome se umiranje za sopstvenu naciju predstavlja kao najvažniji smisao života. Takve poruke šalju se, najčešće, preko učenja epske poezije, kojoj se pristupa bez distance i kritičkog odnosa. Među istorijskim događajima Prvi svetski rat, a posebno patnje civila u okupiranoj Srbiji, nude važnu lekciju. Epski kodeks vrednosti i ponašanja otvoreno se slavi, pa u udžbeniku nastalom posle Miloševićevog pada možemo naći ovakve rečenice: „Svakodnevni život u mnogim krajevima Srbije pretvorio se u epski prkos okupatoru. Iz Valjeva je izveštavano da smrtnu kaznu „i muškarci i žene dočekuju stoički mirno. Tako se okupator u Srbiji suočio sa izuzetnim političkim moralom pokorenih, bez primera u modernoj evropskoj istoriji. Smrtna kazna izgubila je svaku efikasnost. Smrti se niko nije plasio”. Zanimljivo je da se stanje pod Austrougarskom i Bugarskom često poredi s „turskim zulumima”, koji u kolektivnom sećanju imaju ključno mesto u formirajuće ideje o naciji žrtvi, pa tako možemo u današnjim udžbenicima da nađemo ovakvu rečenicu: „Bugari su počinili zverstva kakva se ne pamte još od vremena turskih zuluma, a leševe su bacali u bunare”.

Ovakva mesta pokazuju da u mitskom narrativu krunu vojnog poduhvata ne čini banalni uspeh, nego smrt koja mu daje pravo značenje i uzvišenost. Učenici se ne navode da razmišljaju o užasima rata, o pervertirnom ljudskom ponašanju i zastrašujućoj psihopatologiji koju stvara rat i

koja dovodi do masovnih zločina, već se pozivaju da poštuju i slave smrt kao vrhovni dokaz ljubavi prema otadžbini. Takvim porukama obrazovanje se uključuje u izgradnju sistema vrednosti bližeg epskoj poeziji nego modernim standardima, u kojima je život najveća vrednost. Naprotiv, ovakvi citati i ukupan odnos prema njima više slave smrt nego život.

Slanjem takvih predstava o prošlosti formira se i poseban odnos prema smrti, a „mučenička” smrt za slobodu se glorifikuje kao poželjan način ponašanja. To je dovelo do toga da je prvi put u udžbenicima iz Miloševićevog vremena Gavrilo Princip proglašen srpskim junakom, kako je pisalo ispod njegove slike. U novijim udžbenicima toga više nema, ali je iz devedesetih opstao primer govora koji je major Gavrilović, navodno, održao svom puku tokom bitke za Beograd 1915. godine. On je, sudeći po tom tekstu, vojnicima poručio da se u Vrhovnoj komandi ne očekuje da će oni preživeti i da oni, zbog toga, i ne treba da čuvaju svoje živote: „Vojnici, junaci! Vrhovna komanda izbrisala je naš puk iz brojnog stanja. Zato napred, u slavu!” Takvim primerima princip samozrvovanja za naciju proglašen je vrhovnom vrednošću, što je važan motivacioni faktor, posebno u vremenu konflikta. U najnovijim udžbenicima se pored tog Gavrilovićevog pokliča koristi i navodni govor generala Mekenzena nemačkim trupama pred napad na Srbiju 1915: „Vojnici, vi ne polazite na Italijanski front, ili Ruski ili Francuski front. Vi polazite na Srpski front, na Srbiju, a Srbi su narod koji voli slobodu i ljubi svoju otadžbinu i koji se bori i žrtvuje do poslednjeg”, što se, kad se čuje iz usta neprijatelja, doživljava kao objektivnost i dobija gotovo programski i zavetni karakter.

Prvi svetski rat koristi se i za postizanje nacionalne ekskluzivnosti, da bi se srpsko iskustvo u Prvom svetskom ratu opisalo kao jedinstveno, neuporedivo s bilo kojim drugim narodom ili istorijskim periodom. Književni junaci stalno ističu tu ekskluzivnost, pa tako, na primer, Milutin na jednom mestu kaže: „Nikad нико од народа европских nije ratовао на овим висинама”, dok današnji udžbenik donosi istu ideju: „I na kopnu i na moru ostalo је премнога српских лећева. Била је то цена коју су Србљани платили не жељећи да признају капитулацију, појава непозната у доцашњем ратовању и у међunarодним односима”.

Izgradnjom slike o sopstvenoj ekskluzivnosti gradi se ideja o superiornosti i posebnoj misiji vlastite nacije, o naročito teškim iskušenjima koja su pred nju postavljena, o izazovima koje drugi nisu imali. Time se

stalno ponavlja sliku o žrtvama, nepravdi i naročitim sposobnostima da se sve nedaće savladaju. Takva viđenja istorije isključuju komparativni pristup koji bi doveo u pitanje sliku posebnosti, ali se time isključuje i postavljanje pitanja o svrsi i ceni takvih ciljeva i postignuća.

Ono što je posebno važno u celokupnom sećanju na Prvi svetski rat, a može se dokazati i analizom književnosti i udžbenika istorije, jeste korišćenje biblijskih metafora. Tako se prelazak srpske vojske preko Albanije i proboj Solunskog fronta od književnosti do udžbenika naziva skoro isključivo „Golgota i vaskrs Srbije”, što je bio naziv i jedne od mnoštva knjiga iz sredine osamdesetih. Cilj biblijskih metafora jeste jačanje komponenata istorijske i nacionalne svesti koje oblikuju sliku naroda-stradalnika, različitog od drugih, koji odoleva i najvećim iskušenjima, stalno ponavljajući Hristovu sudbinu. U ideji da nema uskrnuća bez smrti, zapravo smrt ima centralno mesto.

Značajan mit koji se može izgraditi na osnovu interpretacija Prvog svetskog rata jeste mit o herojstvu. Zbog značajnih pobeda srpske vojske, Prvi svetski rat je i za konstrukciju tog mita posebno važan, jer za razliku od Kosovske bitke predstavlja primer martirstva za pobedu. Kolubarska i Cerska bitka dodaju pobedničku komponentu herojizaciji prošlosti, neophodnu za podizanje nacionalnog ponosa i samosvesti. Značaj te komponente upravo se najviše mogao osetiti u predstavi „Kolubarska bitka”, koja je publiku dovodila gotovo do transa. Pobednički diskurs prelio se i na nastavu istorije, pa slavljenje gotovo nadlijudskih osobina srpske vojske nalazimo skoro u svakom današnjem udžbeniku. Da navedem samo primer gotovo absurdne, navodne izjave francuskog generala koju citira udžbenik: „Samo francuska konjica, i to s mukom, mogla je u brzini da se izjednači sa srpskom pešadijom”.

Veoma važan mitski nanos koji se može naći u narativima o Prvom svetskom ratu jeste onaj o velikodušnom narodu, onom koji se žrtvuje za druge i omogućava im nezasluženo. Kod te miteme ključna je ideja nepravde, jer se stvara utisak da je srpski narod sve žrtvovao za druge, da su sve žrtve bile podnete radi oslobođenja drugih i radi njihovog dobra, a da to nije priznato i dovoljno cenjeno. Time žrtva dobija dodatni, poseban smisao, jer je ostala neshvaćena, uskraćena za zahvalnost koja se očekivala. To je izvanredan mehanizam za stvaranje osećaja iznevarenosti, gubitka poverenja u susedne narode koji su činili Jugoslaviju, razočaranosti zbog „neuzvraćene ljubavi”, razvijanje osećaja nepravde

koji u sebi nosi klicu otpora i osvete. Milutin često o tome razmišlja i više puta ponavlja da „moramo da oslobođimo druge”. On razmišlja o tome da je srpska žrtva preterana, neshvaćena i nepotrebna, jer ti narodi slobodu i nisu žeeli. Tako, prilikom proboga srpske vojske ka slovenačkoj reci Soči, Milutin razmišlja: „A gde ti je Soča i šta je Soča? Ajde da umirimo i za Soču. Ko će ako mi Srbi nećemo? Valjda svaka reka ima svoj narod koji treba da umire za nju.” Takvim mislima jasno se poručuje da su se Srbi žrtvovali za slobodu drugih i ne znajući tačno gde se te imaginarnе granice nalaze, polažući svoje živote za tuđe reke.

Ta ideja žrtvovanja za druge najizraženija je u vrlo uticajnom mitu o tome da su srpske žrtve pale da bi narodi koji su bili na pogrešnoj strani istorije prešli na onu pravu, ne plativši cenu, provukavši se kroz moralni usek istorije. Na isti način kao što se insistira na tome da se ginulo za nepoznate geografske toponime, naglašava se da su Srbi iskorишćeni od drugih da bi ispravili svoje pogrešne pozicije, a da je zahvalnost ponovo izostala. To je dodatna komponenta mita o nepravdi koji snažno boji istorijsku svest i predstavlja poziv na revanš. Tu je, u prvom redu, važan mit po kom je Srbija, kako piše u udžbeniku istorije, „omogućila ostalim jugoslovenskim narodima da, formiranjem jugoslovenske države, **napuste stranu poraženih i da se priključe pobednicima (bold u originalu)**“. Taj mit bio je izuzetno popularan pred raspad Jugoslavije, jer je govorio o veličini srpske žrtve za druge narode, njenog dobročinstva i „istorijske usluge“. To je uklopljeno i u ukupno viteško tumačenje istorije u kojoj žrtva i heroj to čine zbog drugih, ne mareći za svoje dobro i interes. U udžbenicima se ta žrtva nedvosmisleno podvlači: „Srbija je u novu državu uložila sopstvenu državnost, tradiciju, za nju žrtvovala trećinu stanovništva, definisala i diplomatski iznela jugoslovenski program i vojskom, na kraju rata, sačuvala jugoslovenski prostor od komadanja“.

Sledeći mit je mit o neprijatelju, jer se tek kroz sliku neprijatelja konstruiše prava slika nacije i njene posebnosti. Već se u Čosićevom *Vremenu smrti* sistemski gradi slika ugroženosti, u prvom redu od drugih jugoslovenskih naroda i velikih sila, dok je metafora „zabidanje noža u leđa“ osnovni interpretativni okvir tog narativa. Tu je i ključna Čosićeva rečenica koja je dobila status najveće istine o srpskoj istoriji: „Srbi su pobednici u ratu, a gubitnici u miru“, čime se poručuje da je herojstvo bilo prezreno, a žrtve uzaludne. U Knjizi o Milutinu taj mit doveden je do vrhunca time što je svaki jugoslovenski narod prikazan

kao neiskren, zlonameran i spreman da iskoristi Srbe. Milutin razmišlja o tome kako su „braća” Hrvati i Bosanci klali žene po Mačvi dok su se Srbi borili za njihovu slobodu; kako su Bugari „zabudali nož u leđa”; Albanci klali devojčice; Crnogorci kao izdajnici ostali kod kuće umesto na bojnom polju; Makedonci, nezahvalnici koji „se ljute na nas i govore da smo ih okupirali. Što nisu sami napravili svoju državu?”. Takva paranoidna slika sopstvenog položaja bila je okidač u psihološkoj pripremi za jugoslovenske ratove kojima je trebalo pribaviti karakter odbrambenih, moralno ispravnih, onih koji donose konačno zadovoljenje pravde. Ali takva slika drugih legitimiše i poriv na osvetu, koja se prikazuje kao ispravna, pa Milutin u jednom razmišljanju kaže: „Treba da im vratimo, da pobijemo Arnaute, oni su pobili naše, razmrskali im glave ušicama sekira”, čime se otvoreno poziva na revanš i satisfakciju.

Mit o neprijatelju usko je vezan za još jedan, za mit o Jugoslaviji. Naime, budući da je u Prvom svetskom ratu Srbija od samog početka kao svoj cilj zvanično iznala stvaranje Jugoslavije, taj rat je politički i diplomatski obojen idejom jugoslovenstva. Kada su ta ideja i ta država proglašene neprijateljskim, sredinom osamdesetih, onda je i politička suština ratnih ciljeva trebalo da bude proglašena pogrešnom i da se nazove istorijskom greškom. Dobrica Ćosić o tome često govori i svoje romane puni takvim stavovima. Milutin takođe razvija izrazito negativnu sliku o svim drugim jugoslovenskim narodima i neprekidno prikazuje da oni zajedničku državu nisu želeli. To nije istorijska činjenica, ali je insistiranje na tome važno jer se tako potencira ideja o neshvaćenosti i uzaludnosti srpske žrtve. U *Knjizi o Milutinu* jugoslovenski ideal prikazuje se kao fantazija intelektualaca koji nisu ni sagledali realnost, čiji su snovi bili daleko od stvarnosti: „opasno je kad gledaš preko planina i gledaš nebesa, a ne vidiš svog roda”. I u udžbenicima istorije jugoslovenstvo je moralo biti prikazano kao nešto što „sa nama” nema skoro nikakve veze, pa je zato bilo neophodno napisati sledeću rečenicu u udžbeniku za 8. razred, iz 1993. godine: „Ideja jugoslovenstva nije bila početkom 20. veka raširena u Srbiji jer su pobedama u Prvom i Drugom srpskom ustanku stvoreni uslovi za samostalni, politički i kulturni razvoj”. To izbacivanje onoga što je u istoriji postalo nepodobno značilo je falsifikovanje sopstvene prošlosti i izbacivanje svih integrativnih ideja koje su vladale srpskom intelektualnom i političkom scenom od početka 19. veka.

U novijim udžbenicima postoji izvesna konfuzija, pa neki tvrde da ideje jugoslovenstva ranije nije bilo, dok drugi kažu da je ona postojala od 19. veka. Ali u jednom udžbeniku se i otvoreno kritikuje jugoslovenska orientacija, čime se ulazi u nedopustivu debatu sa prošlošću: „Srbija se od prihvatljivog Pijemonta srpstva proglašila za maglovit Pijemont jugoslovenstva. Bio je to ishitren i nedovoljno osmišljen preokret, fatalan mit o jugoslovenskoj državi i preveliki zahvat za Srbiju i srpski narod”. U inače dezorientisanoj srpskoj javnosti, prikazivanje nastanka Jugoslavije kao ploda slučajnosti i tuđih odluka, može imati trajne posledice i Srbiju do datno udaljiti od mogućnosti da se racionalno suoči sa svojom novijom istorijom, pa i uzrocima sopstvenog svakovrsnog sloma koji je nastupio krajem 20. veka.

Međutim, pored tih naknadnih „izmena” prošlosti, najveće odstupanje od istorijskih činjenica može se naći u odgovoru na osnovno pitanje: da li je uopšte Srbija u tom ratu pobedila ili je pak izgubila? Ako je sudi ti po vladajućem narativu u Srbiji, tačan je odgovor ovaj drugi. Dobrica Ćosić je i tokom prethodne godine, povodom jubileja, eksplikite tvrdio: „Prvi svetski rat je bio poraz”. Taj zaključak je suprotan elementarnim istorijskim činjenicama, ali on izražava suštinu mita. Za Ćosića on je poraz zbog žrtava, ali u prvom redu zbog pogrešnog cilja – stvaranja Jugoslavije. U tom interpretativnom ključu Jugoslavija je tamnica naroda, „versajska tvorevina”, istorijska zabluda i greška. Ona je srpsku pobjedu pretvorila u poraz, trijumf nacije utopila u nadnacionalnu zajednicu. Time se pokazuje da na konstrukciju sećanja stvarna prošlost ima najmanje uticaja. Jugoslovenska kriza, rat i današnje antijugoslovenstvo uticali su na odnos prema Prvom svetskom ratu više od samih događaja 1914–1918. Ali ovaj ogled pokazuje i da su na tu sliku najmanje uticali istoričari, iako su o tom periodu napisani neki od najozbiljnijih radova srpske kritičke istoriografije, što je doprinos razmišljanju o razlikama između istorijske nauke i sećanja, njihovom često suprotnom značenju i ciljevima. Dodatno brine zaključak da je nastava istorije daleko više pod uticajem današnjih političkih potreba nego istoriografije, što potvrđuje tezu da cilj istorije nije obrazovanje, već, kako i piše u kurikulumu, „izgradnja nacionalnog identiteta”, za koji, u Srbiji, Prvi svetski rat ima odlučujući značaj.

Isti odnos prema Jugoslaviji kao ratnom cilju nalazimo i u nastavnim učilima. Tako je u Miloševićevim udžbenicima prvi put u potpunosti negira-

na svaka veza između Srbije i jugoslovenstva, pa se tu može naći i ovakva rečenica.

Vratimo se sada na početak ovog teksta i na veliko uzbuđenje koje vlađa u srpskoj javnosti već duže od godinu dana. I vratimo se na pitanje kako je moguće na jednom već veoma davnom događaju probuditi takve emocije. Taj fenomen ima svoje unutrašnje i spoljnopoličke uzroke. Ali, u suštini, oni se svode na isto, jer je reč o sukobu i obračunu između proevropske i antievropske struje u vrhu vlasti u Srbiji. I mislim da je u tome objašnjenje kako je moguće da jedan davni događaj ili čak jedna knjiga, kao što su to Klarkovi *Mesečari*, izazove tolike strasti u inače tupoj javnosti i isprovocira toliko uznemirenje. Sve to ukazuje na to da ovde nije reč ni o *Mesečarima*, ni o samom Prvom svetskom ratu, pa čak ni o populističkom „zamajavanju“ javnosti, već o suštini. Samo bi suštinsko pitanje moglo izazvati ovakvu provalu emocija i potrebu da se svi o tome izjasne. Zbog toga mislim da emocije izazvane godišnjicom Prvog svetskog rata treba razumeti kao neku vrstu neproglasenog referenduma o Evropi, onog izjašnjavanja u kome svako može da kaže sve što mu je na duši, jer neće dovesti u pitanje kredite i ostale „benefite“ koji se očekuju od procesa integracije. Zato je za mene taj novi odnos prema Prvom svetskom ratu kondenzovana frustracija evrointegracijama, izraz nemoći i besa, kompleksa niže vrednosti, osećaja ugroženosti pred velikim, nepoznatim svetom Evrope. To u najvećoj meri dokazuju tekstovi u novinama u kojima su se ponavljala militantna mitska mesta: „Srbija se proglašava apriornim krivcem“, „Srbija ne-kome smeta“, „pomirenje na kome se danas insistira ne sme da pregazi male narode“, „hrabar i pravdoljubiv srpski narod neće ustuknuti pred silom novca i ucena“.

Za nas koji profesionalno pratimo tokove kulture i obrazovanja takvo stanje nije iznenadenje. Sve analize stanja u tim oblastima posle Miloševićevog pada jasno su ukazivale da se nacionalistički, revizionistički i revanšistički diskurs zadržao upravo na terenu kulture, a posebno u oblasti istorijskog sećanja. I dok su mnoge srpske vlade posle 2000. popunjavale brojne evropske upitnike i više ili manje uspešno preskakale ili zaobilazile postavljene prepreke u evrointegracijama, prelazeći iz faze a u fazu b, prostor obrazovanja ostao je nedirnut dubljim reformama. Tu je, na rezervnim položajima, zadržan govor mržnje koji se često naziva identitetom. Taj prostor koji se zove identitetom zapravo je zabran u kome se skladiše stare emocije i nikad neprežaljeni poli-

tički programi, koji tu čekaju svoju novu priliku. Zato govor o istoriji nema veze s prošlošću već s budućnošću, i zato od suštinskog bavljenja sferom kulture, društvenih nauka i obrazovanja zavisi da li će Ju- goistočna Evropa, pa i sama Evropa, moći ponovo svoju zajednicu da zamisli (inventuje) kao demokratsku i mirotvornu ili će pred njom biti novi konflikti.

Nađa Bobićić

# **Umjetničke prakse (re)aproprijacije Velikog rata**

## **Apstrakt**

U radu se analiziraju savremeni pozorišni i književni tekstovi u Srbiji u kojima se tematizuje Sarajevski atentat i Prvi svjetski rat. U središtu analize je drama *Zmajeubice* Milene Marković, dok se ostali dramski i književni tekstovi s njom porede po tačkama ideoološke i poetičke bliskoštosti, koje uključuju, pre svega, viđenje Principovog lika i način prikazivanja njegove ideoološke pozicije i pozadine, kao i kritiku (austrougarskog) imperijalizma na Balkanu. Analizom se pokazuje kako su Principov lik i djelo, te pristup imperijalizmu, postavljeni na nacionalnoj osnovi, formiranoj u javnom diskursu osamdesetih godina XX vijeka, u klimeskoj istorijskoj revizionizma. Zbog tog razloga se Principov lik i atentat na Franca Ferdinanda uglavnom posmatraju ejdžistički, a imperijalizam se ne uočava i u cjelini, u regionalnom kontekstu. Sve propuste i napukline u tekstu, stoga, ponovo popunjava nacionalistički diskurs.

*Ključne riječi:* Gavrilo Princip, Prvi svjetski rat, istorijski revizionizam, umjetničke prakse, *Zmajeubice*.

## **1. Uvod**

Predmet ovog rada jeste analiza savremenih pozorišnih izvedbi i književnih tekstova u kojima je tematizovan Prvi svjetski rat. Da bi se olakšalo upoređivanje umjetničke produkcije kako poetski tako i ideoološki vrlo različite, uzeta je drama *Zmajeubice* Milene Marković kao *case study* s kojom će se upoređivati ostala djela. Ona nije uzeta kao *best practice example*, ali jeste kao najbolji primjer ideoološke kompleksnosti onoga kako se danas čita prošlost – tačnije, kako se vrši revizija istorije.

Težnje Srbije za imperijalističkim širenjem uticaja na Balkanu prepoznao je još 1914. godine Dimitrije Tucović (Tucović 1914), jedan od rijetkih socijaldemokrata koji je, poput Roze Luksemburg, kritikovao uzimanje ratnih kredita. Tema Prvog svjetskog rata značajna je i jer je povezana s građenjem nacionalnog identiteta, koji je reaktuelizovan i u toku raspada SFRJ devedesetih godina XX vijeka. U prvom dijelu rada biće više riječi o načinima kritike imperijalizma i njenom izostanku u djelima savremene dramske i književne produkcije u Srbiji koja tematizuju Sarajevski atentat i Prvi svjetski rat, dok će u drugome dijelu rada više riječi biti o nasljeđu nacionalističke ideologije u umjetničkoj produkciji.

Revizionističke tendencije primjetne su ne samo u tekstovima istoričarki i istoričara već i u umjetničkim tekstovima, čija je uloga u reviziji istorije znatno složenija, jer se uvijek može opravdati i umjetničkom slobodom. Ali kako i književnoumjetnički tekstovi učestvuju u formiranju dominantnih narativa, opravdano je da se i njima pristupi iz ugla kritičke analize diskursa, te da se pokuša ispitati i njihov odnos prema stvarnosti i javnom životu u kojem učestvuju, i koji ih, s druge strane, i oblikuje.

Potrebno je voditi računa o razlici između izvedbenih umjetnosti, tj. dramskog teksta i izvedbe predstave, s jedne strane, i književnih tekstova, o kojima će takođe biti riječi, s druge. Pošto je jedan od ciljeva ovoga rada da se prikaže i širi kontekst u kojem kod umjetnika i umjetnica postoji potreba da tematizuju Prvi svjetski rat sto godina nakon njegovog početka, te da na neki način uspostave kontinuitet kako sa samim tim događajem tako i s mnogobrojnim njegovim dosadašnjim interpretacijama u umjetnosti i humanistici, u radu će se insistirati i na podacima o tome kod kojih su izdavačkih i pozorišnih kuća ta djela dobila podršku, te koliki je ugled njihovih tvoraca na javnoj sceni.

## **2. *Zmajeubice* – postavljanje junačkog kabarea**

Komad *Zmajeubice* pisan je po narudžbini i premijerno prikazan u Jugoslovenskom dramskom pozorištu 7. juna 2014. godine. Na zvaničnoj veb-stranici pozorišta, u propratnom tekstu kojim se najavljuje predstava, piše (JDP 2014; isticanje N. B.):

Pisan po narudžbi JDP, komad *Zmajeubice* je deo namere pozorišta da se u nekoliko različitih projekata pozabavi stogodišnjicom

Sarajevskog atentata, **stvarnim početkom dvadesetog veka**. **Sedamnaestogodišnji dečak sa oružjem, nesuđeni pesnik** čije ime predstavlja **istorijski simbol** i *čest predmet nesporazuma*, kao glavni junak novog dela pesnikinje i dramatičarke čiji opus obeležava **neprestano razbijanje predrasuda**.

Komad, zasnovan kao „junački kabare”, neka vrsta ironičnog časa istorije, priča poznatu priču o atentatu uzavrelim poetskim jezikom kojim se iskazuje ključni zahtev – **zahtev za slobodom**. **Nije reč o istorijskoj drami**, nego o **savremenom komadu** koji tematizuje i preispituje poziciju **današnjeg mladog čoveka** u odnosu na taj vrhunski zahtev – **biti slobodan**. Na scenu bivaju izvedene **istorijske ličnosti**, zaverenici-mladobosanci, ali i svet **običnih ljudi** i njihovog različitog odnosa prema događaju i njegovom suštinskom značenju. Koloplet likova i situacija podrazumeva osam izvođača koji igraju gotovo nekoliko desetina likova i pojava.

Predstava *Zmajeubice*, kao deo projekta Unije teatara Evrope TERRORisms, dobila je podršku Programa kulture Evropske unije.

Ono što se pažljivim, kritičkim čitanjem ovog teksta može zaključiti jeste, pre svega, to da je Sarajevski atentat viđen kao simbolički početak XX vijeka (slično Hobsbaumovoј periodizaciji „kratkog XX vijeka“) i implicitno kao inicijalni događaj, ne samo krvavi početak vijeka već i njegovog još krvavijeg nastavka u Drugom svjetskom ratu. Stoga, kao prelomni događaj jednog vijeka, i nakon sto godina zavređuje umjetničku pažnju. Pri tome, jasno je da je Gavrilu Principu oduzeta ideo-  
loška osviješćenost. On je krajnje infantilizovan, okarakterisan kao „dečak sa oružjem“. I ne samo što je viđen kao nesposoban da racionalno i ideološki samouvjereno izvede atentat kao političi čin pobune, a ne kao zločin iz ličnih pobuda ili neznanja, već se i odrednicom da je „nesuđeni pesnik“ njegov čin dodatno delegitimiše kao gotovo romantičarski zanos. Svakako, Principov je lik predmet različitih interpretacija – jedna od aktuelnih jeste ona u kontekstu terorizma – tako da i prikazivanju jednog tako kompleksnog istorijskog lika može pristupiti samo subverzivna autorka, koja se ne zadovoljava predrasudama, kako saznajemo o njoj na osnovu najave. Postavlja se pitanje koju vrstu predrasuda autorka želi da preispita, tačnije zar već u samoj najavi predstave o Principu nijesu izrečene mnoge, prije svega ejdžističke predruse današnjice?

Što se formalnog uobličenja predstave tiče, najavljen je da ona ne pretenduje da bude istorijska drama, već da je riječ o „junačkom kabareu” u kojem se pojavljuju i likovi običnih ljudi, kao i istorijske ličnosti. Autorka je odlučila da temi pristupi postmodernistički, da istorijske događaje ne pokušava da prikaže „objektivno” već uz ironijski otklon, te da time približi temu Sarajevskog atentata savremenom čovjeku. Nije, međutim, najjasnije kako bi se zahtjev za slobodu iz najave mogao analizirati, i o kojoj (čijoj?) je slobodi u njemu riječ. Opet, kao i u slučaju skiciranja lika Gavrila Principa, insistira se na tome da je ovo drama i o poziciji „današnjeg mladog čovjeka”. Ostaje nejasno zašto bi se Sarajevski atentat ticao samo mladih ljudi, ili zašto su samo mladi ljudi zaduženi da pokreću političke prevrate. Još jedan važan podatak za kontekst u kojem predstava nastaje jeste i to što se na kraju najave ističe kako je predstava *Zmajeubice*, kao dio većeg projekta, dobila i podršku od Programa kulture Evropske unije. Jugoslovensko dramsko pozorište je, dakle, uključeno u više međunarodnih projekata i ima valjanu regionalnu saradnju.

Tekst predstave štampan je u izdavačkoj kući *LOM*, koja je kao nezavisna izdavačka kuća relativno dobro pozicionirana na tržištu. Sama drama je, tako, dobila i neki novi život i potencijalno širu, ili barem drugačiju publiku od pozorišne.

### **3. Kritika imperijalizma?**

Drama nosi naslov *Zmajeubice*, po ugledu na Nićevu ideju iz *Rođenja tragedije iz duha muzike* o novom naraštaju koji okreće leđa „slabićkim doktrinama optimizma, kako bi odlučno živeli u celosti i punoći”, prema riječima autorke predstave koje navodi i kritičarka Mirjana Miočinović. U kritici Miočinovićeve, nakon žanrovskega pitanja pokreće se i pitanje ko su i kakve te „zmajeubice”. Slično kao u najavi predstave, i kritičarka insistira na tome da je Sarajevski atentat izveo mlađi naraštaj, ali vrlo oprezno objašnjava kontekst početka XX vijeka i težnju za jugoslovenstvom, i navodi da, i u slučaju Principa, Čabrinovića i Grabeža, „to više nisu samo romantičarske tlapnje pesnika koje pokreću duhove, to su sada čvrsti politički programi u širokom rasponu od smirenih Hercenova socijalističke misli, preko ideja o pravednjem društvu Černiševskog i Komunističkog manifesta do Kropotkinovog anarhizma” (Miočinović 2014, 37).

I predstava se otvara dijelom nazvanim „Učionica”, u kojem je prikazana savremena učionica u kojoj đaci raspravljaju o tome šta danas znači na-

sljede Prvog svjetskog rata. Već u tom početnom dijelu jasno je da autorka ne želi da zauzme samo jedan stav u tumačenju istorije, nju zanima mnoštvo glasova. Ali je za postavku cijele drame važno što se među glasovima koji govore čuje i glas ljevice. Među tim srednjoškolcima ima mlađih ljudi koje zanima revolucija i uočavaju sistemske probleme u društvu, iako ni u jednom trenutku njihov glas nije povlašćen u odnosu na ostale glasove, od kojih neke tema prošlosti, ratova i ubijanja uopšte i ne zanima. Ova uvodna scena može se razumjeti i kao autorkino postavljanje svoje predstave kao jedne od mogućih interpretacija, ili kao jednog od činilaca koji će u kulturnom životu praviti diskurs o Prvom svjetskom ratu, ali znači i to da je autorka teksta svjesna da je tema Sarajevskog atentata i dalje važna za formiranje ideologija i u sadašnjem trenutku.

No, za razliku od početka koji obećava postmodernističko ispitivanje i transgresiju očekivanog, koje obećava i subverziju dominantnih diskursa u daljem toku predstave, dolazi do mozaičkog ređanja i srastanja različitih ideoloških stavova. S jedne strane, kritikuje se imperijalizam, i to imperijalizam Austrougarskog carstva, ali izostaje, recimo, kritika srpskog imperijalizma na Balkanu. U skladu s tim je i prikazivanje srpskog i bosanskog seljaka kao ugroženog, kao svojevrsne žrtve. Kritika austrougarskog imperijalizma se, međutim, svodi samo na problem jednog carstva, a ne na kapitalističke mehanizme kojima su radnička prava stavljena u drugi plan u odnosu na nacionalno pitanje. Drama opravdanje može da nađe u tome što prati život Principa i ostalih likova koji su bili u vezi s njim, ali s druge strane, ukoliko je u pitanju junački kabare, i pozorišni jezik, opravdano je očekivati da se događaji vezani za početak Prvog svjetskog rata i Sarajevski atentat dovedu i u širi kontekst, barem tadašnjeg stanja u socijaldemokratskim partijama.

Autorkina težnja da isprati tok istorijskih događaja, da poveže Principov atentat s pokušajima ubistva drugih političara i s likom i djelom Bogdana Žerajića, koji je bio uzor ostalim mladobosancima, dodatno je opterećila praćenje predstave, ali i stvorila ideološku zbrku. Pitanje je i kome se iz tako raznolikih pojedinačnih scena uboličena predstava obraća, da li publici koja već posjeduje određeno znanje o Prvom svjetskom ratu ili publici koja je ideološki profilisana. Osnovni je problem to što se ne insistira na dekonstrukciji mehanizama, nema ideja poput brehtovskog V-efekta, već se, s jedne strane, hronološki prate istorijski događaji, a s druge, interpretacija ostaje neodostatna, od kritike imperijalizma do međuodnosa na Balkanu. Konačno, nemoć autorke da valjano pristupi

temi, tj. da se fokusira na glavna pitanja, najbolje se uočava u posljednjem dijelu predstave, u kome se prikazuje suđenje mladobosancima, koje je doslovno prenijeto iz istorijskih izvora, bez autorkine značanje intervencije.

Sličan problem s nedorečenom kritikom imperijalizma, te s neobraćanjem pažnje na širi kontekst, ima i predstava *Bojno polje sećanja 1914–2014*, koja je rađena u koprodukciji Gete instituta u Jugoistočnoj Evropi, u saradnji s pozorištem „Hebel am ufer“ iz Berlina, Centrom za kulturnu dekontaminaciju iz Beograda i brojnim drugim partnerima (Gete institut 2014). I na formalnom planu, ove dvije predstave su slične, jer su mozaički ubožene od mnoštva različitih scena, dok različite likove interpretira ista glumačka ekipa. Kao što *Zmajeubice* počinju scenom u učionici, tako i ova predstava počinje scenom sa ovogodišnje konferencije organizovane u Sarajevu povodom stogodišnjice Principovog atentata na Franca Ferdinanda. Za razliku od *Zmajeubica*, gdje ima i glumica, u *Bojnom polju sećanja 1914–2014*, sva četiri lika su, međutim, muškarci. To može biti dobra potka za čitanje ovih predstava i iz feminističkog ugla, i to ne samo na nivou prisustva ili odsustva ženskih likova već i na nivou interpretiranja istorije iz ugla velikog narativa, o velikim žrtvama, još većim ratovima i zavojevačima.

Jedno od autorskih rješenja u predstavi *Bojno polje sjećanja 1914–2014*, koje dobro detektuje trenutnu ideološku, uslovno govoreći neosviješćenost, jeste insistiranje na priči o komemorativnim pločama koje su bile postavljane na mjestu gdje je Princip izvršio atentat. U epilogu za zbirku pripovjedaka *Gavrilo Princip* (Žurić 2014), Muharem Bazdulj govori o fotografiji na kojoj je snimljeno kako se Hitleru 1941. godine uručuje prva ploča postavljena u Sarajevu u spomen na Gavrila Principa, kao poklon za njegov pedeset drugi rođendan. Bazdulj takođe vrlo duhovito analizira sve tri ploče, i promjenu diskursa na njima (Bazdulj 2014). U Kraljevini Jugoslaviji na ploči je pisalo:

NA OVOM ISTORIJSKOM MJESTU  
GAVRILO PRINCIP  
NAVJESTI SLOBODU  
NA VIDOV DAN 15. 28 JUNA 1914.

U predstavi *Bojno polje sećanja 1914–2014*, pomenut je i kosovski mit, ali nije dalje problematizovan, za šta je autor svakako imao i prostora i

potrebe kada je već insistirao na povezivanju Sarajevskog atentata s rastovima iz devedesetih godina u bivšoj Jugoslaviji. Kao i u predstavi *Zmajebice*, njegov izostanak pokazatelj je toga da se lako mogu previdjeti imperijalistički odnosi unutar samog Balkana.

Nakon Drugog svjetskog rata i socijalističke revolucije, umjesto ploče koja je predata Hitleru, postavljena je nova, na kojoj je pisalo:

SA OVOG MJESTA  
28 JUNA 1914 GODINE  
GAVRILO PRINCIP  
SVOJIM PUCNJEM  
IZRAZI NARODNI  
PROTEST PROTIV  
TIRANIJE I VJEKOVNU  
TEŽNJU NAŠIH  
NARODA ZA SLOBODOM

U poređenju s prvom pločom, očit je zaokret u diskursu. Insistira se na narodnom protestu i težnji za slobodom, ali više nema pomena Vidovdana kao simbola kosovskog mita. Pominje se i pucanj, što eksplicitno znači da se za slobodu trebalo izboriti i oružjem, da je „narodni protest“ trebalo i svjesno oružano artikulisati, što s ploče dalje asocira i na anti-fašističku narodnooslobodilačku borbu u skorijoj prošlosti.

Konačno, treća i posljednja ploča postavljena je 2004. nakon što je druga bila uništena tokom opsade Sarajeva 1992–1995. godine:

SA OVOG MJESTA 28. JUNA 1914. GODINE  
GAVRILO PRINCIP JE IZVRŠIO ATENTAT NA  
AUSTROUGARSKOG PRESTOLONASLJEDNIKA  
FRANCA FERDINANDA I NJEGOVU SUPRUGU  
SOFIJU

Ispod natpisa na bosanskom, na trećoj ploči isti tekst preveden je i na engleski jezik. Ovaj, treći tekst podsjeća skoro na turističko objašnjenje, naizgled sasvim očišćeno od svake ideologije i neutralno postavljeno. Ali pažljivom analizom diskursa očito je da se prvi put na pločama pomiju imena Franca Ferdinanda i njegove supruge, da je Principov čin očišćen od ideološke osviješćenosti, da nema pomena niti o nacional-

noj emancipaciji niti o klasnoj borbi i revoluciji. Nema nacionalističkih mitova, a fokus je s Principa i njegovog čina prenesen na žrtve atentata, tako da nije najjasnije u čiji je spomen ploča postavljena. Ta fingiranost objektivnosti na trećoj ploči podstaknuta je i time što su devedesetih godina Principovo djelo i lik iskoristili srpski nacionalisti, zbog čega je druga ploča i bila uništена.

Stoga je umjetnički pokušaj interpretacije Sarajevskog atentata i dalje politički veoma osjetljiva tema. Takva tema zahtijeva ne samo otklon i prikazivanje višeglasja, kao u dvije analizirane predstave, već i ideo-lošku transparentnost autora i hrabrost da se zauzmu strane. Zaustavljanje na poststrukturalističkom multiperspektivizmu, s raspršenim kritikama nacionalizma, kao u predstavi *Bojno polje sećanja 1914–2014*, ili imperijalizma, kao u obje predstave, samo učvršćuje dominantni diskurs nesuočavanja s prošlošću.

Ideološka šizofrenija dodatno se ogleda u tome što se, s jedne strane, u duhu poststrukturalizma insistira na više mogućih čitanja prošlosti, a s druge, iza tih čitanja uvijek se kriju nekakvi istorijski fakti, kao što je fakat da je Gavrilo Princip ubio Franca Ferdinanda i njegovu suprugu Sofiju 28. juna 1914. godine. Ali zašto ih je ubio, u kom kontekstu i sl., ostaju pitanja bez odgovora. Na ta pitanja nijedna od predstava nije uvjerljivo odgovorila. U oba slučaja izostaje poststrukturalistička dekonstrukcija naslijedenih stereotipa i preispitivanje „istorijskih“ fakata.

Na polju književnosti, a u vezi s temom Sarajevskog atentata, u izdavačkoj kući *Laguna* objavljena je zbirka od četrnaest priča *Gavrillov Princip*. Autori i dvije autorke koji su zastupljeni u knjizi zadatoj temi pristupaju iz različitih uglova. Neke od priča ispisane su u postmodernističkom maniru, ideološki vrlo raznolike, tako da se pored priče napisane iz ugla Franca Ferdinanda nalazi i priča iz ugla Gavrila Principa. Dok je u nekim pričama atentatu pristupljeno iz perspektive likova koji su mu svjedočili, u drugima je tematizovano kako se sve danas tumači Principov atentat na austrijskog nadvojvodu. Zastupljene su priče koje imaju i onovremenu i savremenu perspektivu. Kritika imperijalizma je manje ili više uočljiva u zavisnosti od poetičkih postavki autora ili autorke svake priče zasebno, ali gotovo nigdje ta kritika nije dobila i umjetnički upečatljivu obradu. Sve ukupno, zbirka *Gavrillov Princip* predstavlja konglomerat različitih ideja o Gavrilu Principu, Francu Ferdinandu i Sarajevskom atentatu, jer su pisci i spisateljice naklonjeniji psihologizaciji samih likova

nego nekom eksplicitnijem suočavanju s jednom istorijski tako značajnom temom i ideološki i danas vrlo osjetljivom.

Za razliku od samih priča, Vladimir Pištalo, izuzetno afirmisan savremeni autor čiji su odlomci iz djela već uvršteni i u školske programe, po zanimanju profesor istorije, predavač svjetske i američke istorije na Univerzitetu u Vusteru u Masačusetsu, već u prvoj rečenici u svom prologu za zbirku, „Princip i proces”, piše (Pištalo 2014, 15):

Danas nam evropski imperijalizam izgleda kao seksualna fantažija projektovana na ostatak sveta. Je li moguće da je ta fantazija svetu učinila i nešto dobro? Moguće je. Osnovno pitanje je da li je poklon učinjen na štetu ponosa ljudi kojima je dat? [...] U Bosni, Austrougarska je donela novine, zvona, železnice i – škole.

Kao riječi profesora istorije, a ne samo pisca, naivnost i anahronost Pištalovih stavova u vezi s problemom imperijalizma na početku zbirke vrlo je problematična, i lako se može kritikovati iz ugla postkolonijalne teorije, ali ne samo nje. Pištalo kao da namjerno previđa da je, recimo, u socijalističkoj Jugoslaviji postignut ogroman ekonomski i društveni napredak i bez kolonizatora koji bi kolonizovanima „benevolentno” uručili civilizacijski dar. Čak i ako je Pištalo imperijalizmu htio da pristupi dijalektički, morao je biti oprezniji. U sličnom tonu, Pištalo govori i o propasti monarhija, tvrdeći da su „na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, kraljevi Evropi pomalo dosadili” (Pištalo 2014, 18). Kao da ne postoji širi kontekst, nego su kraljevi samo „dosadili”. S druge strane, Pištalo, kao i zbirka *Gavrilo Princip* u cjelini i već gore interpretirane predstave, upada u ideološku šizofreniju kada upoređuje Ferdinanda i Principa, s otvorenim simpatijama prema Principu i njegovim idejama o potrebi da se promijeni sistem u kojem se ugnjetavaju najniže klase. Zaključak Pištalovog prologa je, očekivano, u toj paradoksalnoj ideji, da jeste imperijalizam loš, i da možemo imati simpatije prema onima koji mu se suprotstavljaju, ali da je on donio i ponešto dobrog. Tako Pištalo završava tekst zamišljajući da je u limbu otvorena soba „u kojoj se svakog Vidovdana (*sic!*) sreću Franc Ferdinand i Gavrilo Princip. I tada razgovaraju. Tada zajedno razmišljaju o pitanjima kao što su užas ubistva i smisao ravnopravnosti” (Pištalo 2014, 28). Kritika imperijalizma, s jasnim i argumentovanim ideološkim stavom, ne bi upadala u nedorečenosti i paradokse, niti bi imala potrebu za takvim patetičnim scenama, u kojima se nalaze Princip i Ferdinand, ravnopravno razgovarajući, kada

je jasno da oni ni po čemu nijesu ravnopravni, niti klasno, niti ideološki niti po svom simboličkom značenju.

#### **4. Nasljeđe nacionalizma**

U književnoj produkciji najveći odjek imao je roman Aleksandra Gatalice *Veliki rat*. I valja primijetiti da je u tom romanu tematizovan tok cijelog Prvog svjetskog rata, ne samo Sarajevski atentat, kao u do sada analiziranim tekstovima. On je 2013. godine dobio dvije najprestižnije nagrade za roman u Srbiji, NIN-ovu nagradu i nagradu Večernjih novosti *Meša Selimović*. Njegovo je izdavanje propraćeno agresivnom prodajnom kampanjom, sa obaveznim reklamama na bilbordima. Knjiga je imala više izdanja i postala pravi hit, kakvog odavno nije bilo, još od vremena velikih izdavačkih kuća u SFRJ, ako je vjerovati izdavačima i marketingu. Gatalica je svoj roman uobličio mozaički, slično kao što su uobličena i dva prethodno analizirana dramska teksta. Ovaj obiman roman, od oko četiristo osamdeset stranica, prikazuje više od sedamdeset likova, čije se priče smjenjuju jedna za drugom. Romanopisac je zamislio da će tim mnoštвom likova uspjeti da prikaže nekakvu zamišljenu *belle époque*, te da fingira višeglajsje bahtinovskog tipa. Ipak, iako je osnovna nit romana svojevrsni *dance macabre* u kojem podjednako umiru carevi i prosjaci, pažljivim čitanjem može se zaključiti da je jedna nacionalistička i monarhistička ideologija privilegovanija od ideologije eksplorativnih društvenih slojeva. Stoga ne čudi što u romanu nema nikakve kritike imperijalizma, te je rat shvaćen kao pošast, kao zlo koje nasumično nosi živote svih.

Ovaj je roman vrlo pretenciozno zamišljen kao *velika* knjiga, o *velikoj* temi, kao *veliki* glas, *velikog* iskusnog pisca, dostojanstvenog, sredovječnog, obrazovanog muškarca. I nijedno od ovih određenja ne smije biti zanemareno, kao što ne smije biti zanemaren ni njegov odgovor u intervjuu koji je dao za *Večernje novosti* (Gatalica 2013; isticanje N. B.):

To je bacilo novo svetlo na sve događaje u Velikom ratu, te je bilo jasno da su svi moji slavni prethodnici koji su o ovom **velikom sukobu i stradanju srpskog naroda dostoјnom grčke tragedije** pisali, zapravo opisivali samo pojavnii segment tog rata: bitke, heroizam, taktiku, generale...

Roman o Velikom ratu počinje Ferdinandovim ubistvom, a ne Principovim atentatom na vrhovni autoritet i imperijalnog aristokratu. Isto kao

što ni potonja Oktobarska revolucija nije pomenuta iz ugla revolucionara, nego iz perspektive Nikolaja Romanova. O novom poretku govoriti se samo posredno, i to kako revolucionari ne uspijevaju da kontrolišu državu, već se Kozaci s Dona svete lokalnom stanovništvu i odvajaju nezavisnu teritoriju. Tako Gatalica opisuje jednu epohu, insistiranjem na kiču, na kvazitragediji kraljevskih porodica, pokušavajući jeftinim književnim *prividnim prikrivanjem* da čitaocima približi perspektivu aristokratskih veličina na izdisaju. Naravno, ni srpski kraljevi tu nijesu promakli, pa se groteskno prikazuje povratak budućeg kralja Jugoslavije Aleksandra Karađorđevića u Beograd. Za razliku od mlađeg Aleksandra, kralj Petar je prikazan kao onemoćao kralj, koji ostaje van svoje zemlje, nemoćan da se suprotstavi Aleksandrovom podržavanju ideje jugoslovenstva. Međutim, ni ovu ideju o suprotstavljanju kralja Petra integralnoj Jugoslaviji Gatalica ne daje otvoreno, nego se ona samo naslućuje iz Petrovog lika, te je na djelu loše skriveno prikrivanje, koje je jedno od nepoštenijih i kod solidnijih pisaca loše iskorišćenih književnih postupaka.

Jedna od privilegovanih ideja u romanu jeste i ona o *gotovo tragičnom stradalništvu srpskog naroda*. Podjednako je podložna negativnoj kritici i epizoda s novinarom, koji s Krfa izvještava o zlopaćenju ponosnih Srba. Svojevrsna autokolonizacija može se analizirati u načinu na koji se sami Srbi isповijedaju francuskom novinaru, dok je s druge strane očekivano da zapadnjački novinar „ponosni narod sa Istoka” svojem čitalaštvu dalje predstavlja kao „plemenite divljake”. Još jedan eksplicitan dokaz Gataličine nacionalističke ideologije jeste stalno pominjanje „albanske golgote”, što je opasno dvosmislena sintagma kojom se evocira ideja o „vjekovnom neprijateljstvu” dvaju naroda. Gatalica bi kao veliki autor, kakvim ga žele predstaviti, morao, ako ne na osnovu istraživanja, a ono barem na osnovu umjetničke intuicije, da problematizuje tu „srpsku tragediju”, da bi time ispitao i srpski identitet.

Postavljen kao veliki povratak srpske proze temi Prvog svjetskog rata, Gataličin roman je već inspirisao i druge pisce da pišu o tom periodu ne problematizujući „novosti iz prošlosti”. „Povratkom srpske proze temi Velikog rata” reinkarnira se i zlatno doba nacionalizma u srpskoj književnosti, uvijek povezanog s megalomanskim projektima i „velikim” istorijskim narativima. Na to nam ukazuje i izbor forme, romana-hronike, takođe veoma pogodnog za moguće zloupotrebe u rukama režimskih kvaziknjževnika.

U dramskim tekstovima napisanim u ove dvije godine, koji tematizuju Prvi svjetski rat, kao što smo vidjeli, nema tako problematične nacionalističke ideologije, ili barem ne na tako eksplicitan način kao u Gataličinom romanu. Jedan od izuzetaka jesu predstave iz produkcije Narodnog pozorišta u Beogradu. Predstava *Solunci govore* izvođena je još osamdesetih godina, da bi ove godine bila ponovo postavljena na maloj sceni Raša Plaović. I u njoj je, kao i u knjizi *Veliki rat*, tematizovan tok cijelog rata. I pored velike ambicije i kvazidokumentarnosti, ona je umjetnički vrlo neozbiljna, a na formalnom planu i u njoj se mozaički smjenjuju scene sa svjedočenjima likova iz Prvog svjetskog rata. Osim učesnika, svjedoka rata, koji srpski narod predstavljaju kao jedine žrtve, a ostale „komšije”, od Bugara do Albanaca, kao „mučke zlotvore”, s pozornice nam se obraćaju i carevi. Tako Nikolaj Romanov saopštava srpskom narodu da su Crna Gora, Bosna i Hercegovina, Makedonija i Dubrovnik srpski, na šta i današnja publika Narodnog pozorišta reaguje vrlo blagonaklono.

Prošle godine Narodno pozorište imalo je i premijeru predstave *Srpska trilogija*, po istoimenom romanu akademika Stevana Jakovljevića. Važno je napomenuti da je taj roman vrlo neuspisio umjetnički pokušaj, koji je i tadašnja kritika slabo ocijenila, a koji nije zavrijedio ni ponovna čitanja niti otkrivanja. O toj predstavi kritičarka Ana Tasić piše (Tasić 2013):

Ta umjetnička nemoć romana prevedena je u sveobuhvatnu scensku impotenciju dramskog predloška predstave „Srpska trilogija”. Ona se ogleda u svođenju radnje na površno nizanje vrlo konvencionalnih scena koje se odvijaju unutar srpskog dobrovoljačkog jurišnog odreda [...] Pored toga što je ova „Srpska trilogija” stilski potpuno anahrona i umjetnički bezvredna, ona je društveno opasna jer raspiruje ostrašćenosti kojima je politički lako manipulisati.

Za razliku od drama *Zmajebalice* i *Mali mi je ovaj grob* Biljane Srbljanović, čiji su tekstovi i zasebno štampani, i koje su imale i više kritika, ova je predstava uklonjena s repertoara, a njenoj popularnosti nije doprinijela ni popularnost glumačke postavke. Ipak, valja biti oprezan, jer se, kao što upozorava i kritičarka Ana Tasić, ovako otvoren nacionalizam i ranije pokazao kao vrlo lako prihvatljiv diskurs u širim krugovima. Njegova snaga dodatno je jaka ukoliko nema druge ideologije koja će biti primamljivija. Ili ukoliko je, što djeluje kao najopasnija moguća verzija događaja, ovaj nacionalistički diskurs u pozorištu kombinovan s

klasnim pitanjem, zbog nedovoljne hrabrosti pisaca i spisateljica drama i režisera i režiserki koji ih postavljaju, da ideološki samosvjesnije intervenišu u obimnoj gradi o takvoj istorijskoj temi kao što su Sarajevski atentat i Prvi svjetski rat. Kao što je ranije pomenuto, taj problem očit je u drami *Zmajeubice*, jer Markovićeva nije uspjela da dekonstruiše diskurs žrtve, samo mu je dodala diskurs kritike velikih imperijalističkih sila, zaboravljujući na „male“ imperijalističke sile poput Srbije.

### **5. Tri puta suđenje mladobosancima**

Osim *Zmajeubica*, i drama Biljane Srbljanović *Mali mi je ovaj grob* imala je veliki odjek u javnosti. Dramu je naručio Šaušpilhauz, ugledno bečko pozorište srednje veličine okrenuto savremenoj drami, dok je tekst drame izdat u kući *Samizdat B92*, koja veoma dobro pokriva tržište, a drama je bila reklamirana i na Televiziji B92 s nacionalnom frekvencijom. Popularnosti predstave doprinijelo je i to što ju je postavio Dino Mustafić, čiji je umjetnički rad, poput rada Srbljanovićeve, takođe politički provokativan. Kritičarka Katarina Rohringer Vešović napisala je vrlo temeljnu kritiku te predstave nakon premijernog izvođenja u Beču. Njen zaključak je sljedeći (Rohringer Vešović 2013):

U interesu komada, morala bi se bukvalno shvatiti napomena u njegovom uvodu da je sve napisano samo čista fikcija i da u drami ne treba tražiti ništa više. Ali novo povezivanje u prošlosti drugačije povezanih činjenica istovremeno je i njihovo tumačenje, a odnos prema istorijskoj gradi ujedno i vrednosni stav. Od toga ne može pobeći ni autorka ovog komada. Iz njegove celine nameće se zaključak o psihološkom diletantizmu, trivijalizaciji istorije i njenom tendencioznom, redukcionističkom tumačenju.

U prvom dijelu predstave Biljana Srbljanović uspjela je da gotovo s lakoćom prikaže život mlađih u Sarajevu, iako njihova mladost više podsjeća na život savremenih tinejdžera, što nije nelegitim umjetnički postupak. S druge strane, kao i u slučaju najave za predstavu *Zmajeubice*, to može da dovede i do infantilizacije Principovog lika. Za razliku od ostalih drama, Srbljanovićeva značajnu ulogu daje jedinom ženskom (neistorijskom) liku, subverzivnoj i hrabroj Ljubici, koja je i pored toga što je najmlađa često najracionalnija i svakako najotvorenija. No, ta vrsta lakog poigravanja sa zanesenom mladošću zahtijeva da se sva krivica za atentat prebaci na Apisa, koji je kukavica i velikosprski ideolog. I tu

je Srblijanovićeva uspjelija od svih ranije pominjanih autora i autorki, jer i u kritici imperijalizma otvoreno adresira prije svega velikosrpske ideje, a time i Princa i njegovu družinu približava savremenom trenutku, praveći veliki luk od početka XX do početka XXI vijeka, umjetnički zrelo interpretirajući prošlost.

Za razliku od prvog dijela, međutim, u drugom dijelu drame gotovo da se izgubilo umjetničko umijeće i dosljednost Srblijanovićeve. Scene sa suđenja i iz zatvora ne samo što su patetične već se u njima ne vidi gotovo nikakva umjetnička intervencija. Kao da je najednom istorijska dosljednost ono što postaje značajno autorki ove drame. Iz interpretativnog, time i uspjelog, crnoumornog, grotesknog i dinamičnog prvog dijela, glas autorke se povukao i ustupio mjesto pregledu arhivske građe. Gotovo na isti način završava se i predstava *Zmajeubice*. I Markovićeva kao i Srblijanovićevo bira iste scene sa suđenja, iste replike stavlja u usta Principu i ostalim učesnicima u organizaciji atentata. Obje autorke su se povukle u arhivistički i istorijski diskurs, ostavljajući publici da interpretira Principov čin „samostalno”, samo na osnovu „objektivnih” istorijskih činjenica. I u predstavi *Bojno polje sjećanja 1914–2014* prikazano je suđenje Principu, iako manje ekstenzivno, ali ni u toj predstavi autor nije učinio značajnije intervencije.

U ovoj sceni, koja je na gotovo istovjetan način predstavljena u tri drame, rađene u tri različite produkcije, najbolje se ogleda i nemoć dramaturga i dramaturškinja da ubliče i interpretiraju jedan od prelomnih istorijskih događaja s početka XX vijeka. Moguće je, i za očekivanje je bilo da se u umjetničkom jeziku pompeznost i simbolički značaj ovog događaja dekonstruišu. Potrebno je dovesti u pitanje važnost Sarajevskog atentata, jer je Prvi svjetski rat bio pripreman i ranije, te iako je bio značajan kao povod, atentat nije bio suštinski uzrok rata. Suštinski uzrok rata bile su imperijalističke težnje i oslabljivanje radničke klase, što se između ostalog i potvrdilo pristajanjem socijaldemokrata u Njemačkoj na ratne kredite. Ako se ove predstave kritikuju i iz ugla feminističke teorije, jasno je da je ono što je u njima tematizovano uvijek „velika“ istorija, „velike“ revolucije, „veliki“ prelomi, te da je u njima privatno samo u službi patetičnog prikazivanja patnji mladih i neiskusnih, a ideološki zavedenih mladobosanaca. Zato, osim lika Ljubice, u drami koju je napisala Srblijanovićeva, i nema drugih važnijih ženskih likova, a i oni koji se pominju jesu stereotipne napaćene majke, neobrazovane seljanke ili zaljubljene curice.

## **6. Zaključak**

Na osnovu analize savremene pozorišne i književne prakse u tematizovanju Prvog svjetskog rata i konkretno Sarajevskog atentata, može se zaključiti da nespremnost umjetnika i umjetnica da ideološki svjesnije i odgovornije pristupe ovoj temi dovodi do formiranja vrlo problematičnog šizofrenog diskursa. U tom diskursu nema mjesta za kritiku imperializma, jer je ona često zamijenjena pokušajima da se lik Gavrila Prinčića ili infantilizuje ili patetično psihologizuje, te da mu se nametne oreol mlade žrtve, zatrovane ideologijom.

U predstavi *Zmajeubice* najbolje se očituje kako nacionalistički diskurs, već formiran u predstavama iz sedamdesetih i osamdesetih godina XX vijeka, poput *Srpske trilogije* i *Solunci govore*, može biti implicitno prisutan, posebno ako izostane otvorena kritika srpskog imperializma u regionu. I na planu formalne organizacije svih djela iz savremene dramske i književne produkcije o Sarajevskom atentatu i Prvom svjetskom ratu, mozaičkim uklapanjem scena, ili u nabacivanju postdramskih elemenata, ogleda se ovo zaglušujuće mnoštvo glasova, kojim svaka sistemska kritika unaprijed biva obesmišljena ili dovedena u ravan sa ostalim, pa i nacionalističkim diskursima, u okviru kojih je Princip već i bio instrumentalizovan.

### **Navedeni tekstovi**

- Bazdulj, Muharem. 2014. „O fotografiji (Istinita priča)”, u *Gavrilov Princip*, prir. Vule Žulić, 299–317. Beograd: Laguna.
- Gatalica, Aleksandar. 2012. *Veliki rat*. Beograd: Mono i Manjana.
- Gatalica, Aleksandar. 2013. „Aleksandar Gatalica o knjizi godine *Veliki rat*”. Intervju vodio Bane Đorđević za *Večernje novosti*, 19. februar 2013. [<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:420611-Aleksandar-Gatalica-o-knjizi-godine-Veliki-rat>].
- Gete institut 2014: [<http://www.goethe.de/ins/cs/sr/bel/kul/sup/e14.html>].
- JDP 2014: [<http://jdp.rs/predstave/zmajeubice/>].
- Marković, Milena. 2014. *Zmajeubice*. Beograd: LOM.
- Miočinović, Mirjana. 2014. „... Izvesna je samo smrt”. *Vreme* 1223, 12. jun 2014. [<http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1204670>].
- Pištalo, Vladimir. 2014. „Princip i proces”, u *Gavrilov Princip*, prir. Vule Žulić, 15–28. Beograd: Laguna.
- Rohringer Vešović, Katarina. 2013. „Trivijalizacija istorije”. *Vreme* 1197, 12. decembar 2013. [<http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1157770>].

- Srbjanović, Biljana. 2013. *Mali mi je ovaj grob*. Beograd: Samizdat B92.
- Tasić, Ana. 2013. „Pseudopatriotski šund ponovo napada. *Politika*, 25. novembar 2013. [<http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/pozorisna-kritika/Pseudopatriotski-sund-ponovo-napada.lt.html>].
- Tucović, Dimitrije. 1914. *Srbija i Arbanija. Jedan prilog kritici zavojevačke politike sprske buržoazije*. Beograd: Nova štamparija S. Radenkovića i Brata.
- Žurić, Vule, prir. 2014. *Gavrilov Princip*. Beograd: Laguna.



# **En Garde, Avant-Garde: 20/21**

17-18. oktobar 2014.



Urednica programa  
Aleksandra Sekulić



Aleksandra Sekulić

## **En garde!**

Naša predviđanja „potrošnje” stote godišnjice početka Prvog svetskog rata u velikoj meri ispostavljaju se kao tačna. Predviđali smo je, pre godinu dana, kao višemesečnu opštu euforiju slike i istraživanja rata kao povod za revizije, militarizam, kolonizaciju prošlosti i sadašnjosti. Zato smo odlučili da pred kraj ovog celogodišnjeg spektakla napravimo događaj koji će u javnost vratiti onaj odjek tog rata koji se artikulisao u pokretima koje danas posmatramo kao antiratne i kao istorijske avangarde. Mačevalački uzvik *En garde!* odnosi se na dva suočavanja: suočavanje generacija koje su istraživale početak 20. veka (onih iz 20. i onih iz 21. veka), među kojima smo osluškivali epistemološku razliku, ali i suočavanje s procesom revizije koji sravnjuje i skriva „nepoželjni višak” u svom novom istorijskom narativu. Program smo osmislili tako da se osim izlaganja savremenih istraživanja i diskusija osvetli i reaktivacija nekih umetničkih i društvenih praksi (Chto Delat kolektiv, Marko Brecelj, Igor Bošnjak, grupa Epp), kontekst samog događaja u svetu stogodišnjice (razgovor s Marselom Bajerom i analiza Nade Bobićić), deo istorije političkog uticaja avangardi i njihovog doprinosa/potencijala društvenoj emancipaciji nakon njihovog istorijskog razdoblja (predavanje Teodore Maciropulu o Kostakisovoj kolekciji, dokumentarna izložba „Moderna”, filmski i televizijski materijali „Splav meduze”, „Ruski umetnički eksperiment”). Pod utiskom najjasnije artikulacije odgovora na dominantni militaristički ton stogodišnjice – a to je reaktuelizacija lika i dela Dimitrija Tucovića – okupili smo istraživače koji su osvetlili i one očigledne u svojoj aktuelnosti i one manje poznate aspekte njegovog dalekosežnog opusa. I zato je performans Marka Brecelja na njegovom spomeniku na Slaviji, tj. ponovno izvođenje njegovog „Izvinjenja za 1914” posle tri godine, bio jedini mogući zaključak našeg okupljanja 2014.

# Program

**petak, 17. oktobar**  
**Paviljon CZKD**

**10.00**

**Otvaranje:** recital „Čovek peva posle rata”, u izvođenju Bekima Fehmijua  
*audio-zapis iz arhive Javnog medijskog servisa – Radio-televizije Srbije (RTS)*

**Poruka dobrodošlice:**

Borka Pavićević i Maria Glišić

**Otvorena učionica – Nekad i sad**

Predstavljanje kontinuiranog istraživanja i bavljenja istorijskim avangardama, praćeno diskusijom s istoričarima/istoričarkama umetnosti, piscima/spisateljicama, i drugim naučnicima/naučnicama koji/koje su se ovim pitanjem bavili/bavile tokom proteklih decenija, kao mogući uvid u način promene epistemologije i pojašnjenje procesa čiji smo očevici, a koji se tiče političke dekontekstualiza-

cije istorijskih avangardi. Otvorena učionica, za razliku od akademske konferencije, poziva na javno učešće i podstiče doprinos svih učesnika/učesnica.

**10.30**

**Uvod u program:** Aleksandra Sekulić i Branislav Dimitrijević

**11.00–13.00**

**Otvorena učionica, prvi deo**

Izlaganja: Gal Kirn, Gordana Nikolić

Diskusija: Jerko Denegri, Radonja Leposavić, Irina Subotić, Nikola Dedić, Miško Šuvaković

Moderator: Branislav Dimitrijević  
*Obezbeđen prevod za delove izlaganja na engleskom jeziku*

**13.00–14.00**

Ručak

**Muzički performans:** EPP, inspirisano časopisom *Zenit*

---

**14.00–16.00**

---

**Otvorena učionica, drugi deo**

Izlaganja: Atila Širbik, Stanislava

Barać

Diskusija: Dejan Ilić, Radonja

Leposavić, Vida Golubović

Moderator: Branislav Dimitrijević

*Obezbeđen prevod za delove*

*izlaganja na mađarskom jeziku*

---

**16.30**

---

**Identitet po izboru**

Početkom 21. veka, CZKD je organizovao projekat *Moderna* koji se bavio ispitivanjem kontinuiteta moderne počev od ranog 20. veka, i njene moguće aktuelizacije u promišljanju budućnosti.

- Odabrana video-dokumentacija programa *Moderna* preuzeta iz projekta *Moderna*, CZKD, 2001.
  - Prezentacija: Teodora Maciropulo<sup>1</sup>, Solun/Beograd  
*Prezentacija na engleskom jeziku*
  - Izložba projekta *Moderna*, CZKD, autor: Branko Pavić
- 

**18.00–20.00**

---

**Diskusija o slikama 1914. godine**

Marsel Bajer, nemački pisac, u razgovoru s Dubravkom Stojanović, istoričarkom iz Beograda.

Moderatorka: Maria Glišić

*Razgovor se vodi na nemačkom*

---

*i srpsko-hrvatskom, obezbeđen*  
*simultani prevod*

---

**20.00**

---

**Prezentacija:** Nađa Bobićić

*Osvrt na pozorišna i literarna*  
*obeležavanja stogodišnjice*  
*početka Prvog svetskog rata*

**Izložbe i arhivski materijal**

**Paviljon**

Izložba projekta *Moderna*, CZKD  
(autor: Branko Pavić)

**Klub CZKD**

Arhivski televizijski materijal u saradnji s Javnim medijskim servisom (RTS)

---

**Subota, 18. oktobar**

**Klub CZKD**

Arhivski televizijski materijal u saradnji s Javnim medijskim servisom (RTS); program *Moderna* preuzet iz projekta *Moderna*, CZKD, 2001.

**Paviljon**

Izložba projekta *Moderna*, CZKD  
(autor: Branko Pavić)

**Otvorena učionica – Paviljon CZKD**

**15.00**

---

**Početak performansa „Šetnja za Dimitrija Tucovića“, Marko Breclj**

<sup>1</sup> <http://www.futurelabeurope.eu/blog/reflections-on-the-debate-cities-in-social-crisis/#more-1070>

(performans traje do 19.45 – finale kod spomenika Dimitriju Tucoviću na Trgu Slavija)

**15.30**

### **Bad design**

Koja je mogućnost delovanja i kritike umetničkih praksi prilikom velikog spektakla povodom obeležavanja godišnjice početka Prvog svetskog rata, posebno ako se odnose na centralno mesto proslave u Sarajevu.

Igor Bošnjak – Prezentacija umetničkog istraživanja nastalog prilikom 100. godišnjice Prvog svetskog rata. Moderatorka: Aleksandra Sekulić

**16.30**

### **Veliki metod**

„Izopšteni. U trenutku opasnosti”, film-performans kolektiva *Chto Delat* u 12 scena, uz učešće diplomaca Škole za angažovanu umetnost i drugih drugova/drugarica. Diskusija sa Olgom Egorovom Caplijom (kolektiv *Chto Delat*)  
*Razgovor se vodi na engleskom jeziku*

**18.00**

### **Dimitrije Tucović – kao javni gest**

Reaktuelizacija Dimitrija Tucovića u godini velikog spektakla povodom godišnjice početka Prvog svetskog rata nameće mnoga pitanja, od političke teorije, pogleda na njegovu anticipiranu društvenu emancipaciju tokom prošlog veka, antiratnih pokreta, do najavljenog izmeštanja spomenika Dimitriju Tucoviću sa Trga Slavija u Beogradu.

Uvodne napomene: Milan Miljković (IKUM); učesnici/učesnice diskusije: Miloš Jadžić Baković (CPE), Stanislava Barać

**19.45**

### **Susret kod spomenika na Slaviji**

*Performans-omaž Dimitriju Tucoviću*; autor: Marko Breclj

Program je realizovan u saradnji Centra za kulturnu dekontaminaciju i Fondacije Hajnrih Bel.

Partneri na projektu: Goethe Institut, Beograd i Udruženje Krokodil



CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

94(100)"1914/1915"(082)  
7.036/.038:141.7(082)  
329.14:929 Туцовић Д.(082)

EN Garde 20/21 / [urednik Branislav Dimitrijević ; fotografije Srđan Veljović ; [preveli] Milan Bogdanović, Maja Matić, Marija Šimoković]. - Beograd : Heinrich Böll Stiftung : Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2016  
(Beograd : Metaklinika). - 166 str. ; 30 cm

"Ova publikacija predstavlja rezultat dvodnevног programa En Garde, Avant-Garde: 20/21 - "Čovek peva posle rata", održanog u saradnji sa Centrom za kulturnu dekontaminaciju 17. i 18. oktobra 2014. godine" --> kolofon. - Tiraž 500.

ISBN 978-86-86793-17-1 (HBS; broš.)

а) Туцовић, Димитрије (1881-1914) - Зборници б) Уметност - Авангарда -  
Друштвени аспект - Зборници с) Први светски рат 1914-1918 - Зборници  
COBISS.SR-ID 222318092

U zaglušujućoj halabuci oko obeležavanja stogodišnjice početka Prvog svetskog rata, ponajviše su prečutane one alternativne, marginalne, kritičke, emancipatorske i antiratne pozicije koje se u drugoj polovini druge decenije XX veka ispoljavaju u avangardističkim umetničkim postupcima, kao i u politikama socijalističkih i komunističkih organizacija. Za razliku od hegemono iskazanog sukoba između globalnog imperijalizma i nacionalnog romantizma, a koji se očituje u mistifikaciji simptoma tog sukoba (opsesija atentatom u Sarajevu kao povodom za rat uz previđanje svih drugih okolnosti i uzroka), proučavanje avangardnih pozicija nameće se kao oblik radikalnog prevazilaženja lažnih dihotomija, kao čista suprotnost domestifikovanim retorikama. Takođe, radi se i o prevazilaženju starog ne samo kroz futuristički fantazam o novom već o obliku primenjene antikulturalnosti koja kombinuje estetski šok i političku propagandu u društveno nužan pokušaj mobilizacije subjekta i njegovog/njenog oslobođanja od svog pasivnog, kontemplativnog stanja.

Heinrich Böll Stiftung  
Centar za kulturnu dekontaminaciju