

Јован БУКУМИРА

Институт за књижевност и уметност у Београду

## ТУРПИТУДА ИЛИ ДЕЛИРИЈУМ ЈЕДНОГ ПСА

Рад настоји да пружи обухватно тумачење *Турпитуде* југословенског надреалисте Марка Ристића. Највећим делом написана 1933, објављена а затим и заплењена 1938, прештампана први пут након рата у београдском *Делу* 1955, те као самостално издање изашла тек 1972. године, *Турпитуда* је остала махом непрочитана или барем запостављена у односу на ионако оскудну рецепцију других Ристићевих књига. Оваква њена судбина је утолико занимљивија што је дело настало током Ристићеве најплодније стваралачке деценије (нарочито у погледу есејистике), у јеку тзв. сукоба на (књижевној) левици и његове пријатељске и ауторске сарадње с Мирославом Крлежом, који у то време такође објављује нека од својих најважнијих остварења. Осим осветљавања контекста настанка дела и историје његове рецепције, у раду се посебно разматрају жанровска одређења *Турпитуде* („паранојачко-дидактичка рапсодија“, „поема“), затим особености њене композиције и структуре (функција бројних епиграфа и њихов однос према „главном“ тексту, дијалектички ход текста и др.), као и поигравање и изобличавање језика у циљу политичко-идеолошке критике, док се алегориска фигура Турпитуде сагледава и с обзиром на експлицитно призвану ликантропију и авангардни примитивизам.

**Кључне речи:** *Турпитуда*, Марко Ристић, надреализам, авангарда, Југославија, дијалектика, ликантропија

*To speak impartially, both sayings are very true; That Man to Man is a kind of God; and that Man to Man is an arrant Wolfe.*

– Thomas Hobbes, *De cive*

*Homo homini lupus; wer hat nach allen Erfahrungen des Lebens und der Geschichte den Mut, diesen Satz zu bestreiten?*

– Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*

СТИЦАЈЕМ специфичних друштвено-историјских околности, књижевноисторијских мена, али и захваљујући особеном месту које заузима унутар целокупног опуса свог аутора – *Турпитуда* је до данас, неправедно, остала махом непрочитана или барем

запостављена књижевна творевина. Једну групу фактора пресудно је одредила немила издавачка судбина књиге, будући да је читав њен први тираж заплешен и безмало у целости уништен пре него што је могла да се нађе у књижарама, као и Ристићева подједнако нелагодна позиција унутар тада већ увелико распламсалог сукоба на књижевној левици. Другој групи припада (не)осетљивост потоњих тумача и књижевних историчара за значај и значења експерименталних књижевних остварења и „монстр-књига“. Но, последња група разлога, која би се тицала целине ауторовог опуса, из садашње перспективе нам се чини као најподстицајнија полазна тачка интерпретације, будући да ту леже неки од још неиспитаних фактора не(про)читаности *Турпитуде*.

Иако је, у маниру авангардног примитивизма, замишљена као оличење бесрамне голотиње, која својом виталном нагошћу треба да учествује у ревитализацији света, Турпитуда (и *Турпитуда*) и те како је обучена, завијена и обмотана густим слојевима текстуалних набора. Екстензивност епиграфа који јој претходе, интензивност поеме, разбијеност текста цртежима, а потом и карактеристични ристићевски гест аутоинтерпретације који јој, у каснијим издањима, следује – читав тај репертоар „бескрајно припремајућег, околишног начина барокног обликовања“ (Benjamin 1989: 144) – могли су нехотице да допринесу отежаном приступу „главном“ делу текста. С друге стране, премда његов есејистички корпус јесте вишеструко обимнији, домаћа књижевна историографија склона је занемаривању Ристића белетристе науштрб Ристића есејисте, што је утицало на превиђање чак и оних његових малобројних, али незаобилазних остварења „лепе књижевности“ попут *Без мере* и *Турпитуде* (Andonovski 2017b: 360–361).

У овом раду служићемо се последњим издањем *Турпитуде*, из 1984. године. Симптоматично је да је, почев од првог издања из 1938. године, свако наредно било праћено све опширнијим и богатијим текстуалним уметцима и додацима, па је књижица од четрдесетак страница, за тих четрдесетак година, у својој последњој реинкарнацији малтене двоструко нарасла.<sup>1</sup> Када ју је 1955. године прештампао у београдском *Делу*, у години покретања тог часописа, Ристић се ограничио само на једну кратку пропратну напомену. Међутим, Либерово факсимил издање из 1972. године било је праћено опсежним поговором, насловљеним „После тридесет и четири године“. Овај прилог, са својом опширном пратећом документацијом, може се разумети и као реакција на (изневерену) наду, коју је аутор изразио када текст у *Делу* није опремио коментарима, да дело „неће бити повод за озбиљније неспоразуме“, али ако буде „ових последњих [неспоразума], мораће бити и оних првих [коментара]“ (Ристић 1955: 209). Како је изостало и једних и других, претпостављамо да се Ристић осетио понуканим да понуди властито објашњење. Коначно, када је 1984. године овај

<sup>1</sup> Поред тога, није незанимљиво да је *Турпитуда* бивала наизменично објављивана у Загребу (1938. и 1972. године) и Београду (1955. и 1984. године), па има нечега од поетске правде у томе што се прилог који јој је посвећен штампа унутар зборника једног билатералног српско-хрватског научног и издавачког пројекта.

факсимил постао интегрални део *Књиге поезије*, ауторовом постскриптуму придружен је и краћи осврт из „Предговора“ приређивачице Ханифе Капићић-Османагић, а сама *Турпитуда* завршила је окружена књигама *Nox microcosmica* и *Пешичани сам*.

„После тридесет и четири године“ представља за Ристића типичан рефлексивно-историјски осврт на властито дело из прошлости. Текст чине два одељка, „Рођење и погреб Турпитуде“ (из два дела) и „Информације“, у којима су своје место нашли ретроспективни аутокоментари, изводи из дневника и преписке (са додатим фуснотама), разгледнице, прикази трстеничке грнчарије и слика Петруса Борела – стварајући дојам интимног музеја сећања, односно „гигантске пиранесијевске тамнице мог памћења“ (Ristić 1984: 379). Заинтересовани читалац се ту лако може информисати о свим детаљима боравка брачног пара Ристић у Загребу, припремања књиге за штампу, разлозима због којих је, како је доцније телеграфом јављено, „= turpituda swa zaplijenjena: = beker“ (Ristić 1984: 368), а као доказни материјал принет је и факсимил решења тужилаштва о заплени тиража „због њеног садржаја у цијелости, јер њиме твори крив. дјело кажњиво по Закону о заштити јавне безбедности и поретка у Држави“ (Ristić 1984: 370). Иако је тужилаштво, по свему судећи, одлично схватило „значање њеног политичког аспекта“, Ристић се пожалио да су они „мање видљиви видови и значења“ поеме остали непротумачени, можда и несхваћени, чак и након њеног објављивања у *Делу*, подсетивши да га је напредна интелигенција око часописа *Млада култура* још пре рата оптужила за „срамну перверзију“, називајући га „декадентним надреалистичким непријатељем народа и културе“ (Ristić 1984: 379, 380). Странице које следе биће посвећене управо покушају расветљавања тих „мање видљивих видова и значења“ *Турпитуде*, који самим тим нису и мање важни, напротив, али чији се значај током бројних година није могао чути услед заглашујуће буке (и тишине) око лика и дела Марка Ристића.

### Симулација паранојачког делиријума

Кључну улогу у афирмисању параноје као стваралачке делатности унутар надреалистичког покрета одиграо је Салвадор Дали, односно он је био „први који је параноји дао њен пуни надреалистички значај и смисао“ (Ristić 1932: 51). Иако је најпрегнантнију и доцније најцитиранију дефиницију паранојачко-критичке методе изрекао тек средином тридесетих година двадесетог века, у књизи *Освајање ирационалног*, написавши да је то „спонтана метода ирационалне спознаје, заснована на критичком и систематичном одређивању асоцијација и делиријумских интерпретација“ (Dalí 1935: 16), шпански сликар је још крајем двадесетих увелико разматрао нове могућности надреалистичког експериментисања у смеру конструктивнијег и активнијег коришћења свести и воље.

Најпре, не би требало занемарити чињеницу да је Дали паранојачку методу, већ у првој реченици свог првог текста на ову тему, окарактерисао као „активност с моралном тенденцијом“ – у чему бисмо морали да препознамо изванредан пример типично надреалистичког *hasard objectif*, који га повезује са важним Ристићевим

концептима. Другим речима, паранојачки делиријум био би стварање новог поретка ствари на основу грађе узете из стварног света (што је разликује од пасивних халуцинација), стварање систематичне структуре која, већ по себи самој, представља интерпретацију тих елемената у контексту нових, суптилних и неуобичајених међусобних односа. Ристић се на то прецизно надовезао, додавши како „[с]вуда, најразличитији обриси стварности радо се подвргавају тим страсним и пристрасним тумачењима која одговарају подсвесној нужности *жеље*, подају том лудилу тумачења, том паранојачком делиријуму интерпретације“ (Ristić 1932: 51). Паранојачко-критички метод је свесна и вољна употреба паранојачког делиријума, која аутору/ки омогућава да уједно буде и учесник и гледалац, како се изразио Бретон, односно и сведок и саучесник, како би то казао Ристић. Симулација је, према томе, наметање сопствене жељене стварности, или деконструктивни преображај стварности путем рада жеље, при чему се дата материјалност света уједно уважава и користи, али и подрива лудилом жеље и тумачења.

Међутим, употреба нове методе отворила је полемику унутар надреалистичког покрета по питању тога чему би, у авантури стваралачког откривања истинске стварности, ваљало дати предност. Супротстављајући се Бретону,<sup>2</sup> Дали је паранојачки и делатни карактер мишљења строго одвојио од психичког аутоматизма, бележења снова и осталих пасивних стања (Dalí 1930: 9), тврдећи, штавише, у једном потоњем раду како постоји снажан антагонизам између пасивне конфузије аутоматизма и активне конфузије параноје, но залажући се напослетку за њихово дијалектичко измирење (Dalí 1933: 65). Далијеви текстови из прве половине тридесетих година могу се читати као теоријски отклон од пасивног аутоматизма, односно, како ју је назвао, ноћне фазе надреалистичког покрета (писање аутоматских текстова, вођење извештаја о сновима итд.) и трасирање пута ка дневној светлости спољашњег света (или „ексклузивном дану дијалектичког материјализма“), чији предмети постају посредници ирационалног знања. Читаву ову етапу, а посебно инсистирање на делатном коришћењу грађе из света стварности, нужно је сагледати и у контексту све већег приближавања надреализма и марксизма, односно укључивања писаца и интелектуалаца у друштвено-политичке борбе, те списа попут Бретонових *Спојених судова* (Finkelstein 1975: 63).

За своје тезе Дали је касније пронашао упориште и у радовима тада младог и перспективног психијатра Жака Лакана, чију је докторску дисертацију наводио као пример који би ваљало пратити и продубити, извукавши из ње крунски доказ свог важног става да „паранојачки делиријум већ сам по себи представља један облик интерпретације“ (Dalí 1933: 66). Говорећи о питању стила у уметности, напосе писању – у том истом броју ревије *Минотаур* око које су били окупљени бројни надреалисти – рани Лакан, наговештавајући своју познију фазу и структуралне аналогије између језика и психе које ће га прославити, тврди да у случају параноје

<sup>2</sup> Треба имати у виду и то да је Дали, у тренутку када исписује своје прве текстове о параноји, био тек „новопечени“ надреалиста под снажним утицајем Бретона, у којем је видео „сурогат оца, ментора и, свагда, супарника“ – иако ће, накнадно, у својим мемоарима тврдити да се међу надреалистима понашао макијавелистички, с обзиром на то да су они били једина уметничка група у Паризу спремна да, у том тренутку, прихвати његово стваралаштво (Finkelstein 1975: 60, 61).

превладава „надмоћност означавања“ (Ласан 1933а: 68), откривши притом и да „поједини облици проживљеног искуства, које називамо морбидним, испостављају се као нарочито плодносни у симболичким начинима изражавања“ (Ласан 1933а: 69). Паранојачки делиријум би, стога, била својеврсна семантичка интервенција у стварност, чин у којем пребива нада у могући преображај света путем знака.

Коча Поповић и Марко Ристић били су детаљно упућени (неретко и укључени) у сва нова догађања на париском надреалистичком идејном хоризонту, па су и Далија опсежно наводили и коментарисали у *Нацрту за једну феноменологију ирационалног*, управо у пасажима посвећеним параноји и симулацији:

Параноја, као особено устројство и механизам духа, особена способност мисли, *узима спољне предмете за остварење својих наметљивих идеја, својих претежних жеља*. Поларизовани ток паранојачког нахођења састоји се у томе што паранојачка мисао у односу према предметима спољнег света [...] од ма којег предмета, без изобличења и без дематеријализације, прави ма који предмет, што она у сваком предмету види мноштво предмета, које мноштво зависи само од степена паранојачке способности (Роровић, Ристић 1931: 51).

Наредне године, у последњем броју *Надреализма данас и овде*, штампана је фото-монтажа „Пред једним зидом“. У пропратном коментару, где објашњава побуде и смисао овог визуелног експеримента београдске групе, Ристић ипак не заузима сасвим Далијеву позицију већ, условно речено, преузима улогу посредника између њега и Бретона, изједначавајући свесну симулацију параноје са несвесним деловањем „тог истог механизма духа“ (Ристић 1932: 51). То је, у ствари, подразумевало неопрезно изједначавање онога што се може добити хотимичним и нехотимичним делиријумом, иако је, на пример, Лакан с разлогом упозоравао на опасност поистоветивања паранојачке и уметничке делатности (Ласан 1933а: 69).

Бретон и Елијар написали су 1930. године, у четири руке, књижицу *Безгрешно зачеће*, чији је важан одељак „Покушај симулације делиријума интерпретације“, први надреалистички покушај књижевне „примене“ паранојачке симулације. Не треба искључити могућност да је требало да ови делови књиге послуже као полемички одговор на Далијеве критике из „Трулог магарца“, али још је знаковитије што наслов ове збирке разнородних текстова – осим као недвосмислена надреалистичка провокација буржоаског хришћанског морала – може бити схваћен и као алузија на њихов идеал стваралачког чина: неупрљаног, чистог, аутоматског и без натруха (књижевног) прагреха, што је тенденција на коју ће се Ристић надовезати. Збуњује једино то што се, у Ристићевом додатку *Турнитуди*, Далијево име уопште не спомиње, иако се, према његовом децидном упутству, управо поднасловна одредница „паранојачко“ – без икакве сумње преузета од шпанског сликара – мора узети као суштински одређујућа за значење читаве поеме (Ристић 1984: 382). Један од разлога за ово прећуткивање могао би да буде Далијев разлаз са надреалистима и његова постнадреалистичка судбина комерцијалног бренд-уметника.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Уосталом, у „Изводу из дневника једног седамнаестодневног боравка у Загребу године 1938“ може се наћи опаска на његов рачун која наводи на горњи закључак, када аутор случајно налети на један проспект за балетску представу са „скроз салонизираним Далием“ (Ристић 1984: 365).

**(Пост)надреалистичка поема**

Према нашем најпоузданијем речнику књижевних термина, иако аутор одреднице и у њему подиже ограде о недовољној дефинисаности појма и његовој неуједначеној употреби у различитим књижевним и културним традицијама, *поема* махом означава „обимнију песму у којој се преплићу елементи лирске поезије са елементима епске поезије“ (Živković 1986: 567), чему се у новије време придодaje и значај драмских аспеката. Судаћи по томе, поема би се могла сматрати књижевном врстом синкретичког карактера са, такође, тоталитарним претензијама, будући да тежи томе да у себе инкорпорира све доступне књижевно-генолошке обрасце. Њена је „композиција заснована на развијању фабуле, али се неки елементи повезују и асоцијативним путем и непосредним лирским исказима“ (Živković 1986: 567) – што је ипак пресудно приближава лирици. Књижевно-историјски посматрано, поема је суштински везана за романтизам, када је постала једна од најексплоатисанијих књижевних врста, послуживши романтичарима као згодно средство жанровске хибридизације и хипертрофије субјективности. Према појединим схватањима поема чак представља модерни еп наше културе (Поповић 2010), будући да жанр нужно посредује и садржаје од колективне важности, ма колико они били интимни и ма колико да се у овом случају радило о друштву које, за разлику од античког или средњовековног, више није обједињено јединственим системом вредности.

Веома подстицајне смернице за размишљање о модерној, па и авангардној поеми понудио је песник Октавио Паз у свом невеликом есеју „Причати и пјевати (о дугачкој пјесми)“. Према њему, два основна модела модернистичке дуге песме јесу Витманова *Песма о себи* и Малармеова *Бацање коцки*. За потребе овог рада и тумачење Ристићеве поеме вишеструко је користан његов увид да дугачка песма, пре свега она симболистичког типа, која се сврстава уз малармеовски пол наведене поделе, у ствари примењује естетику кратке песме на дужу форму (Paz 1996: 22). Отуда, у таквој поеми, углавном изостају приповедање и експликација у корист већег ослањања на моћ сугестије, континуитет казивања бива атомизован, а знатно већа вредност придана паузама и белинама. Другим речима, модернистичка дугачка песма овог типа – чија је *Турпитуда* несумњива потомкиња – представља својеврсни „архипелаг фрагмената“ и „слијед интензивних тренутака“ (Paz 1996: 23).

Надреалистичка поема у српској књижевности доживела је својеврстан процват тридесетих година, и то након формалног распада београдске групе и гашења заједничког гласила. Александар Вучо је објавио *Неленикуће* и *Тирила и Методија*, Душан Матић и Вучо заједнички *Марију Ручару* (цензурисану и заплешену), Милан Дединац *Једног човека на прозору*, а Марко Ристић је овом низу придружио *Турпитуду*. У сваком од ових остварења могу се, у већој или мањој мери, пратити преображаји изворно антилитерарног надреалистичког експеримента у трагању за новим изразом у нешто традиционалнијој, али још увек недовољно класификованој те стога ипак довољно флексибилној и отвореној књижевној форми (Андоновска 2017а: 8). Тако би се Ристићево ослањање на поезију модернистичке поеме могло сагледати кроз поступке којима се служи у изградњи структуре и композиције *Турпитуде*. Укратко, реч је о монтажном односно антимијетичком неорганском

авангардном приступу делу, чији делови не проистичу логично и недвосмислено јасно једни из других те не граде кохерентну већ диспаратну и хетерогену целину (Flaker 1982: 20–33). Разбијању „класичног јединства“ дела, у овом случају, додатно доприносе и графичко-визуелни аспекти стихова односно прозе, деконструктивна поигравања на нивоу речи и реченица, потпуно подривање наративности фабуле (која је ионако сведена на најмању меру), као и вероватно најупадљивија особеност *Туртитуде*: структурално прекретање односа између „главног“ текста и паратекста, имајући у виду обимност епиграфа и значај накнадног постскриптума.

### Псећи епиграфи

Основна теза теоретичара Жерара Женета из студије *Прагови* гласи да књижевно дело никада није голи текст (*texte nu*) – чему су, узгред буди речено, највише наликовали средњовековни манускрипти – већ да је увек обавијено (одевено) разним врстама паратекстова и прагова. Ови га, као деридијански *supplément*, надопуњују, подуширу и штите, но уједно га излажу и чине присутним. Тек путем њих, као посредника и као смерница или путоказа, књижевни текст постаје део књижевног поља и доспева до своје публике. Паратекст је зона транзиције и трансакције, привилеговано место прагматике текста (Genette 1987: 8), које у принципу има функционални карактер, стављајући се у службу „главне ствари“ као што се слуга ставља на располагање своме господару.

Епиграфи, цитати стављени на почетне прагове текста, који на само дело бацају особено светло (или сенку), „изум“ су моралиста из 17. века, Ларошфукоа и Ла Бријера, и махом су потицали из латинских извора (Genette 1987: 135). Најпре су се појавили у жанру филозофске расправе, одакле су се „прелили“ на неколико упечатљивих романа 18. века: *Нову Елоизу*, *Тома Џоунса* (чијег аутора и Ристић ставља међу своје епиграфе) и *Тристрама Шендија*, а потом и на низ готских и романа Валтера Скота, где су уведени засебни епиграфи за свако поглавље. Епиграфи служе као коментар било дела било његовог наслова, као интелектуално, али још чешће афективно или пуко ефективно интензивирање читалачког утиска, као магично призивање цитираног аутора, а при свему томе постоји и тзв. „епиграф-ефекат“ (Genette 1987: 148), када само присуство или одсуство епиграфа представља ефекат сам по себи, или књижевну алузију, па и чин ауторског (по)везивања.

Сам Ристић прокоментарисаће функцију ових почетних страница *Туртитуде*, „оних тешких страница цитата, на први поглед диспаратних, који јој стоје на челу, притискајући је величином својом, и као *магнетско поље* [Ј. Б.] одређујући је и распоређујући је, и детерминишући њену паранојачку методу...“ (Ristić 1984: 380). Сем алузије на заједничку књигу Бретона и Супоа, ристићевска комплексна *симфонија цитата*<sup>4</sup> такође је миг упућен надреалистичкој страсти – посебно израженој у Елијаровом делу – сакупљања необичних или памћења вредних

<sup>4</sup> У оригиналном издању *Туртитуде* фраза „Симфонија цитата“ наведена је на полеђини насловнице као шести и последњи наслов рубрике „У припреми“ („Од истог писца“). Ту књигу, као ни многе од

цитата из историје књижевности ради стварања њене (надреалистичке) противисторије. Штавише, ови епиграфи не морају се узети искључиво као мото једне једине књиге, већ их је могуће разумети и као оно што наткриљује читаву једну списатељску политику и праксу, поручујући својим постојањем: *in hoc signo scribes* (в. Andonovski 2017b: 492–585).

Епиграфи *Turniture* – којих има укупно једанаест (иако је цитираних аутора десет, пошто су наведена два Крлежина дела) – наведени су хронолошки, према времену објављивања књиге из које потичу, и заједничко им је то што се у сваком дословце спомиње пас. Међутим, иза или изнад пуког хронолошког редоследа могао би се, такође, разазнати дубљи поредак понуђених епиграфских „сродстава по избору“ и одатле ишчитати значај и степен утицаја наведених аутора на Ристића. Отуда су на сам почетак стављени класици и најцитиранији аутори (западно)европске културе, Шекспир и Гете, у средишту се налазе писци „мрачног“ романтизма и претече надреализма, Борел, Лотреамон и Рембо, а читав списак кулминира са Бретоном и Крлежом (повлашћеним са чак два одломка), двојцом ауторских фигура пресудним за Ристићеву укупну књижевну, интелектуалну и политичку делатност.

Из Шекспира је кључна фраза „let slip the dogs of war“, коју Марко Антоније изговара над лешом управо убијеног Цезара, док се још осећа свежа трулеж смрти и откривају назнаке будућих „бруталних“ политичких збивања. Спинозин наука, да се разум и воља боже суштине разликују „за читаво небо“ од ових атрибута код човека, док слагање постоји само по имену (дакле, само у језику), као између пса, „знака небеског“ и пса, „животиње која лаје“ (Spinoza 1970: 22), говори – упркос свом аутору – о потајној превласти језичких (песничких) кореспонденција над материјалним стањем ствари. Цитат, како га је дао Ристић, завршава се фразом „то ћу овако доказати“, чиме се сугерише да дело које следи треба читати у духу спинозистичког доказног поступка, где поема-королар поткрепљује епиграфе-аксиоме, што залази у подручје инвентивне паранојачке симулације филозофије. Такође, није згорег протумачити Спинозин одломак и као позив на читање оног дела *Етикe* који је у епиграфу изостављен, иако представља његов наставак, а где се између осталог каже да „човек је узрок постојања, а не суштине другог човека“, те „ако би суштина једног могла да буде уништена, и да постане лажна, онда би била уништена и суштина другог“ (Spinoza 1970: 23) – што код Ристића бива хегелијански-марксистички преозначено, у смеру међуљудске (међуликантропске?) солидарности. Филдингов одломак појављује се готово као понављање Шекспира, једина разлика тиче се жанра с обзиром на то да је реч не о класичној трагедији већ о трагедији ниског регистра, безмало фарси, што најављује регистар у којем би требало читати и тумачити главни текст. Више цитата извађених из Гетеовог *Фауста* пружају нам *in nuce* развој који ће се потом, у ширим потезима, одиграти у самој поеми: од буке паса која се не може чути на небеским висинама па до

---

најављених, Ристић никада неће објавити, али је ова фраза понела име наслова једног одељка књиге *Немир*, првог дела *Насер тетро*.



најчувеније Мефистове изјаве да је „део оне силе која вазда жели да твори зло, а увек добро сазда“. Овај став, као и ђавољеви телесни преображаји на које се део цитата односи, биће од суштинског значаја за исправније тумачење фигуре Турпитуде у целини поеме.

Из обимног романа Петруса Борела наведен је за његовог аутора сасвим типичан приказ страве и ужаса, у којем пас откида главу човеку. Но, од мање је важности садржина одломка у односу на призивање самог аутора, према којем је Ристић очито гајио велику наклоност, повластивши га најобимнијим коментаром у оквиру свог постскриптума и штампајући чак и једну његову фотографију. Могло би се рећи да се читава *Турпитуда* одвија у атмосфери френетичног романтизма борелијанске прозе (приказивање смрти и умирања, телесно пропадање и распадање, самодеструкција, раздраженост, стравичност, изазивање снажних афеката и сл.).<sup>5</sup> Историчарка француске књижевности Беатрис Дидије инсистира на томе да је на Борела пресудан утицај заправо извршио маркиз де Сад, али не толико због еротизма, колико због насиља: „Маркиз му је разоткрио његово сопствено насиље“ (Didier 1972: XIV), па би и овај пригушени, додатно посредовани интертекстуални сигнал ваљало имати у виду. Бесни пси Лотреамона, тог миљеника надреалиста, кидишу једни на друге, али „они то не чине из свирепости“, већ зато што имају „неодољиву жеђ за бескрајем“, чежњу коју имају и сви људи, како мајка подучава Малдорора (Lotreamon 1964: 42). Лотреамонова (о)порука гласи да бити дете мушкарца и жене није довољно, неопходно је превладати пуко човечанско порекло, што Ристић окреће у смеру бореловске ликантропије. (На трагу ове мисли, утисак је да је међу епиграфима требало и могло да се нађе и покоје Ничеово разматрање о натчовеку.) Рембо је присутан због порекла цитата, будући да наслов његовог одељка, из којег потичу слике преображаја и постајања другим, гласи „Делиријуми II: алхемија речи“, но посебно је важно спомињање „система лудила“ – управо оног система на који ће се надовезати Дали при разради своје идеје паранојачког делиријума. Одломак из Кафке није пресудно битан, али је од скончавања Јозефа К. „као псета“ можда интригантнији сам завршетак романа према којем ће стид надживети оног на смрт осуђеног. Бретон, као истакнути јунак из Ристићеве личне митологије, представљен је одговарајућим одломком из *Растворљиве рибе*, упућивањем на његов типични репертоар снова, присећања и психичког аутоматизма. Крлежини текстови, последњи у низу, нуде оштру критику (капиталистичког) друштва, које од човека чини припитомљеног дресираног пса, уплашеног од батине и држаног на ланцу, што је „наш прави образ без обрзине“. Притом, крлежијански референтни систем важан је како за наслов тако и за

<sup>5</sup> Од занимљивих подударности додаћемо овде да је Борелова целоживотна фасцинација двема стварима, голотињом као и цртањем (Didier 1972: VII), своју реализацију у целисти пронашла у *Турпитуди*. Још једна неочекивана аналогија између ове двојице аутора тиче се праксе, условно речено, параписања, будући да „Петрус Борел покушао је да води дневник свог рада и да напише ‘биографију ове књиге’“ (Didier 1972: XIX), нешто налик на Ристићев *Предговор за неколико ненаписаних романа и дневник тог предговора*. Напоследку, овај роман настајао је отприлике између 1833. и 1839. године, безмало исто кад и *Турпитуда*, само једно столеће раније.

поднаслов *Турнитуде*, пошто је овај југословенски класик тада већ имао објављене књиге *Вучјак* и *Хрватска рапсодија*.

Приметимо на крају ових разматрања како је Ристић, убацивши и дневничке забелешке и личну преписку унутар истог издања са поемом, у *Турнитуди* уједилио обе врсте паратекста о којима Женет расправља (перитекст и епитекст), што је пракса коју француски теоретичар сматра типичном за критичка и постхумна издања. Ова узредна напомена може нам помоћи да боље схватимо Ристићеве побуде да се, у поодмаклој старости и релативној близини смрти те, како му се изгледа чинило, културном озрачју погрешног разумевања, лати пабирчења исцрпног критичког материјала о своме младалачком делу.

### Егзегеза паранојачке алегорезе

*Турнитуда* је подељена у девет мањих целина неједнаких дужина и стилских регистара, појединих у (слободном) стиху, других у прози, али углавном измешаних, чак и са понеким упливом дијалога. Реч је, заправо, о својеврсном прозиметру, што би требало протумачити као још један важан генолошки сигнал, с обзиром на то да је у античкој књижевности овај жанр био употребљаван најпре за сатирички, а потом за алегоријско-филозофски садржај (Živković 1986: 617), који сачињавају кључне аспекте и ове поеме. Споменуте текстуалне целине јасно су графички раздвојене – било звездицом, било читавим страницама цртежа – али како читалачки утисак тако и (музичка) одредница с краја текста, „рапсодија (quasi una fantasia)“, говоре у прилог томе да је ово раздвајање условно и нестабилно, а не дословно и строго, те да се ради о порозним границама које служе провизорном одељивању различитих дискурса и успостављању каквог-таквог реда унутар иначе на импровизацији заснованој структури поеме.

Симптоматично је да су само два одељка – први и последњи, који се међусобно огледају – прецизно датирани, са инскрипцијама „6. 5. 1933.“ и „30. 10. 1933.“. Судећи по краткој напомени с краја текста, ови фрагменти сачињавају иницијалну верзију поеме насталу 1933. године, док је друга, дужа и коначна верзија написана „априла 1937 године“ и, ако је веровати ауторовим речима, „од прве [се] не разликује много“ (Ристић 1984: 357). За сада, нажалост, без детаљних увида у Ристићеву оставштину не можемо знати колико би ово „много“ заиста могло да буде нити како је текао овај вишегодишњи рад на тексту. Једина претпоставка која се на основу датих индикација може изнети гласи да су сви средишњи делови поеме, дакле сви осим датираних, настали или 1937. године или настајали у међупериоду између 1933. и 1937. године. У сваком случају, одређена „енигма датума“ (Derrida 1986: 17), попут сабласти времена, не престаје да прогони читаоца *Турнитуде*, остављајући га принуђеног да сам некако допуни то празно простор-време између два прецизна датума. Која је, уопште, функција ових датума и датирања, нарочито у овом случају када је процес стварања био одложен и одгођен довољно дуго да се у њему појави разлика, макар она и не била велика, између прве и друге верзије? Осим што би се могла објаснити Ристићевом трајном склоношћу ка прецизној хронологизацији

сопствених (не само) креативних активности (принцип који је одлично сажет његовим насловом *Историја и поезија*), за шири увид о овом проблему од користи би могло да нам буде Деридино читање песама и говора Паула Целана. Према његовом суду, датирање подразумева истицање сингуларности оног *hic et nunc* настанка песме, оног *сада и овде* – по којем је гласило београдско надреалистичке групе понело своје име – које не може бити трансцендирано и избрисано, што је заправо други начин да се каже како нема писања без датирања. Али, иако је писање датирање, као што је то и потписивање, оно мора функционисати по логици итерабилности: оно *једном и једини пут* датума, да би уопште било читљиво и схватљиво, ипак се мора понављати. Управо је читање тих датума (виртуално) место њиховог понављања и реактуелизације, њиховог прикупљања, па и комеморације догађаја зачињања песме – а у овом случају, и њеног (одоцнелог) довршења. Двоструко датирање, уписано на самом почетку и крају, представља покушај оивчавања и зауздавања временског бездана „пределувиалног капитализма“ и „археоптерикса“ (Ristić 1984: 331), у који урања средишњи део поеме.

То је бездан из којег ће настати Турпитуда. Вреди се овде, коначно, осврнути и на овај „чудни наслов“, каквим га није сматрао само Хегедушић (Ristić 1984: 370). Он потиче, према Ристићевом сведочењу, из једне дописнице Ремија де Гурмона упућене писцу и цртачу Андреу Руверу, једном од митолошких јунака Ристићеве младости, што код овог покреће *mise en abyme* механизам сећања и повратак на младалачку лектуру и пријатељства (Ristić 1984: 380). Латинска реч *turpis*, из које потичу и француска и енглеска иначица, придев је који има читав дијапазон значења: злбан, подао, рђав, грешан, неваљао, гадан, мрзак, непријатан, ружан, бесраман. Из ње се изводи именица *turpitude*,<sup>6</sup> на основу које је у пољској култури настала одредница *turpizmal*, за означавање естетике ружног, ниског и баналног. Ристићева Турпитуда је, узевши у обзир њен разнолик лексикографски живот као и појаву унутар саме поеме, алегорична фигура (пра)жене с оне стране (конвенционално схваћених) добра и зла, пандан митолошкој Амазонки, која има да прође, заједно са другим јунацима дела, кроз суштински преображај – значењско-обликотворни, морално-друштвени, витални итд.

Најчувенија дефиниција алегорије потиче од старог Гетеа: „алегија претвара појаву у појам, појам у слику, али тако да се појам у слици увек може ограничен и потпун одржавати, бити при руци и исказивати у вези са сликом“ (Gete 1982: 340). Била је замишљена тако да „парира“ подједнако чувеној дефиницији симбола, којег је Гете ценио бескрајно више од алегорије и сматрао га јединим легитимним оруђем истински великих песника. Његово разликовање између симбола и алегорије могло би се, како сугерише Луперини (Luperini 1991: 93), разумети и као опозиција између *виђења* и *тражења*, односно између непосредности интуитивне или чулне визије у

<sup>6</sup> Опсег значења ове именице још је шири него у случају придева, те обухвата: изопаченост, срамота, голотиња, бешчашће, поквареност, подлост, нискост, плиткост, простост, презривост, ситничавост, недолучност, opakост, љага, грлоба, гнусоба, ругоба, ружноћа, алкавост, нехај, немар, траљавост, обмана, подвала... Реч је, иначе, постала део чак и једне изреке из облигационог права: *nemo auditur propriam turpitudinem allegans* (не треба слушати оног који се позива на своју срамоту).

симболу и темпоралне посредности апстрактне рефлексije (подразумевајући удео свести и воље) у алегорији. Тек је Валтер Бенјамин у својој студији о немачкој барокној жалобној игри<sup>7</sup> одбацио гетеовско вредновање алегорије, сматрајући је – управо због димензије темпоралности – дијалектичнијом фигуром од симбола и способнијом за адекватније представљање историјског збивања. Његове речи, да „алегоријски израз долази на свијет једним чудноватим укрштањем природе и повијести“ (Benjamin 1989: 130), одјекују с невероватном прецизношћу када их употребимо за опис Ристићеве Турпитуде. Осим тога, у њој се на иновативан начин укрштају симулација паранојачког делиријума и алгореза, будући да у потоњој „свака особа, свака ствар, сваки однос може значити било шта друго“ (Benjamin 1989: 137), баш као што оно прво, како смо већ навели, „од ма којег предмета, без изобличења и без дематеријализације, прави ма који предмет“. Стога би се за фигуру Турпитуде могло рећи да је „израз нечега што нема израза, што је сâмо израз“ (Ristić 1984: 196). Притом, модерна алегорија није, па ни Ристићева, тек средство књижевног израза већ и друштвене критике, будући да се, „иако одражава бесмисао економског отуђења [...] не ограничава на то да буде његова пасивна хомологија, већ своју ‘рушилачку срџбу’ управља против привида његовог тоталитета, развијајући рационалну и критичко-негативну свест до крајњих граница“ (Luperini 1991: 105). Бенјамину је било више стало до деструктивног (и песимистичног) аспекта алегорије – за њега је „у пољу алегоријске интуиције свака слика одломак, руина“ (Benjamin 1989: 138) – и не чини се као да је веровао у то да би нам ова фигура могла пружити путоказ за уметност будућности. Међутим, Ристић је у *Турпитуди* покушао да од алегорије начини средство авангардне оптималне пројекције и удахне у њу блоховски дух утопије.

Али, иако је Турпитуда несумњиво окосница поеме, на њеној супротној страни јавља се глас лирског субјекта, глас који је од самог почетка ословљава и који – како нам се чини – постоји само да би се њој обратио, само ради ње и према њој, но који јој (због тога или упркос томе?) најпре упућује своју поругу. То је глас који ће се, током поеме, преображавати и преузимати рапсодично-импровизоване партитуре различитих отеловљења, али чији ће најважнији облик постати пас.<sup>8</sup> Овиме се, након епиграфа, додатно шири борелијански значењски круг *Турпитуде* – ка ликантропији. Према медицинској патолошкој класификацији, ликантропија, називана још и *insania lupina*, представља „сумануто уверење болесника да се преображава у животињу, по традицији, у вука. Термин је настао од грчких речи *lycos* = вук [λύκος / lúkos] и *anthropos* = човек [ἄνθρωπος / ánthrōpos]“ (Kontaksakis 2005: 324). Најранији описи овог синдрома могу се наћи у грчкој митологији, а била је посебно распрострањена у средњем веку, иако је још у античко доба сматрана

<sup>7</sup> У наведеној студији немачког теоретичара може се пронаћи и реченица коју бисмо, драге воље и без огрешења о ауторску интенцију, могли да уврстимо међу *Турпитудине* „псеће епиграфе“: „Меланхолија је од свих контемплативних интенција она најистинскије створењска и одвајкада је примijeњено да њена снага не мора бити мања у погледу пса него у држању мудрујућег генија“ (Benjamin 1989: 112).

<sup>8</sup> Пас којег ће баш Ристић, једини од свих, препознати у споменутој симулацији „Пред једним зидом“.

душевном болешћу, тј. психозом, а не поремећајем магијског или демонског порекла (Kontaksakis 2005: 324). У психолошком погледу, ликантропију карактерише манија величине (односно моћи па чак и бесмртности), као и зоофилија те повезивање са нечистоћом, грехом или ђаволом. Због ових асоцијација су и ликантропи, попут вештица, бивали друштвено маргинализовани и прогањани, кажњавани, мучени и убијани све до 18. века, па је стога – у једном од ретких савремених текстова који се уопште дотичу ове теме – с разлогом напоменуто да „поврх свега, вукови утјеловљују мржњу на свијет, мржњу прогнаника“ (Andrić 2012). Бесрамна Турпитуда, с једне, и прогнани ликантроп, с друге стране: „делиријум у двоје“ (Lacan 1933b: 27) ових „презрених на свету“ у сржи је овог паранојачко-дидактичког остварења.

Но, ако још нешто заслужује посебну истраживачку пажњу, а можда и статус главног јунака овог штива, био би то сам језик *Турпитуде*, на којем су се досадашња тумачења махом и задржавала. У Ристићевој језичкој изведби симулације паранојачког делиријума као да се надопуњују и проналазе упориште две значајне тврдње француских теоретичара. Прва се тиче самог писања: „Писац развлачи језик изван његових уобичајених бразди, доводећи га у стање делиријума“ (Deleuze 1993: 9). Друга се пак односи на параноју: „Проживљено паранојачко искуство, као и схватање света које оно изнедрава, могли би се разумети као једна оригинална синтакса“ (Lacan 1933a: 69). Делирични језик који поседује своју особену синтаксу представља врло прецизан опис Ристићеве језичко-поетске праксе, која ово дело, услед „морфемске пустоловине првог реда“, чини и те како „изазовним штивом“ (Николић 2008: 21). При томе, није остало непримећено да се *Турпитудом* аутор прилично одмакао од своје раније поезије, будући да је она „израз неке врсте језичког натурализма у надреалистичком језику Ристићевом, тако различитом од космичког пејсажа раног пјесништва“ (Kariđić-Osmanagić 1984: 12). Дакако, ради се о натурализму посебне врсте који би се пре могао окарактерисати као наглашена материјалност језика.

Ристићев основни језички поступак састоји се у разарању речи како би се, у њиховим процепима, могао отворити простор за нови, истинитији говор и нову, „оригиналну синтаксу“. „Пишући ово дело Ристић је измишљао нове или унакажавао постојеће речи, тако да њихова значења у својим корелатима интенционално оцртавају својеврсне предметности-монструме“ (Stojanović 1975: 1470).<sup>9</sup> Монструозност Турпитуде свеобухватна је и прелива се у монструозност речи и језика. На делу је јака опализација услед које „није могуће сагледати све интенционалне правце значења“ (Stojanović 1975: 1469). Утолико Ристићево питање „какав је смисао, какви су смислови ове поеме...“ (Ristić 1984: 380) треба узети дословно и растегнути га до краја; уосталом, фраза „шта то значи“ провејава кроз читаву поему, злокобно инсинуирајући потенцијалну недокучивост проблема смисла.

<sup>9</sup> Занимљиво је да се у наставку наведеног пасуса Стојановић служи речима које би, све одреда, могле да буду мање или више добри преводи Турпитудиног имена: монструм, унакажавати, безобличност, преливање, наказност.

Како је реч о „насиљу паранојачког мишљења“ (Dalí 1939: 10), оно у принципу може изазвати бескрајни повор значења. Корак даље од Стојановићевих ингарденовских дескрипција могли би да нас одведу нешто радикалнији ставови Дерика Етрица, изнети на трагу (једног од његових) тумачења *Финегановог бдења*. Овај теоретичар, следећи деридијанске увиде о природи језичког знака, сматра да је каламбур „карактеристичан модус сна, досетке, језичке омашке: тих провала неуређеног света детињих задовољстава и несвесних жеља у јасан, линеарни процес практичне и рационалне мисли“, као и да је „могућност каламбура знак наше [човечје] палости“ (Attridge 1988: 189), што није без значаја за примитивистички и демонолошки свет *Турпитуде*. Према Етрицу, „портманто је реч-монструм, реч која није реч, коју не одобрава нити један речник, која одолева забрињавајућем видокругу књига које, наместо утешног рециклирања познатих речи, имају слободу да бескрајно изналазе нове“ (Attridge 1988: 196). Портманто, који у најуспелијим случајевима почива и на полисемији и на асонанци, подстиче и прогони више-смисленост до крајњих граница, протежући значење такорећи *без мере*.<sup>10</sup>

Могло би звучати иронично, међутим полицијски агент који је упао у Бекерову штампарију 1938. године и запленио цео тираж надовезао се и, у својој наивности, насео на Ристићеву игру звучача и значења. Иако није исправно прочитао ни наслов поеме, мислећи да овај гласи *Торпитудо* (што подсећа на торпедо и „звечка“ на оружје), ипак је допринео да се одигра драма „торпедовања *Турпитуде*“ (Ristić 1984: 373, 374). Такође је и Крлежа у свом писму Ристићу, иако шкрт на речима о самој поеми, истакао њен чисто музички аспект: „ја мислим што уосталом мислим о свим Вашим стварима, да и у Турпитуди има широке, поетске интонације, и да човјек, који није за те ствари глух, може да осјети, рецимо, кантилену, ако Вас тај стари ватрогасни појам не смета“ (према Ristić 1984: 375).

Још један конструктивни принцип на којем почива језичка архитектура *Турпитуде* заснован је на чуеном лотреамоновском схватању лепоте: „случајан сусрет шиваће машине и кишобрана на столу за сецирање“. Њега Ристић спроводи и упражњава на плану језика – сучељавањем или, прецизније, сударањем снажних и неочекиваних речи, посебно оних које носе конотације из сасвим различитих регистара, на пример телесних и духовних (брашно и братство), или пак оних сличних по звучачу (катастрофа, кататонија, капиталгонија / лаж, лавез, ладолеж / срам, смрад, смрт). На том трагу издваја се, као доминантно, поигравање које обухвата низ следећих речи, повезаних како звучним тако и значењским асоцијацијама: лајати – завијати – савијати, при чему је кључна реч „скретничар“ (в. Николић 2008). Скретање се, према томе, испоставља и као метатекстуална аутореферишућа фигура, будући да је цела поема изграђена као структурално (с)кретање и аберација од претпостављеног нормалног поретка ствари како на

<sup>10</sup> Но, има мишљења како Ристић није успео да у својим намерама оде довољно далеко и досегне аутентични језички делиријум, већ да је његово остварење „параноја“ без ичег ‘саблажњивог’ (једна веома ‘учтива’ параноја, која чак не зна ни за псовку, ни за минималније ‘скаредности’ у језику)“ (Konstantinović 1983: 263).

плану форме и жанра тако и на плану теме и садржине. Готово да се читава паранојачко-критичка креација сажима у исказу „рука скретничара која као сигнал држи грозд људских судбина“ (Ristić 1984: 336).

Паранојачко „страсно и пристрасно“ делирично тумачење недвосмислено је у функцији критике капиталистичког поретка света и његовог лицемерног морала. Оно, на пример, подрива манифестни смисао фразе „биће боље“, која на први поглед звучи као искрено и непатворено прижељкивање боље будућности, разоткривајући је као пуко пасивно ишчекивање које се ничиме не залаже за бољи свет. Оно, такође, у свом залеђу (до)носи симболичку борбу за именовање, борбу за говор, рецимо када свештеници, ти библијски фарисеји, надевају име Турпитуди, услед чега се њено име које се више не може изменити, тим гестом паранојачке интерпретације мора преозначити и приспособити. Није нимало случајно што једини говор стављен под знаке навода у читавој поеми припада газди-капиталисти, како би се тиме означио једини дискурс који лирски субјект – у низу својих паранојачко-алегоричних преображења – не жели да преузме; то је дискурс пред којим сви други и туђи говори морају да заћуте, па би ослобођење, сходно томе, требало тражити у рушењу наводника, у преотимању говора, у буци и бесу одговора као противговора. Потребно је, насупротив непријатељу, успети освојити „ваздуха, за говор једног пса“ (Ristić 1984: 345), што се не постиже само исписивањем редака поеме него и, као што смо видели са Пазом, неисписивањем односно графичким станкама, белинама и паузама.

Поред тога, важна је динамика између скривања и откривања (знамења), између чувања и одавања (тајне), нарочито с обзиром на промене пса / вука / лирског субјекта у односу према Турпитуди и, уопште, њеног постепеног (безмало хајдегеријанског) раскривања кроз ткиво поеме. Стога као заповест звучи оно „сачуваћемо нове предзнаке“ – супротстављене „старим одомаћеним предзнацима“ – на чијим засадама треба да настане једна нова „митологија параноје“ (Ristić 1984: 335, 336). Пас који постаје вук који постаје човек: ово дијалектичко постајање-другим одиграва се искључиво уз присуство Турпитуде, уз њено скривено дејство. Кључно место и преломни заокрет поеме стога задобија завршетак великог и снажног одељка „Они имају своје...“.

Они имају. Они имају наше немање. Наше НИЈЕ и наше БЕЗ.

Али ми имамо своје псеће БИЋЕ, своје вучје, своје људско БИЋЕМО. И њихова ствар по себи биће ствар за нас (Ristić 1984: 349).

Именица *биће* у српском језику увек већ има облик футура, и песник рачуна на ту у граматици уписану утопијску димензију битка, на ову авангардну оптималну пројекцију жељене будућности коју реч сама у себи већ носи, на далекосежно развијање овог латентног а ипак тако очигледног заметка значења. Када би тумачима било допуштено да властитим аналогијама опонашају логику текста о којем пишу, тада не би било погрешно из Турпитудине „филоксере“ (Ristić 1984: 336) ишчитати тежњу ка филоксенији, љубави према туђости, страности и другости – љубави која је, у овом случају, предуслов боље будућности.

Након овог заокрета, ове текстуалне кривине-курве<sup>11</sup> – поистовећивањем преко истог оживља, које у наредном ступњу води ка метонимијском поистовећивању свих појава – Турпитуда постаје све: и говор једног пса и делиријум једног пса постају њено тело. Прибирањем слика које су претходно већ биле дате у поеми, Турпитуда, као „стамена равнотежа и махнита превага / теразије субјекта и света“ (Ristić 1984: 352), постаје тело песме и тело поезије. У великом финалу, у којем одзвања надахнуће платоновским тоном и китсовском фразом, она постаје „право добро“ и „добро право“ (Ristić 1984: 356) сваког човека. Реч је о способности и спремности прихватања одређене „визије среће“ (Ristić 1984: 332) – и храбрости која ће устрајно бдети над тим визијама, као што је записано у Ристићевој ранијој поезији – у чије ће царство моћи да уђу само они који су прешли и савладали пут од ругања до дивљења Турпитуди.

### Критичко-клиничка ревитализација

Већина досадашњих, премда малобројних, тумача отписивали су *Турпитуду* због исувише оптимистичког заокрета унутар „заплета“ поеме, аргументујући свој став неубедљивошћу расплета или неускладивошћу револуционарне поетике и револуционарне политике. Јован Делић ју је, еуфемистички речено, послао на сметлиште књижевне историје, тврдећи притом да спој који је Ристић овде, а надреализам уопште, покушао да начини између револуционарне свести и симулације параноје нипошто не потпада у домен могућег, те закључио да је ово дело превазиђено и да је „значај *Турпитуде*, прије свега, значај васкрслог књижевног споменика“ (Делић 1974: 212). Слично је резонувао и Драган Стојановић, написавши како је химнички интонирана полетна ведрина „нас“ спрам критикованих, бесрамних, ласцивних, гротескних, исмејаних, презрених „њих“ напросто некохерентна, неоправдано присутна и уметнички неуспела (Stojanović 1975: 1478). С друге стране, Константиновићу је у *Турпитуди* засметало то што има нечега „доктринарног, одвише ‘методолошког’, ‘теоријског’ [...] неподмитљиво схематског“ (Konstantinović 1983: 261). Можемо нагађати да ли су ово изрази интерпретативне немоћи или ограничености политичке имагинације, или пак несклоности да се у књижевности уопште траже макар и знаке одговора на друштвено-политичка питања, али наведена тумачења *Турпитуде* свакако су симптоми претеране критичарске обазривости и подозрења кад је реч о афирмативној имагинативној оптималној пројекцији утопијске будућности. Зато спрам њих вреди навести надахнуте речи Ханифе Капићић-Османић:

<sup>11</sup> Реч је, такође, о поступку смисаоног премошћавања граница између различитих језика: „пут од кривине до курве води преко француског *courbe* (кривина), што ће изазвати и потоњу репину, а шине ће моћи преко француског *chien* (пас) да се вежу за ову нашу реч издвојену у придеву оПАСну“ (Николић 2008: 29).



на рубовима као и изнад текста, [она] води своје делирије ка сугерисању једног општег друштвено-напредног смисла, ка халуцинантном изразу једне друштвено препознатљиве побуне, која је захтјев времена у којем је настала, а чудо се састоји у томе што то није остварено по цијену било какве поетске концесије, него средствима инхерентним тексту и која текст чине. Тешко је наћи књижевно остварење које би јој било аналогно (Kapidžić-Osmanagić 1984: 14).

Поред ње, и Милица Николић изразито се похвално изјаснила о овом аспекту дела, написавши да „тако делотворан поетски говор о злу рата и тадашњег света остварен ‘игром’ у језику – за мене је у овом тренутку најпровокативнија одлика *Турпитуде*” (Николић 2008: 23), а у прилог стваралачком потенцијалу који ова творевина еманира говори и дирљиво писмо подршке и утехе Крсте Хегедушића након заплене читавог тиража књиге, у којем признаје да је графички рад на овој поеми знатно допринео његовом сликарском ослобођењу од „крутости извесног реализма“ (Ristić 1984: 370).

„Књижевност је здравље“ (Deleuze 1993: 9), написао је Делез сумирајући своје целоживотно искуство литературе. С обзиром на *Турпитуду*, било би паметније закључити да књижевност сама по себи можда ипак није здравље, али да јесте могућност оздрављења. Да би се она реализовала, да би реч постала дело, потребно је да читалац, попут пса-вука-човека, из ове авантуре изађе преображен и преобраћен. Завршетак поеме, који понавља и варира њен почетак, треба схватити као хегеловски *Aufhebung* у надреалистичком руху, „[j]ер симулација је не само један савршено оправдан начин изражавања, већ и један покушај директног утицања на судбину, један магијски чин“ (Poročić, Ristić 1931: 69). Према томе, Турпитуду треба замислити срећном.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска, Биљана. „Тело, дискурс и идеологија у поеми *Марија Ручара* Душана Матића и Александра Вуча“. *Матићева огледала: зборник научних радова и есеја са округлог стола 35-их Матићевих дана*. Ур. Александар Ранчић, Маша Дудић и Ивица Попадић. Ђуприја: Народна библиотека „Душан Матић“, 2017а. 6–17.
- Andonovski, Biljana. *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*. Doktorska disertacija. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2017б.
- Andrić, Stanko. *Enciklopedija ništavila*. Besplatne elektroničke knjige, 2012. < <https://elektronickeknjige.com/knjiga/andric-stanko/enciklopedija-nistavila/> >, 12. 5. 2021. [izvorno: Zagreb: Ceres, 1995]
- Attridge, Derek. „Unpacking the Portmanteau; or, Who’s Afraid of *Finnegans Wake*?“. *Peculiar language: literature as difference from Renaissance to James Joyce*. London: Methuen, 1988. 188–209.
- Benjamin, Walter. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Prev. Javorka Finci-Pocrnja. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1989.
- Gete, Johan Wolfgang. *Spisi o književnosti i umetnosti; Maksime i refleksije*. Preveli Miloš Đorđević i Branimir Živojinović. Beograd: Rad, 1982.
- Dalí, Salvador. „L’Âne pourri“. *Le Surréalisme au service de la révolution* 1 (1930): 9–12.
- Dalí, Salvador. „Interprétation paranoïaque-critique de l’image obsédante ‘L’Angélu de Millet’“. *Minotaure* 1 (1933): 65–66.
- Dalí, Salvador. *La Conquête de l’irrationnel*. Paris: Éditions surréalistes, 1935.

- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- Делић, Јован. „Marko Ristić i Krsto Hegedušić: *Turpituda*. Serija reprint izdanja 'Liber croaticus'. Liber, Zagreb 1972“. *Зборник за славистику* 6 (1974): 211–212.
- Derrida, Jacques. *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris: Editions Galilée, 1986.
- Didier, Béatrice. „*Madame Putiphar* roman sadien?“. Borel, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: R. Deforges, 1972. V–XXIX.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Živković, Dragiša, urednik. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. „Predgovor: Marko Ristić – poezija, roman, esej“. Ristić, Marko. *Knjiga poezije*. Nolit: Beograd, 1984. 9–51.
- Konstantinović, Radomir. „Marko Ristić“. *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka. [Knj.]* 7. Beograd: Prosveta, Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983. 213–270.
- Kontaksakis, V. P. i dr. „Likantropija u radovima vizantijskih lekara“. *Psijatrija danas* 37, 2 (2005): 323–334.
- Lacan, Jacques. „Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience“. *Minotaure* 1 (1933): 68–69.
- Lacan, Jacques. „Motifs du crime paranoïaque“. *Minotaure* 3–4 (1933): 25–28.
- Lotreamon. *Sabrana dela*. Prev. Danilo Kiš i Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1964.
- Luperini, Romano. „Symbol and Allegory: From Goethe to Lukács, from Marx to Benjamin“. *Differentia* 5 (1991): 91–108.
- Николић, Милица. „Драматика језичког метаболизма у поеми *Турпитуда* Марка Ристића“. *Песма, облик, значење*. Београд: Службени гласник, 2008. 21–47.
- Paz, Octavio. „Pričati i pjevati (o dugoj pjesmi)“. *Drugi glas: pjesništvo i kraj stoljeća*. Preveo Boris Maruna. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1996. 12–24.
- Popović, Koča i Marko Ristić. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Поповић, Тања. *Поема или модерни еп*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Ristić, Marko. „Pred jednim zidom: objašnjenje istoimene strane ilustracija“. *Nadrealizam danas i ovde* 3 (1932): 51.
- Ristić, Marko. „*Turpituda*“. *Delo* 1, 8 (1955): 188–209.
- Ristić, Marko. „*Turpituda*“. *Knjiga poezije*. Nolit: Beograd, 1984. 319–383.
- Spinoza, Baruh de. *Etika: geometrijskim redom izložena i u pet delova podeljena*. Prev. Ksenija Atanasijević. Beograd: Kultura, 1970.
- Stojanović, Dragan. „Opalizacijski efekti u *Turpitudi* Marka Ristića“. *Delo* 21, 10 (1975): 1468–1478.
- Finkelstein, Haim. „Dali's Paranoia-Criticism or The Exercise of Freedom“. *Twentieth Century Literature* 21, 1 (1975): 59–71.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.

## TURPITUDE; OR, DELIRIUM OF A DOG

The paper attempts to provide a comprehensive interpretation of the long poem *Turpitude* by the Yugoslav surrealist author Marko Ristić. Written mostly in 1933, published and immediately seized by the police in 1938, first reprinted after the war in the Belgrade journal *Delo* in 1955, and as a book only in 1972, *Turpitude* has remained unread or at least neglected in the context of (anyway meagre) critical reception of Ristić's books. Such a fate is all the more interesting as this work belongs to Ristić's most fertile decade (especially as regards his essay writing), in the midst of the so-called conflict on the (literary) Left and Ristić's friendly and authorial collaboration with Miroslav Krleža, who likewise published some of his most important works in the same period. With respect to genre, *Turpitude* is designated as (1) a long poem, by the author himself, who thus points to the avant-garde non-organic technique of creating works by means of montage of fragments and situates it into a very specific sequence of Serbian post-surrealist long poems, and as (2) a *paranoid-didactic rhapsody*, as the text has it, providing an explicit intertextual link with Dalí's paranoid-critical method, Breton and Eluard's simulations of paranoid delirium, Brecht's didactic-political fiction and theatre, and Borel's rhapsodies and improvisations of musical orchestrations. The sheer number and prominence of the epigraphs, as well as the author's extensive postscript, added in 1972, turn round the relation between the "main" text and what Genette calls the paratexts, swathing the principal text of the poem in close-knit textual veils. All the epigraphs are given in the original and contain references to dogs; arranged chronologically, following the order in which works from which they are taken were published, these fragments herald the poem's stylistic register and its content, as well as being a declaration of Ristić's literary "elective affinities." The author's 1972 postscript comprises profuse evidence regarding the writing of *Turpitude* and its afterlife (including diary entries and excerpts from correspondence, facsimiles of letters and the seizure warrant, reproductions of works by Petrus Borel and images of Trstenik pottery...), as well as the retrospective comments on his own work, which heavily voice dissatisfaction with misprisions the poem has occasioned, even as they undertake to clarify specific cruxes in the text in a pseudo-scholarly manner. The dominant device in the poem is the unbridled yet considered linguistic ludism, of unmistakable anti-capitalist political and ideological bent, interpreted as the prospect of debunking, subverting, and destroying the language of the old order, and the creation of new language of free beings amid its rubble. The poem turns on dynamic and dialectical relations that obtain between the figure of Turpitude, an allegorical incarnation of brazenness and vileness, and the lycanthrope figure, i.e. a dog turning into a wolf turning into a man. The resolution is in the transvaluation of this relation (turning derision into admiration), thereby opening up the utopian possibility of a conceivable halcyon future. In conclusion, the previous interpretations are deemed inadequate due to the lack of political imagination and a plea is made for the reevaluation of *Turpitude* within Ristić's oeuvre and within our literary tradition as a whole.

**Keywords:** *Turpitude*, Marko Ristić, surrealism, avant-garde, Yugoslavia, dialectics, lycanthropy