

ОД ТЕКСТА ДО ДЕЛА: НАДРЕАЛИСТИЧКИ ЕСЕЈ

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: Први део рада бави се тумачењем одређених аналогја између жанровских особина есеја, с једне, и поетичких особености авангарде, с друге стране. Основни циљ авангардних покрета била је проблематизација и подривање друштвене институције књижевности као аутономног поља „чисте“ естетицистичке праксе. Утолико их са жанром есеја повезују одреднице као што су имплицитна критичност и полемичност, фрагментарност, процесуалност, нелинеарност, дехијерархизација, перформативност исказа, театрализација искуства итд. Други део рада посвећен је разматрању различитих функција есеја у оквиру авангардне књижевности, с посебним фокусом на примере из надреалистичке есејистичке продукције. И есејистика и авангарда ревалоризују аматеризам и лаицизам на уштрб специјализације и парцијализације, тежећи интеграцији целокупног друштвеног живота. Пролиферација есејистике у надреалистичком корпусу текстова довела је до стабилизације овог жанра у систему домаће књижевности, те до успостављања својеврсне југословенске есејистичке културе.

Кључне речи: есеј, жанр, авангарда, надреализам, југословенска есејистичка култура

Жанровске особине есеја и поетичке особености авангарде нису досад биле сагледане у заједничком светлу, као предмет јединственог истраживања, иако из овог лотреамоновског сусрета кишобрана књижевне историје и шиваће машине књижевне теорије на операционом столу једне докторске дисертације у настајању могу да се извуку подстицајни књижевнотеоријски и књижевноисторијски увиди. Стога је овај рад посвећен управо указивању на те заједничке одреднице авангардне праксе и есејистичког писма – које се сустичу у тежњи да се превлада јаз између књижевности и живота, односно писања и живљења – као и њиховом узајамном, односно повратном интерпретативном дејству. Текст представља мањи део истраживања из обимније грађе за докторску дисертацију *Есејистика српској надреализма: Марко Рисџић, Душан Мајић и Оскар Давичо*.

Симптоматична је књижевноисторијска чињеница да је есеј један од сасвим ретких жанрова који има недвосмисленог „родитеља“, као и прецизан „датум рођења“ – реч је, дакако, о Монтењу и 1580. години. Међутим, историјски развој овог жанра обележен је оспоравањима, проблематизацијама и неретким делегитимизацијама, с

обзиром на то да тема родитељства (прецизније речено, углавном очинства) и филијације, односно својеврсни интрагенерички заплет типа фројдовског „породичног романа“, како то сугерише Маријел Масе (Масе 2006), провејава кроз читаву историју есејистике. Ни надреалистичка есејистика неће у томе представљати изузетак, осим што ће такву своју позицију до крајности заоштрили.

На детаљну етимологију термина – који се код нас, премда дословно означава *покушај*, махом преводи напосто као *есеј* или (данас готово заборављени) *ојлед*, имплицирајући већ самим називом своју о-гледалну (рефлексивну) функцију – упутио је на врло прегнантан начин Јовица Аћин:

Реч потиче из латинског; глаголски је изведена од *exagiare*, ‘одмерити’. Овоме је по значењу сродно *examen*: игла, језичак на ваги, затим оцењени терет, контролисано испитивање. Но, постоји и друго значење за *examen*: рој пчела, јато птица. [...] Есеј би, стога, био строга, захтевна мера, помно испитивање, али и вербални рој у замаху свог узлета (Аћин 1996: 58).

Судећи по томе, есеј сједињује строгу контролисаност пажљивог аналитичког одмеравања и необуздану размаханост богатства асоцијативних налета, због чега би се могло рећи да је циљ есеја покушај одржавања ових супротстављених тенденција у равнотежи. Односно – донекле парадоксално формулисано – уметност есеја састојала би се у проналажењу тачке конвергенције различитих дивергентних кретања. Притом, фигуративне слике попут роја пчела или јата птица недвосмислено упућују на барем две врсте поливалентности есеја: на његову жанровску мултигенезу, као и на структурну хибридноћ. (Насупрот овим етимолошким алузијама, корисно је имати у виду и барем неколицину духовитих полемичко-афористичних изјава о есеју и есејистима, чија јеткост циља управо на немогућност споменуте усаглашености између строгости и разбокорености: „mere essayists, a few loose sentences, and that’s all“ (Бен Џонсон), „a literary device for saying almost everything about anything“ (Олдус Хаксли), те оптужба упућена Нервалу, чија обухватност и градивност даје сажети приказ карактеристика овога жанра: „Fantaististe! realiste!! essayiste!!!“)

Аутори рецентног и веома информативног приручника о настанку и преображајима есеја те о теоријским перспективама за проучавање овог жанра, Пјер Глод и Жан-Франсоа Лует, као најважније генолошке претече есејистичког писма наводе античка писма (*à la* Сенека, у којима преовлађују разговорни језик и стилске вежбе) и дијалоге (који су прославили Платона и које карактерише отвореност и флексибилност) – при чему ваља напоменути да су оба ова жанра заузимала позицију с оне стране јавности и званичне реторике; затим типично средњовековне и проторенесансне коментаре, глосе, трактате, лекције (чији је типичан представник Еразмо Ротер-

дамски, а у којима је долазило до подривања приоритета примарног текста и својевољне употребе цитата), духовне вежбе (какве су практиковали Марко Аурелије и Игнасио Лојола и које су подразумевале осамљеност, доколицу и лаицизацију спиритуалног), те напоследку низ разнородних приповести из различитих епоха (у виду извештаја или сведочанстава о властитом искуству) (Glaudes, Louette 2011: 55–66). Из њиховог приказа јасно је да есеј настаје као својеврсна скрајнута фуснота на лично усвојену (и освојену) културну традицију, која има за циљ да исписника на одређени начин преобрати самим исписивањем. Француски аутори понудили су такође и веома корисну, а за наше сврхе нарочито употребљиву, провизорну дефиницију есеја: то је „нефикционална проза, субјективна, у намери аргументативна, али у композицији антиметодичка, у којој је стил већ сâм по себи пракса мишљења“ (Glaudes, Louette 2011: 10).

Но, до истинског промишљања природе есеја, и то унутар медијума самог жанра, дошло је тек у 20. веку, за шта су најзаслужнији немачки аутори попут Ђерђа Лукача, Теодора Адорна и Макса Бензеа, на чије ћемо се идеје и тезе од важности за осветљавање узајамне повезаности између есеја и авангарде овде осврнути. Лукач је, међу њима, био први који је, у својој раној књизи *Душа и облици*, у тексту „О суштини и облику есеја“, понудио разматрања на тему природе есеја као особеног и јединственог облика, уписујући се притом својим писањем у већ формирану традицију жанра. Његов спис поприма облик писма пријатељу (понављајући Сенекин образац), у којем се инсценира дијалог, покушавајући да се пред замишљеним пријатељем заснује аргументација и полемика с адресатовим унапред наслућеним примедбама. Лукач, у жанровском смислу, смешта есеј на неодређено поље између уметности, науке и филозофије, иако – надовезујући се на идеју антике и немачке романтике по којој је критика уметност, а не наука – заговара тезу да есеј припада подручју уметности: „Дакле: критика, есеј – или назови то засад како год хоћеш – као уметничко дело, као уметнички род“ (Lukács 1973: 34). Међутим, Лукачев најподстицајнији увид тицао се онога што бисмо фројдовски могли да назовемо *накнадносћ* [*Nachträglichkeit*] есеја:

Есеј увек говори о нечем већ уобличеном или, у најбољем случају, о нечем што је једном већ било; својствено му је, дакле, да не вади нове ствари из празног ништа, него само изнова сређује такве које су било кад већ биле живе (Lukács 1973: 45).

Есеј, према томе, не подразумева демијуршко стварање *ex nihilo* – чиме се, имплицитно, детронизује давнашња теорија о генијалном уметнику као богу креатору – већ се пре може разумети као лични коментар на одређену културну датост и преосмишљавање наслеђеног: есеј је типичан продукт (пре)засићене културе, која опстаје тиме што подстиче умножавање коментара на саму себе.

Међутим, до дан-данас најважнији и утемељујући текст о есеју написао је Лукачев истрајни полемички опонент Теодор Адорно – и то текст који би, с обзиром на начин на који третира свој предмет, могао да понесе еразмовски наслов „Похвала есеју“. Адорно пише одбрану есеја као форме, будући да, како се испоставља, у есеју доиста важи парола *medium is a message*, односно да есеј поручује нешто (и) својим обликом. Адорно у својим размишљањима полази од Лукача, тврдећи и сâм да „есеј не пита ни за какву пра-даност“ (Adorno 1985: 25), то јест да есеј није трагање ни за каквим, а понајмање природним, изванкултуралним (пра)изворима, али свог претходника критикује за то што је есеј, по његовом суду, олако назвао уметничком врстом, превидевши његов „захтјев за истином без естетичког привида“ (Adorno 1985: 19). Адорно, за разлику од Лукача, на убедљив начин истиче друге две кључне особине есеја као жанра. С једне стране, есеј – у доба поделе рада – нуди макар и минималну могућност нове синкретичности. Иако се Адорно оштро супротставља како сентименталном анахронизму тако и владајућој позитивистичкој класификацији, тврдећи да је „диоба знаности и умјетности иреверзибилна [...] и никаквом се чаролијом не може вратити свијест за коју би зор и појам, слика и знак били једно“ (Adorno 1985: 20), немачки мислилац ипак каже да би се ново јединство, уколико би уопште било могуће, могло и морало успоставити једино путем кантовског „интелекуалног зора“. С друге стране, есеј управо својом формом носи неисцрпан критички, субверзивни, па и револуционарни потенцијал: „Есеј тако рећи методички поступа неметодички“, а тиме „сама његова метода изражава утопијску интенцију“ (Adorno 1985: 27). Најбитнији Адорнов закључак стога гласи:

Есеј је оно што је био од почетка, критичка форма *par excellence*; и то као иманентна критика духовних творевина, као конфронтација онога што оне јесу с њиховим појмом, као критика идеологије (Adorno 1985: 31).

У ономе у чему ће потоњи проучаваоци авангарде препознати *sincretismo delle arti* (Пођоли) и оптималну пројекцију (Флакер), Адорно види заматак утопијског модуса писања и мишљења.

С овом тезом сложиће се затим и Макс Бензе, тврдећи да „есеј је облик критичке категорије нашег духа“ (Benze 1976: 24), као и с оном која каже да сама форма овог жанра – уједињујући, паскаловски речено, *esprit de géométrie* и *esprit de finesse* – садржи у себи клицу револуционарности: есеј, тако, не сме бити схваћен као пуки израз кризе једне епохе, чему је Лукач био склон, зато што „лако је видети да експериментални стил одговара есенцијално утопијском битку човека“ (Benze 1976: 29). Бензе сматра да је есеј експериментални облик попут огледа и опита експерименталне физике (притом, опит, као (пр)о-питивање, такође би могао да буде одговарајући домаћи термин за есеј) а оно есејистичко сврстава у ред речи као што су експериментално

или прагматичко. Тиме се, између осталог, непосредно призива карактеристичан надреалистички методично-антиметодични приступ истраживању стварности, скупа с установљивањем ноторног Бироа за надреалистичка истраживања. Есеј је, осим тога, резултат литерарне *ars combinatoriae*: „Есејист је комбинатор, неуморни произвођач конфигурација одређеног предмета, и све што на било који начин поседује једну могућу егзистенцију, из суседства предмета који одређује тему есеја, ступа у комбинацију и изазива ново обликовање“ (Benze 1976: 26). За постизање адекватне есејистичке новообликоване конфигурације предмета, према Бензеу, кључну улогу има не моћ (уско схваћене рационалистичке) дедукције него (стваралачка) моћ уобразиље, али есејиста има задатак да их обе уједини и комплементарно употреби.

Поред тога, важно је напоменути да слична структура повезује есеј и мит, с обзиром на то да ће надреалисти, а понајвише Бретон и Арагон, инсистирати на потреби да се створи нови друштвени мит. Реч је о структури која почива на подудару слике и појма, премда у есеју никада не може доћи до потпуног подударања као у миту – што је свакако један од разлога „енергичног саморазвитка есејистичке мисли–слике“ (Епштајн 1997: 33), која захтева увек нова и нова објашњења и коментаре, с обзиром на то да је, према Епштајну, одсуство наведеног подударања подстицај за перманентну производњу новог дискурса. Притом, и мит и есеј служе се парадигматичним, а не синтагматичним начином организације исказа, зато што је „по својој првобитној структури есеј у суштини – каталог“ (Епштајн 1997: 37), тврди Епштајн алудирајући на то да есеј, између осталог, вуче порекло из позноантичких и раносредњовековних хрестоматија и компилација цитата.

Закључке богате теоријске литературе о есеју сумираће теоретичар Бранислав Облућар на следећи начин:

Есеј се у такву саставу, који обиљежује и каснија стољећа, својим темељним карактеристикама двоструко одређује: као спознавање насупрот приповиједању, али и као фрагментарно мишљење против филозофског састава, што изнова враћа појмовима француских критичара: нефикционалност с једне и антиметодичност с друге стране (Облућар 2014: 76).

Облућар се, пратећи концепцију коју је изложио Жерар Женет у студији *Фикиција и дикција*, залаже за то да се истина есеја разумева као „кондиционална истина“ (Облућар 2014: 82). Он, напослетку, покушава да преко категорије стила – за коју тврди да есеју осигурава карактер литерарности – приближи и повеже есеј и поезију, надовезујући се на расправе које су се у међуратном периоду водиле у Француској, а у којима је једна од занимљивијих дефиниција есеја гласила да је реч о интелектуалној поеми или поезији духа.

Да између есеја и поезије не постоји само повезаност путем категорије (не)фикционалности, показала је Маријел Масе. Ова фран-

цуска историчарка књижевности, која се нарочито бави историјом француске литературе 20. века и жанром есеја, у својим радовима истиче једну крилатицу Ролана Барта као темељну карактеристику есејистичког писма: „с'est cela pour moi!“. „есеј као субјективизација рефлексије, сасвим лична апропријација знања, ризична, адекватна између жанровског програма и формулације сопства, самога себе као ниједног другог“, што подразумева заокупљеност властитим идентитетом и егзистенцијални однос према спознаји (Масе 2006: 44, 48). Есеј се, према томе, може читати као „образовни роман у којем је есејиста уједно и приповедач и главни јунак, али и сви други јунаци“ (Glaudes, Louette 2011: 38).

Темељно обележје есеја је, према томе, потреба за спознајом и тежња за истином, за чим долазе стил мишљења и начин исказивања; притом, задовољство стилем неодвојиво је од трагања за истином. Есеј се увек пише поводом нечега, али говорећи о ономе што већ постоји као уобличено есејиста стваралачки али аргументовано преуређује оно чега се дотиче. Процес је важнији од крајњег резултата, проблем од његовог решења, а само питање од одговора, што за последицу има нелинеарну и асоцијативну структуру есеја. Будући да је настао у оквиру хуманистичког наслеђа, које индивидуалне склоности ставља испред потчињавања нормативности друштвеног колектива, есеј је допринео дезинтеграцији превладавајућег митолошког дискурса, али је током 20. века поново задобио интегративну друштвену функцију зато што је у доба парцијализације и специјализације дискурса могао да проговори „природним“ језиком за ширу публику, а не нужно метајезиком струке (уп. Solar 1985: 28). Имајући у виду да се налази између самег егзистенције, литературе и филозофије, есејистички идеал представљало би помирење писања и живљења.

Тиме нехотице поново ступамо на подручје авангарде. Андре Бретон је у (првом) *Манифесту надреализма* резигнирано написао да је литература „један од најжалоснијих путева који воде у све“ (Breton 1979: 39), и ова реченица могла би се узети као објава кључне (о)поруке тзв. историјских авангарди – потребно је искорачити из књижевности и уметности и закорачити у поље самог живота. Петер Биргер, аутор незаобилазне *Теорије авангарде*, сматра да је историјска авангарда била директан одговор на високи естетичизам грађанског друштва и његову (ре)сакрализацију уметности, при чему је уметност постала суштински друштвено неделотворна те сама себи проблематична. Авангарда, тиме што тек у њој „тоталитет уметничких средстава као средстава постаје расположив“ (Birger 1998: 27), укида могућност некадашњег епохалног стила, наступајући као самокритика уметности у грађанском друштву – стога што је самокритика једина целовита критика једне друштвене институције. Циљ авангарде јесте да потпуно укине друштвену инсти-

туцију уметности, чије је постојање тек она уопште могла да разоткрије, и да поврати друштвену делотворност уметности. Биргер се, поред тога, осврће и на карактер авангардног (уметничког?) (анти) дела, истичући да њега одликују монтажа као темељни принцип, фрагментарност као антитоталитет, бењаминовска алегорија те неорганско и конструктивно науштрб органског и миметичног. „У авангардном делу појединачни знаци не указују превасходно на целину текста него на стварност. Реципијент може појединачне знаке примити било као тврђење важно за животну праксу, било као политичко искуство“ (Birger 1998: 144). Тиме он заправо хоће да каже да „ангажоване“ елементе неорганског, монтажног дела више не може да пацификује и обеснажи ма која претпостављена, надређена органска целина дела, чиме се остварује позната Бењаминова идеја о превазилажењу естетизације политике политизацијом естетике.

Авангарда се може посматрати и као једна од стилских формација, у оном смислу који том појму даје Александар Флакер: „Стилске су формације за нас, дакле, таква велика књижевноповијесна јединства која [...] одлучују о карактеристикама и именовању појединих књижевних раздобља“ (Flaker 1976: 22). У истој студији може се наћи веома исцрпан низ особености авангардне стилске формације (Flaker 1976: 202–203), подељен у две групе: (1) негативне одреднице: оспоравање постојећих структура, дехијерархизација, антиестетизам и укидање естетских забрана, деперсонализација уметности, разбијање логичне синтаксе и затворених структура утемељених на „здравом разуму“ итд.; (2) конструктивне одреднице: изградња нових структура, тежња према отвореним структурама (очита у намерној фрагментаризацији некада целовите структуре, „недовршености“, „слободном“ употребом делова властитих структура, варирању истих тема и мотива, „преписивању“ самога себе и др.), тежња за укидањем поделе на уметност и не-уметност, начело асоцијативне изградње дела, истицање начела монтаже на подручју композицијских односа, тежња према негацији разумности света итд. Флакеров крајњи закључак – који, иако изнет превасходно на основу проучавања руског футуризма и конструктивизма, једнако важи и за надреализам – гласи да „авангарда преузима функције моралнога, етичкога и друштвенога превредновања цијелога система животних односа, свега онога што означаје руска ријеч ‘*byt*’“ (Flaker 1976: 259). Но, оно што је, мимо свега наведеног, била посебна одлика авангардних покрета исти је аутор, у својој каснијој студији, означио изразом оптимална пројекција:

Својим изворним латинским значењем (*pro-jectio* – хитац унапријед, у даљину) [...] истакнута је оријентација таквих текстова на будућност у име које је могуће превредновати прошлост и нијекати садашњост, а атрибут оптимална разумијева могућност избора међу другим могућим пројекцијама“ (Flaker 1982: 66).

Први „званични“ историчар надреализма Морис Надо такође јасно истиче ову авангардистичку оријентацију на свакодневни живот, и то посебно на његове скрајнуте и запостављене аспекте:

Надреализам није био замишљен од стране својих оснивача као нека нова уметничка школа, него као средство за упознавање пре свега оних континената који дотад нису били систематски истраживани: подсвести, чудесног, сна, лудила, буновних стања, укратко свега што представља наличје логичког декора (Nado 1980: 64).

Такав приступ стварности нагнао је ову групу литерарних одметника и изопштеника на идеју да надреалистичку револуцију и „експеримент живљења“ треба спровести најпре у сопственом животу (Nado 1980: 91). Другим речима, „све са чиме је [надреализам] долазио у додир интегрисало се“ (Benjamin 1974: 259) и постајало делом новог начина живота: након „подсвести, чудесног, сна, лудила“ итд. требало је преко читаве стварности, тако да ништа не остане неокрзнуто, распрострајти надреалистички плашт истраживања. Немачки есејиста стога је написао да је унутар надреалистичког покрета „подручје књижевности било изнутра разорено, на тај начин што је један круг спријатељених људи живео ‘песничким животом’ до крајњих граница“ (Benjamin 1974: 259). Било је то посве у складу с оним што ће, непуну деценију и по касније, забележити и сâм Бретон: „нема великих експедиција у уметности које се не предузимају с опасношћу по живот“ (Breton 1979: 119).

Која је, према томе, функција коју есејистика задобија у оквиру надреалистичких (анти)литерарних активности? Лукач је написао да је „Сократов живот типичан за облик есеја“ (Lukács 1973: 49), и сматрамо да управо ово повезивање и узајамно прожимање праксе живљења и праксе писања – у којем један облик живота постаје узор једном облику писања и *vice versa* – лежи у средишту надреалистичке есејистике, која тежи томе да уистину постане оно што је Метју Арнолд називао *criticism of life*. Маријел Масе, рецимо, тврди да је најважнији читалац и коментатор Бретона есејисте био Жилијен Грак, који је више вредновао његове књиге попут *Les Pas perdu*, *L'Amour fou* или *Nadja* него „проналазак“ као што је аутоматизам писања и поезију, сматрајући да је Бретон у својим есејима успео да разреши модерне проблеме поетске прозе. Главни проблем којим се надреалистички вођа у њима бави је, према Граку, како ухватити живу, конкретну мисао док она настаје, у покрету, а истовремено остати читљив и разумљив, не западајући у батајевски мистицизам (Masé 2006: 160), а то је био задатак који су пред себе поставили и други (не само француски) надреалисти.

Надреалистичка есејистика стоји у знаку радикалне демократичности и импулса преосмишљене и у критичким потенцијалима обновљене просвећености. Још је Бретон писао против мистифика-

ције талента у литератури, залажући се за то да надреализам проговори „о пореклу тог гласа који свако може чути“ (Breton 1979: 86). Поред осталог, није зачуђујуће што су, барем у домаћим књижевноисторијским околностима, надреалисти посегли за формом алманаха ради дисеминације својих радова и ставова. Алманах је стара периодичка форма која стоји између календара и зборника, у којој календарска функција временом слаби науштрб литерарне, док све време опстаје просветитељска, демократска и народно-еманципаторска функција. Штавише, алманах је скривени жанр „поетике ефемерног“ модернистичко-авангардне периодике (Андоновска 2011: 804, 808) и, у том смислу, надреалистичка активност подразумева критичко преиспитивање функције (хабермасовски схваћене) јавности и јавног мњења:

Издазак из самоскривљене незрелости и наивности естетског као аутономног, занатског и неосвешћеног у својој историјској и дискурзивној условљености, односно искорак у зрелост антиестетског става који хоризонте побуне али и конструктивних пројекција (по којима ће се надреализам разликовати од дадаизма) поставља на шири план егзистенцијалног и друштвенополитичког (Андоновска 2012: 215).

Описана дидактичко-просветитељска црта у складу је и с депрофесионализацијом и лаицизацијом којој тежи надреалистичка есејистика. Уосталом, као што је још Адорно рекао, „есејиста мора у складу са својом природом да се труди да не напусти у потпуности статус лаика“ (Адорно 1996: 62). Он мора, до самог краја, да остане лаик и да, за разлику од научника, тајну која лежи у средишту његовог писања уједно чува и открива – осуђен да, попут Мојсија, не ступи никад у обећану земљу стручњака и професионалаца. Према томе, „есејист је професионалац дилетантског жанра“ (Епштејн 1997: 28), наликујући, према томе, више на пубертетлију него на омладинца. У овом поређењу неочекивано је сачувана искра инфантилизма – посебно блиског надреалистичкој поетици, који је баштинио бескрајну веру у детињство у којем је Бретон наслућивао пропламсаје првобитног живота – што је Адорно нарочито ценио у есеју: „Уместо да знанствено нешто постиже или умјетнички нешто ствара, он чак и напрежући се одражава доколицу дјетињства које се без скрупула одушевљава оним што су други већ учинили. [...] За њега су битне срећа и игра“ (Adorno 1985: 18).

Међутим, и ови аматери дилетанти – трудећи се да својим писањем остану верни изворном значењу ових речи (*amator* = *zaljubljenik*, *dilettante* = *uživalac*) – изнедрили су позамашан опус специфичног друштвеног знања. Павле Миленковић је у својој студији о социологији српског надреализма написао да овај покрет представља „синтезу наука о човеку и аутентичну теорију сазнања“ (Milenković 2012: 10). У питању је „хибридни карактер авангардног

знања“ (Milenković 2012: 20), који ваља посебно сагледати у оквиру просветитељског пројекта раздвајања науке, морала и уметности, раздвајања коме је надреалистичка есејистика истрајно опонирала, иако је – као што је горе истакнуто – једним делом била „на линији“ просветитељских тековина. Миленковић је, поред тога, скренуо пажњу и на изузетну теоријску актуелност надреалистичких есеја. *Нацрт за једну феноменологију ирационалној*, према његовој оцени, чак надмашује надреализам будући да даје обухватнију методу мишљења, веома блиску типу филозофирања који се развијао у оквиру Франкфуртске школе, док се чак и *Антии-Едип* Жила Делеза и Феликса Гатарије може читати као далеки одјек *Нацрта*; с друге стране, *Положај надреализма у друштвеном процесе* антиципира безмало сва питања сукоба на књижевној левици, основне поставке *Дијалектике конкретне* Карела Косика и праксис филозофију (Milenković 2012: 137, 142, 155, 171). О овој актуелности надреалистичких есеја и спремности да се ухвати у коштац с последњом речју текућег мишљења сведочи и Божа Ковачевић: „У београдској интелектуалној јавности надреалисти су се први декларирали као присталице психоанализе“ (Kovačević 1989: 117), при чему се овде највише радило о описивању снова, аутоматском писању, занимању за „ненормално“ и теорију хумора. Као и Миленковић, Ковачевић такође издваја *Нацрт* као најважнији теоријски допринос настао у оквирима српског надреализма, али му додаје и Ристићев есеј изворно штампан у (Крлежином београдском) *Данасу*, „Морални и социјални смисао поезије“, истичући да је реч о два најважнија текста југословенског фројдомарксизма. Међутим, осим на тематском нивоу, психоаналитичка и марксистичка мисао код њих је много дубље присутна и истраживана – кроз саме књижевне форме, укључујући и есејистичку (уп. Новаковић 1996, Sretenović 2016). На другом крају временског спектра, о трајној актуелности надреалистичких интересовања и капацитету њихових увида да наслуте уметничке и културне преокупације будућности довољно је навести пример једне од најзанимљивијих публикација Оскара Давича, *Ритуале умирања језика* (1974), у којима овај аутор износи читаву теорију настанка језика и говора из слуха, разматрајући притом проблеме као што су нејезичка будућност поезије и девербализација уметности, односно есејизирајући о радикалној визуелизацији поезије, антиципирајући поступке и поставке „нове уметничке сцене“ која се помањала у Југославији након '68.

Надреалистичка есејистика, узета у целини, представља велики етички (за)окрет и подробни усек у морално ткиво грађанског друштва. И у овом погледу нам од помоћи може бити Адорно, чији је ламент над губитком етичког утемељења савременог друштва уписан у наслов *Minima moralia*. У уводу те књиге, која призива хегелијански негативитет на безмало исти начин на који су то чинили и надреа-

листи, немачки филозоф истакао је да је учење о исправном животу – које се некада сматрало аутентичним подручјем филозофије – данас постало ниподаштавана „тужна наука“, док је сâм живот протеран у сферу приватног и потрошње: „Ко хоће да сазна истину о непосредном животу мора испитати његово отуђено обличје, објективне силе, које до у најскривенији кутак одређују индивидуалну егзистенцију“ (Adorno 2002: 7). Но, то што своје писање експлицитно назива „аскезом“ (Adorno 2002: 12) даје нам повода да овај покушај новог инаугурисања минимума моралитета путем есеја и аскезе повежемо с потоњим сличним традицијама мишљења, које нам се чине подстицајним за описивање смисла надреалистичке есејистике. У питању су позна дела Мишела Фукоа и Петера Слотердијка.

Фукоова трилогија *Историја сексуалности* великим је делом обележена разматрањима концепције *старања о себи*, што према његовим речима јесте

такав ‘покушај’ [essai] – који ваља разумети као опробавање мењања самога себе у игри истине, а не као поједностављујуће присвајање другога у циљу комуникације“, а који „представља живо тело филозофије, бар уколико је данас она још оно што је била некада, то јест ‘аскеза’ [askesis], вежбање себе, у мишљењу (Fuko, *Korišćenje ljubavnih uživanja*, 1988: 12).

Финални том доноси рефлексије о онима који су „желели да живе другачије него што живи ‘већина људи’“ (Fuko, *Staranje o sebi*, 1988: 48), при чему се, помало неочекивано, није радило о младићима: била је то „силна упорност“ зрелих људи да се баве властитом душом, која адекватно илуструје и неуморну надреалистичку есејистичку продукцију, с обзиром на то да су Ристић, Матић и Давичо наставили да есејизирају такорећи до краја живота. Фуко, међутим, напомиње да старање о себи није повлачење у самоћу него истинска друштвена пракса, стварање узајамних обавеза које је понекад задобијало облик институционализоване везе кроз „спасавање помоћу других“, а реч је несумњиво о „естетичким и етичким мерилима битисања“ (Fuko, *Staranje o sebi*, 1988: 61, 78) – другим речима, о ономе што се у антици називало калокагатија. Глод и Лует такође истичу да је веза између етике и естетике од кључне важности за есејистичко писмо, као што је то и она између *poletos* и *philia* (Glaudes, Louette 2011: 287).

Петер Слотердијк стаје на Фукоову страну критикујући оне који су у његове позне обраде „самоовладавања“ учитавали искључиво подвргавање, а код сваке дисциплине у вођењу живота подметали ауторепресију. Он пак означава термином *антхропoтeхника* све симболичке „ткалачке станове“ људи, за које тврди да никад не егзистирају само у „материјалним околностима“ него и у „симболичким имуносним системима и под плаштoвима обреда“ (Sloterdijk 2015: 13). У Слотердијковим специфичним разматрањима појмова-чинова сецесије и рeцесије одзвања јасан и гласан авангардистички патос:

„гдје бораве сецесионисти важе правила реално постојећег надреализма“ (Sloterdijk 2015: 241). На сличан начин, аналогно авангардним стремљењима, могло би да се окарактерише и његово схватање етичког заокрета, које имплицира да иницијална етичка операција уводи расцеп у свет, док потоње (пре)обраћење представља објаву рата обичности, навици и конвенцији: „ући у етичко мишљење значи читавим својим постојањем провести разликовање које нитко прије није провео“ (Sloterdijk 2015: 239). Сагледана у овом светлу, надреалистичка есејистика може се убројити међу слотердијковске антропотехнике: она најпре почива на аксези схваћеној у ужем смислу, као коренити одмак од институција грађанског друштва и уздржавање од покоравања његовим праксама (у шта спада и уздржавање од писања литературе, због чега се углавном своди на писање есеја-манифеста), а потом и на аскези схваћеној у пуном значењу речи, као упорно духовно изграђивање сопства вежбањем и дисциплином, у овом случају истрајним писањем и непрекидним дијалогом са самим собом, који не остаје аутистично имун на друштвене утицаје.

Есејистички корпус југословенских/српских/београдских надреалиста, напослетку, није довољно читати само као низ самосталних издања појединачних аутора. Ове књиге стоје у блиској међусобној вези, због чега је од пресудне важности сагледати целину коју оне сачињавају, а која би се могла описати као југословенска есејистичка култура. То је, најпре, култура схваћена у свом двоструком, ужем („висока“ култура, посебно уметност) и ширем значењу (свеколики начин живота): она обухвата и најбоље есејистичке текстове, али и одређене свакодневне животне праксе, будући да есејистичка култура поседује потенцијал да повеже и укрсти начине писања и начине живљења. Појам есејистичке културе уводимо по узору на појам књижевне културе Ричарда Рортија, којим он означава последња два столећа културе Запада, у којима – након доминације религије, а затим филозофије – препознаје превласт књижевности као централне „делатности духа“. Рорти сматра да, док религија и филозофија тврде да избављење мора да произађе из нашег односа према нечему што није људска творевина (бог религије или истина филозофије), књижевност нас увлачи у „односе који су посредовани људским творевинама“ – песмама, романима, скулптурама, зградама, односно производима људске имагинације – и „нуди избављење упознавањем што је могуће веће различитости људских бића“ (Rorty 2004: 143, 141). Према томе, нема избављења изван човека, а сврха књижевне културе је проширивање сопства упознавањем већег броја начина људског бивствовања и омогућавање већег броја алтернатива за самокреирање властитог сопства. Есејистичка култура би, сходно томе, представљала подсистем књижевне културе, у којем превласт стиче есеј као најподесније средство књижевности да, у доба доминације (модела) природних наука, опстане и остане

релевантна у пољу мишљења, у том великом „здању знања“, стога што је есеј управо „стил мишљења“ својствен књижевној традицији (Масе 2006: 5). Концепција југословенске есејистичке културе претпоставља, на крају, да се може говорити о постојању југословенске књижевности. Она, с једне стране, почива на субјективној (али не и произвољној) књижевноисторичарској визији и пројекцији, док се друге стране морају узети у обзир и историјски фактори који су коинцидирали с постојањем југословенске државе и доприносили кохезивности њене културе: развој штампе, стварање ширег јавног мњења, разграната издавачка делатност, те друштвени значај који је култура, а посредно и књижевност, имала у политичко-идеолошким превирањима и утемељењу културног и друштвеног идентитета заједнице у том раздобљу. Идеалтипски изданак југословенске есејистичке културе те показатељ да је она заживела пуним животом и постојала као суверени ентитет била би, према мишљењу овог аутора, књига-дело једног од неусмњивих наследника авангардног, па и специфично надреалистичког искуства, публикација *Mixed media* Боре Ћосића. Симптоматичним насловом, псеудоенциклопедичном структуром и самоуким дизајном, а напослетку и тиме што унутар себе, попут *myse en abyme*-а руске бабушке, садржи разматрање проблематике есеја као облика понашања, она представља кулминацију експерименталности југословенске есејистичке културе. У њој је дата и аутореклексија целокупне есејистичке праксе:

прави напредак постићи оног тренутка када *Есеј* као понашање (практична, интелигентна и духовита монтажна примена стечене суме знања и емоционалних погодака) буде замењен *есејистичким начином мишљења*, самосталним креативним односом према свету из чијег ће менталног арсенала бити преузет метод а не готова структура (Ћосић 1970: 44).

Према томе, југословенска есејистичка култура представљала би покушај креативног монтажног утопијског (пре)обликовања света у целини.

Није нимало случајно то што репрезентативни (часописни) културно-политички пројекат друге Југославије носи наслов *Дело* (1955–1992). Овај часопис настаје у периоду након 1952. године, пресудне за окончање агитпропа и превагу либерално-модернистичког курса, односно за потоњу стабилизацију процеса у култури и њене еманципације од државе. Како пише Биљана Андоновска, важан стратегијски циљ културне политике 50-их било је, с једне стране, књижевноисторијски евидентирано окретање западноевропским утицајима, али и, с друге, реисторизација/рекапитулација/рехабилитација аутохтоне културне традиције, посебно оне модернистичке и авангардне (Андоновска 2014: 163). У свему томе значајну улогу одиграли су надреалисти, који у другој половини педесетих објављују и издања својих сабраних/изабраних песама као импли-

цитни израз вишеслојног континуитета, а сличну функцију имали су и бројни антологијско-зборнички пројекти. Њихове књиге-опуси заправо су биле суме како књижевног тако и егзистенцијалног континуитета, који је премошћавао расцеп Другог светског рата, а етичку и поетичку компоненту осмишљавао као улог за нови тип социјалистичке културе. У том смислу карактеристично је и то да је први број *Дела* био у знаку Марка Ристића („О модерном и модернизму, опет“) и Растка (*Дан шестии*), као и то да је овај капитални периодички пројекат у првим годинама излагања махом био упућена авангардно-модернистичко и надреалистичко наслеђе (Андоновска 2014: 164). Узме ли се у обзир тај осетљиви тренутак с почетка педесетих година, када је изведен велики културни заокрет – пропраћен низом политичких али и дискурзивних чинова, као што су последице раскида са СССР-ом, увођење самоуправног система, Крлежин „Љубљански реферат“ (1952) итд. – културна политика друге Југославије, у њеним дистинктивним облицима, може се показати као *дело* југословенских надреалиста.

*

Парадигматична сцена писања есеја је, према Лукачу, последња сцена Еурипидовог *Херакла*, у којој Тезеј и Херакле воде разговор након завршене трагедије. Из те перспективе, може се поставити питање није ли то ситуација из које и надреалисти пишу своје позне поратне есеје, након окончане трагедије предратног слома надреалистичког покрета. Новица Милић написао је поводом српске авангардне периодике како авангарда досеже своју истину и зенит као *йериог*, дакле када објављује да је време испало из зглоба и да се његов промашени смер мора (пре)окренути – док свој сумрак и пад назад у традицију досеже као *мејшог*, односно чим почне да упире у конкретан смер који би време требало да задобије (Милић 1996: 242). Другим речима, авангарда би била истинита као (негативна) дијагноза, али лажна као (позитивна) терапија. То је владајуће мишљење домаће књижевне науке, које – ослањајући се на тезе Петера Биргера о коначном слому историјских авангарди – не допушта да важи никакво продужено, накнадно или, најпросто, дугорочно дејство авангардних пракси и процедура, спречавајући нас тиме да боље разумемо југословенску културу и формативни значај који је надреалистичка есејистика, у својим многобројним формама, имала за њу. Међутим, окретање методолошког фокуса од иницијалног, појединачног текста у зениту ка устрајној изградњи (не само текстуалног) дела, које је *на делу* у надреалистичкој есејистици, подразумева преиспитавање таквих (про)цена и један је од основних циљева докторског истраживања из којег је проистекао и овај рад.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска, Биљана. „Авангардни алманаси: нацрт за једну поетику ефемерног“. *Књижевна историја* 43.145 (2011): 797–829.
- „Дијалектика јавности: просвећеност, надреализам и публикације“. *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици*. Ур. Татјана Јовићевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012. 211–236.
- „Часопис као библиографија културе: часопис *Дело* и проучавање послератне књижевности и културе“. *Значај дидлографије периодике за израживање књижевности и културе*. Ур. Ана Ћосић-Вукић, Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 155–181.
- Букумира, Јован. „Југословенска есејистичка култура“. *Модернизам и авангарда у југословенском контексту II*. Ур. Биљана Андоновска, Томислав Брлек и Адријана Видић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022. (У припреми.)
- Епштејн, Михаил. *Есеј*. Прев. Радмила Мечанин. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
- Милић, Новица. „Периодика у авангарди (случај *Сумајра*)“. *Српска авангарда у периодици*. Ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност, 1996. 235–246.
- Новаковић, Јелена. *На руду халуцинација: њоеџика српској и француској надреализма*. Београд : Филолошки факултет, 1996.
- Adorno, Teodor. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Prir. Nadežda Čaćinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- „Esej o eseju“. Прев. Sanja Došlov. *Reč* 3.18 (1996): 61–63.
- *Minima moralia: refleksije iz oštećenog života*. Прев. Aleksa Buha. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2002.
- Aćin, Jovica. „Živa vaga“. *Reč* 3.18 (1996): 58–60.
- Barthes, Roland. „Od djela do teksta“. Прев. Miroslav Beker. *Suvremene književne teorije*. Prir. Miroslav Beker. Zagreb: SNL, 1986. 181–186.
- Benze, Maks. „O eseju i njegovoj prozi“. Прев. Zoran Đinđić. *Delo* 22.5 (1976): 18–29.
- Benjamin, Walter. „Nadrealizam“. *Eseji*. Прев. Milan Tabaković. Београд: Nolit, 1974. 258–273.
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Прев. Zoran Milutinović. Београд: Narodna knjiga–Alfa, 1998.
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Прев. Lela Matić, Nikola Trajković. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Ćosić, Bora. *Mixed media*. Београд: B. Ćosić, 1970.
- Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976.
- *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.

- Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*. [Knj. 2]. Prev. Ana Jovanović-Kralj. Beograd: Prosveta, 1988.
- *Istorija seksualnosti: staranje o sebi*. [Knj. 3]. Prev. Branko Jelić. Beograd: Prosveta, 1988.
- Glaudes, Pierre et Jean-François Louette. *L'essai*. Paris: Armand Colin, 2011.
- Kovačević, Božo. *Psihoanaliza i ljevica*. Zagreb: „August Cesarec“, 1989.
- Lukács, György. *Duša i oblici*. Prev. Vera Stojić. Beograd: Nolit, 1973.
- Macé, Marielle. *Le Temps de l'essai*. Paris: Belin, 2006.
- Milenković, Pavle. *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Mediterranean publishing, 2012.
- Nado, Moris. *Istorija nadrealizma*. Prev. Nikola Bertolino. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
- Oblučar, Branislav. „Kondicionalna istina – esej kao književni žanr“. *Umjetnost riječi* 58.1 (2014): 75–90.
- Rorti, Ričard. „Propast izbaviteljske istine i uspon književne kulture“. Prev. Danka Rađenović. *Treći program* 123–124 (2004): 139–158.
- Sloterdijk, Peter. *Svoj život promijeniti moraš*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb: Sandorf: Mizantrop, 2015.
- Solar, Milivoj. *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta, 1985.
- Sretenović, Dejan. *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Jovan Bukumira

From Text To Work: The Surrealist Essay

Summary

The essay, a genre “born” in 1580 with the publication of the first collection of texts by Michel de Montaigne, has always been generically based on a hybrid *terra incognita* between philosophy and literature, or science and art. As some of the most important theorists of the genre (G. Lukács, T. Adorno, M. Bense, M. Epstein, etc.) point out, the core features of the essay are the interest in knowledge and the pursuit of truth, and then the style of thinking and expression – as the pleasure of style is inseparable from the search for truth. An essay is always written about something – it is determined by its a priori afterwardsness [*Nachträglichkeit*] and therefore usually takes the form of a commentary. However, speaking of something already existing as formed, the essayist rearranges it. At the same time, the process of writing and essayistic arguing is more important than the end result, the problem more important than its solution, and the question itself more important than the answer, resulting in a nonlinear and associative structure of the essay. Since it emerged within the lineage of humanism and renaissance, which puts individual strivings ahead of subordination to the normativeness of the collective, the essay contributed to the disintegration of the prevailing mythological discourse, but regained its integrative social function during the 20th century — as it spoke in a

“natural” language more directly to a wider audience, not using the metalanguage of the profession. Bearing in mind that it is located between life itself, literature and philosophy, the essayistic ideal would involve a reconciliation of writing and living. The main goal of avant-garde movements, on the other hand, was to problematize and undermine the social institution of literature as an autonomous field of “pure” aestheticist practice. The avant-garde represents the (first) attempt of radical self-criticism of the art institution within the civil society, and as a result of this, the avant-garde work rests on montage as a fundamental principle, fragmentation as antitotality, privileging the inorganic and constructive at the expense of the organic and mimetic. To that extent, both the avant-garde and the essay as a genre imply common characteristics, such as implicit criticism and polemicism, fragmentarity, processuality, nonlinearity, dehierarchisation, performativity of statements, theatricalisation of experience, etc. Both the practice of essay writing and the artistic and life practice of avant-garde revalue amateurism and secularism, implying a fundamental critique of specialisation and partialisation of knowledge and experience, outlining the aspiration to integrate social life in its entirety. Surrealist essays, besides being characterized by infantilistic play with inherited cultural facts, stand as a sign of radical democracy and the impulse of enlightenment, fulfilling the ambivalent function of the critical public. Surrealist essays should be understood as evidence of the radical ethical turn of this avant-garde movement, interpreted in the light of Foucault’s theses on the care of the self and Sloterdijk’s ideas on askesis and anthropotechnics. The proliferation of essays in the surrealist textual corpus led to the stabilization of the genre in the system of Yugoslav literature and the establishment of a kind of Yugoslav essay culture, whose purpose is to enlarge the self by learning new ways of human existence, as well as to attempt the creative utopian montage (re)shaping the world.

Keywords: essay, genre, avant-garde, surrealism, Yugoslav essay culture

Примљено: 18. 3. 2022.

Прихваћено: 14. 12. 2022.