

Programatski tekstovi hrvatske književne avangarde

Romanjak, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:319598>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-21**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Diplomski studij filozofije i hrvatskoga jezika i književnosti

Dora Romanjak
Programatski tekstovi hrvatske književne avangarde
Diplomski rad

Mentorica: Izv.prof.dr.sc. Sanja Jukić

Osijek, 2021.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij filozofije i hrvatskoga jezika i književnosti

Dora Romanjak

Programatski tekstovi hrvatske književne avangarde

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti, znanstveno polje: filologija,
znanstvena grana: teorija i povijest književnosti

Mentorica: Izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2021.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 6.9.2021.



, 0122224479

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

Predmet su ovoga diplomskoga rada izabrani programatski tekstovi hrvatske književne protoavangarde i avangarde, koji su nastajali tijekom prvih desetljeća prošloga stoljeća te pomno razrađenim idejama autora uvelike obilježili hrvatsku književnost uopće. Sadržaj rada čine početna poglavlja »Avangarda« i »Hrvatska književna avangarda« koja iznose opće karakteristike i odrednice razdoblja avangarde u odnosu na europsku i hrvatsku književnost, koje su interferirale s književnim poetikama te šesnaest poglavlja koja tumače pojedinačne autorske koncepcije avangardne književnosti i umjetnosti uopće - Antun Gustav Matoš, Vladimir Čerina, Janko Polić Kamov, Tito Strozzi, Ulderiko Donadini, Antun Branko Šimić, Miroslav Krleža, August Cesarec, Virgil Poljanski, Ljubomir Micić, Dragan Aleksić, Augustin Tin Ujević, Josip Kulundžić i Kalman Mesarić. U tim je manifestima prvenstveno naglasak na izricanju potrebe za promjenama, i to novinama u književnosti, kazalištu te društvu uopće, za novim estetičkim, etičkim i sociokulturnim principima. Kritika, odnosno izrazito negodovanje spram dotadašnje domaće književnosti sadržajem je mnogih programatskih tekstova, stoga je i taj aspekt problematike istraživanjem pozornije obuhvaćen. Zaključno se iz predmetnoga korpusa ekstrahiraju uporišna mjesta avangardnih autorskih koncepcija, razmatra se njihov odnos s europskim avangardnim tijekovima te se komentira njihova interferencija s književnim korpusom i utjecaj na oblikovanje nove avangardne estetike, novog odnosa prema zbilji, kulturi i društvu.

Ključne riječi: avangarda, otpor, novo, programatski tekstovi

Sadržaj

1. Uvod.....	8
2. Avangarda.....	10
2.1. Poetika <i>novoga</i>	11
3. Hrvatska književna avangarda.....	13
4. Obilježja programatskih tekstova.....	15
5. Antun Gustav Matoš.....	18
5.1. <i>Futurizam</i>	20
6. Vladimir Čerina.....	23
6.1. <i>Janko Polić Kamov</i> (ulomci iz studije).....	24
7. Janko Polić Kamov.....	28
7.1. <i>Fragmenti pisama</i>	28
7.1.1. <i>VIII.</i>	28
7.1.2. <i>XVI.</i>	28
7.1.3. <i>XIX.</i>	29
7.1.4. <i>XXVI.</i>	30
7.1.5. <i>XXVIII.</i>	31
7.1.6. <i>XLII.</i>	32
7.1.7. <i>XLIV.</i>	32
8. Tito Strozzi.....	34
8.1. <i>Nada u vrijeme</i>	34
8.2. <i>Moć futurizma u noći</i>	35
8.3. <i>Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku</i>	36
9. Ulderiko Donadini.....	38
9.1. <i>Savremena umjetnost</i>	38

9.2. <i>Expresionizam</i>	42
9.3. <i>Vaskresenje duša</i>	44
10. Antun Branko Šimić.....	47
10.1. <i>Namjesto svih programa</i>	47
10.2. <i>Vijavica</i>	49
10.3. <i>Anarhija u umjetnosti</i>	50
10.4. <i>O muzici forma</i>	51
10.5. <i>Usamljenost duha</i>	53
10.6. <i>Juriš</i>	53
11. Miroslav Krleža.....	55
11.1. <i>Hrvatska književna laž</i>	55
12. August Cesarec.....	59
12.1. <i>Svima koji misle i osjećaju u sebi čovjeka!</i>	59
12.2. <i>Te hominem laudamaus!</i>	61
12.3. <i>Dvije orijentacije</i>	64
13. Virgil Poljanski.....	68
13.1. <i>Manifest</i>	68
14. Ljubomir Micić.....	70
14.1. <i>Čovjek i umjetnost</i>	70
15. Dragan Aleksić.....	73
15.1. <i>Dadaizam</i>	73
16. Augustin Tin Ujević.....	76
16.1. <i>Ispit savjesti</i>	76
17. Josip Kulundžić.....	80

17.1. <i>Most</i>	80
17.2. <i>Nova drama</i>	83
17.3. <i>Čista dramatika</i>	85
18. Kalman Mesarić.....	89
18.1. <i>Ideja o intimnom teatru</i>	89
18.2. <i>Avantgardistička scena</i>	92
19. Zaključak.....	95
20. Popis literature.....	97

1.Uvod

Zadatak je ovoga rada analizirati i iznijeti poetološki i predmetno najindikativnije sastavnice trideset programatskih tekstova hrvatske književne avangarde. Budući da se radi o šesnaest autora, svakome je posvećeno pojedinačno poglavlje.

Prvo je poglavlje »Antun Gustav Matoš« posvećeno tekstovima autora koji je kanonski autor moderne, no referira se na avangardne poetološko-stilske inovacije u književnosti i tako najavljuje novo književno razdoblje, napose kroz prvotne negativne Matoševe komentare o stvaralaštvu Janka Polića Kamova u tekstu »Lirika lizanja i poezija pljućkanja« te drugotne, bitno drugačije, tj. pozitivne (u tekstu »Janko Polić Kamov«). Spomenuto poglavlje sadrži i analizu teksta »Futurizam«, u kojemu Matoš analizira futurizam kao novu praksu umjetničkoga djelovanja.

Analiza odlomaka studije Vladimira Čerine također se odnosi na poetiku Janka Polića Kamova, autora koji književnopovijesno nije avangarda, a pokazala je da Čerina ima suprotno mišljenje od Matoševa početnoga negativnoga.

Nadalje, poglavlje »Janko Polić Kamov« bavi se obradom fragmenata Kamovljevih pisama upućenih njegovu bratu Vladimiru Poliću te Mišku Radoševiću i Branimiru Livadiću, u kojima Kamov progovara o vlastitom pisanju i stanju te kritizira manjkavosti svojih suvremenika, najavljujući promjenu književne paradigme.

Teme koje Strozzi obrađuje u svojim programatskim tekstovima (poglavlje »Tito Strozzi«) kritika su hrvatske literature i umjetnosti i dosezi futurizma kao pokreta, a zadnji - »Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku«, u polemičkom se tonu obraća kritičaru koji ga je, po njegovu mišljenju, neprimjereno ocijenio.

Ulderiko se Donadini, pak, u predmetnim programima posvećuje kritici općega nepovoljnog stanja u umjetnosti (u odnosu na prva desetljeća dvadesetoga stoljeća) i konvencionalnostima hrvatskih tradicijskih vrijednosti te dinamici novoga vremena (obrađeno u poglavlju »Ulderiko Donadini«).

Poglavlje koje analizira tekstove Antuna Branka Šimića iznosi njegovo mišljenje o ulozi umjetnosti za kulturu uopće, manjkavostima kritike onih koji ga prozivaju za samostalno vođenje časopisa, slobodnom stvaranju umjetnika, prisutnosti božanskoga u stvarima, domaćoj kulturi vlastitoga vremena i djelovanju onih koji smatraju da proizvode istinske kulturne vrednote.

Kritika domaće tradicije, no i hrvatskoga narodnog preporoda, temom je i Krležina manifesta »Hrvatska književna laž«, a sljedeće poglavlje, »August Cesarec«, analizira Krležin i Cesarčev zajednički tekst »Svima koji misle i osjećaju u sebi Čovjeka!«, u kojem Krleža i Cesarec iznose političke i estetske stavove svoga časopisa »Plamen«.

August Cesarec samostalnim je autorom i programatskoga teksta koji sadrži elemente sociokulturnoga aktivizma, baveći se pozivom na stvaranje boljega društva te teksta u kojem iznosi vlastiti stav o »jugoslavenskoj građanskoj klasi«.

Sljedeće poglavlje, »Virgil Poljanski«, predstavlja ključne autorove misli o nastupu novoga vremena koje iziskuje promjene u umjetnosti i društvu (zastupljene u tekstu »Manifest«), a poglavlje koje analizira Micićev tekst »Čovjek i umjetnost«, također iznosi zagovaranje autora o potrebi »Novoga čovjeka« i »Nove umjetnosti«. Dragan Aleksić u tekstu »Dadaizam« predstavlja karakteristike dadaizma kao avangardnoga pokreta, pa je i njegova obrada u zasebnom poglavlju neizostavnom.

Poglavlje »Augustin Tin Ujević«, analizira programatski tekst »Ispit savjesti«, u kojem autor iznosi vlastita promišljanja i osjećaje o prilikama tematiziranoga doba te koji se smatra prikladnim predloškom za tumačenje njegove poetike.

Dosad nespomenutim temama bavi se Josip Kulundžić (izloženima u poglavlju »Josip Kulundžić«). On progovara o potrebnim elementima nove drame dvadesetih godina prošloga stoljeća i tumači distinkciju između stare i nove drame (s posebnim naglaskom na karakterističnosti kojima bi nova drama trebala obilovati). Kalman Mesarić u svojim tekstovima (analiziranim u poglavlju »Kalman Mesarić«) stavlja naglasak na *novi stil scenskoga izražavanja* te obrađuje temeljne sastavnice vlastite teorije o novoj drami.

Zaključno se iz predmetnoga korpusa ekstrahiraju uporišna mjesta autorskih avangardnih koncepcija, razmatra se njihov odnos s europskim avangardnim tijekovima te se komentira njihova interferencija s književnim korpusom i utjecaj na oblikovanje nove avangardne estetike, novoga odnosa prema zbilji, kulturi i društvu.

Budući da je opsežnost korpusa velika, u radu je izvršena selekcija prema tematskim usmjerenjima programatskih tekstova, tj., intencija je okrenuta prema obradi onih koji pokazuju različite sadržajne aspekte, koji se u njima pojavljuju: umjetničke, ideološke, kulturološke i slične.

2. Avangarda

Avangarda je književnopovijesni i teorijski pojam francuskoga podrijetla (*avant-garde*). Oznaka je za niz književnih pravaca koji se javljaju početkom dvadesetoga stoljeća. Sanjin Sorel u udžbeniku *Hrvatsko avangardno pjesništvo* opisuje primjerenost naziva *avangarda* na sljedeći način: »Nije slučajnost što naziv avangarda u književnost ulazi iz vojne terminologije – njime se naime primjereno opisuje njezin karakter: borbenost, beskompromisnost, ideja da avangarda umire mlada, nonkonformizam.«. (Sorel, 2009: 5) Taj simbolični opis se o karakterističnostima avangarde prvenstveno odnosi na njezin otpor prema tradicijskim idejama i vrijednostima, kao i na okretanje budućnosti. Stoga, može se konstatirati da se avangarda veže uz ideju kontinuiranoga, tj., neprekidnoga napretka, što se u literaturi često naziva Bürgerovim pojmom – *poetika Novoga* te, ako je riječ o umjetničkim strategijama, eksperimentom. (Sorel, 2009: 5)

Spomenuti teoretičar, Peter Bürger, u svojoj studiji naziva *Teorija avangarde* konstatira da je upravo avangarda otvorila mogućnosti prepoznavanja općih pojmova teorije književnosti i stilistike. Bürger također u tom kontekstu zaključuje da će takva praksa uroditi rastom vrijednosti konstruktivnoga elementa u umjetnosti na račun spoznajnoga, zbog čega će doći, među ostalim, do narušavanja autonomije umjetnosti (posebno individualne proizvodnje i recepcije). (Bürger, 2007: 70-71) Nadalje, problem pozicioniranja avangarde (u konkretno razdoblje), kompleksniji je od pitanja razdiobe na njezine manifestacije. (Sorel, 2009: 6) Matei Calinescu u knjizi *Lica moderniteta – avangarda, dekadencija, kič* konstatira da se o avangardi može govoriti još unutar perioda romantizma i francuskoga simbolizma te da se taj termin može smatrati i političkim. No, u kontekstu umjetnosti, avangarda svakako označava prethodnicu i stoga se može reći da je antipodom svake književne epohe, stila i poetike. (Calinescu, 110-118)

Avangarda za Aleksandra Flakera predstavlja izgradnju novih struktura, pretapanje rodova i vrsta, različite sprege između umjetnosti, prevladavanje dihotomije umjetnost-neumjetnost, proširivanje značenjskoga opsega, otvoren odnos prema prostorno-vremenskim koordinatama, negaciju razumnosti svijeta te u konačnici, želju da se umjetnost uključi u temelje društva i pojedinca. Dakle, avangarda je (za Flakera) *jedinstvo suprotnosti*. (Flaker, 1976: 202-204)

U članku *Evropska avangarda kao povijesna kultura – sinkronijski i dijakronijski model*, Dubravka Oraić-Tolić konstatira da se avangarda u književnoj znanosti pojavljuje u dvama značenjima, kao tipološka i povijesna kategorija. (Oraić-Tolić, 1989: 78)

No, daljnjim se iščitavanjem može zaključiti kako autorica avangardu vidi kao jedinstven povijesni pojam, tj., stilsku formaciju, iz koje su kasnije izvicali razni stilski modeli, kakvi su bili zastupljeni tijekom pedesetih i šezdesetih godina u europskim umjetnostima. (Sorel, 2009: 12-13) Također, Oraić-Tolić ne smatra avangardu samo književno-umjetničkim razdobljem, već ju promatra na sljedeći način: »Avangarda nije samo književno-umjetničko razdoblje, ona je dominantan način mišljenja, znakovnog izražavanja i ponašanja u većem dijelu 20.stoljeća, dakle – kultura.«. (Oraić – Tolić, 1989: 79)

Izložene činjenice aludiraju na intraproturječnost avangarde. Sorel zaključuje da je tomu tako jer se ambivalentnost avangarde ogleda u njezinom nihilističkom nastupu prema umjetnosti i diskontinuiranju prakse estetske proizvodnje s jedne strane te pokušaju obnove arhitektonike koju je dekonstruirala s druge: »Paralelno se događaju dakle dva procesa: deestetizacija „stare“ umjetnosti i iznalaženje novih oblika za novu umjetnost – nova estetizacija. Da bi takva praksa bila moguća, ona je morala proizvesti nove tehnike u starom materijalu te konstruirati i pronaći nove materijale.«. (Sorel, 2009: 6)

Rad će kroz analizu programatskih tekstova provjeriti navedene postupke avangarde uopće, dakle neuvjetovane neposrednim nacionalnim kontekstom.

2.1. Poetika *novoga*

Novo je pojam koji se veže uz umjetnost s početka prošloga stoljeća. Lev Manovich objašnjava da se pojam *Novoga* pojavljivao u različitim medijima avangarde te tako poslužio kao *softver*, tj., program na kojemu se tijekom devedesetih godina devetnaestoga stoljeća generira nova paradigma medija uopće. (Manovich, 2007: 145-158) Iako su se novosti na početku dvadesetoga stoljeća realizirale na mnogim područjima (film, fotografija, kolaž, arhitektura), posebnu pozornost valja usmjeriti na književnost. Prema Sanjinu Sorelu, *Novo* je kategorijalni pojam koji u književnosti na praktičnoj razini uključuje književni eksperiment, tj., proizvodnju dotad još nepoznatoga diskursa. (Sorel, 2009: 7)

No, to obično uzrokuje nerazumijevanje književne kritike. Zadržavajući se na toj problematici, Sorel navodi sljedeći primjer iz hrvatske književne avangarde: »Možda je najbolji primjer takva nerazumijevanja Matoševo proglašavanje Kamovljeva pjesništva *lirikom lizanja i pljuckanja*.«. (Sorel, 2009: 7) Nadalje, u sljedećim razmatranjima, Sorel zaključuje da je potrebno detaljnije razmotriti odnos *novoga* i avangarde. Tim više jer je Aleksandar Flaker

također skovao termin za avangardu - *poetika osporavanja* te se posvetio opisu temeljnih načela i uvjeta egzistencije avangardne umjetnosti. (Sorel, 2009: 8)

Sva dosad izložena razmatranja i činjenice navode na zaključak o osnovnom cilju avangarde, koji se neupitno sastoji u stvaranju nove umjetnosti koja će biti zamjenom svega onoga prije nje. Dakle, osporavanje se može smatrati vrhunskim načelom avangardnih umjetnosti jer, Sorelovim riječima, avangarda želi biti umjetnošću novoga početka: »Neprekidna promjena, avangardni dinamizam, aktivizam i angažman – sve su to strategije koje naglašavaju nihilizam spram društava, umjetnosti i morala, upravo zbog svoje silovitosti i nekontroliranosti.«. (Sorel, 2009: 8) Moderni književni stilovi također mogu biti predmetom rasprave unutar problematiziranja o *novomu* i avangardi jer je poetika *Novoga* često njihov sastavni dio. Tako shvaćeno, *Novo* stoji u opoziciji spram tradicijskih ideja i vrijednosti. U skladu s time, Žarko Paić konstatira da je novost »dinamičko načelo procesa samoosvješćivanja«. (Paić, 2006: 140)

No, iako poetika *Novoga* oponira tradicionalnim tekstovima, važno je naglasiti i zaključiti da sama ideja *Novoga* nije vezana uz modernu umjetnost: »Ideja *Novoga* nipošto nije vezana uz modernu umjetnost kojoj početak seže od romantizma, a kamoli da bi bila „ekskluzivno“ pravo avangardnih stilova.«. (Sorel, 2009: 8)

3. Hrvatska književna avangarda

U hrvatskoj književnoj znanosti, avangarda je književnopovijesno utemeljen i teorijski opravdan pojam. Nazivom je za razdoblje od desetih do tridesetih godina dvadesetoga stoljeća, tj., trajala je od raspadanja književnoga sustava moderne do uspostavljanja modela »socijalno angažirane« književnosti, čime se izbjegava nedosljedna periodizacija na književnost prije pojave Prvoga svjetskoga rata i na književnost između dvaju ratova. (Slabinac, 1988: 55)

Također, Gordana Slabinac u knjizi *Hrvatska književna avangarda*, koja je temeljnim polazištem za razumijevanje avangarde u hrvatskoj književnosti uopće, konstatira da se korištenjem avangarde kao nadređena pojma, razrješava pitanje predominacije jednoga avangardnoga stila. (Slabinac, 1988: 55) Iako je trajanje avangarde omeđeno spomenutim godinama, njezina »otvorenost« svakako nadmašuje to vremensko određenje. (Slabinac, 1988: 55)

Poznato je da Flaker uvodi pojam *stilske formacije avangarde* (Slabinac, 1988: 55), no u knjizi *Poetika osporavanja*, tvrdi kako pojam avangarde još nije udomaćen u hrvatskoj historiografiji. (Flaker, 1982: 87) Sorel konstatira da je ta knjiga krucijalna jer je u toj naslovnoj sintagmi očigledna sinteza »cjelokupnog avangardnog odnosa prema svijetu i svijetu stvaralaštva« (Sorel, 2009: 11), a Gordana Slabinac zaključuje da su upravo Flakerova nastojanja utjecala na udomaćivanje pojma avangarde u našoj književnosti. (Slabinac, 1988:55)

Posebnost hrvatske književne avangarde sastoji se ponajprije u obračunima s domaćom književnom tradicijom. U tomu je vođena načelom novoga i njime osnovane poetike, a uzori u vlastitoj djelatnosti su joj europski autoriteti. (Slabinac, 1988: 56-57) To svakako potvrđuje da se radi o dosad nepoznatom stilu i pristupu: »Dodamo li tome da je u nekih pisaca moguće utvrditi utjecaj različitih stilskih tendencija, ali i njihov otklon od pomodnih trendova u potrazi za vlastitim izrazom, postaje jasnije da je pred nama fenomen čija osobitost zahtijeva obazriv pristup.« (Slabinac, 1988: 57), kao i o mijenama u poetičkom mišljenju i žanrovskom sistemu: »Najposlije, stilska heterogenost, toliko karakteristična za rušilačku narav avangardne formacije, ne pridonosi samo polemičkom tonu koji ova gaji spram tradicije, već joj omogućuje stvaranje i vlastita sustava vrijednosti, ali i vlastitoga žanrovskog sustava.« (Slabinac, 1988: 61) Stoga ne čudi što Slabinac tematizira o avangardnom tekstu kao otvorenoj, »ne-sustavnoj strukturi«, koja je nepodložnom bilo kakvoj »hijerarhizaciji tradicionalnog tipa« te konstatira da se radi o »asistematičnosti avangarde u cjelini.« (Slabinac, 1988: 60)

Flaker slično promišlja u *Stilskim formacijama*, gdje navodi da je avangarda u vlastitoj biti antiformativna i antinormativna te da u njezinoj antisistematičnosti ipak ima sistema. (Flaker, 1976: 263) Navedena obilježja neupitno aludiraju na važnost avangarde u samom kontekstu hrvatske književnosti, a modeli avangarde, posebno ekspresionistička dramatika, poezija i proza, ostat će uzor književna stvaralaštva do kraja drugoga desetljeća dvadesetoga stoljeća. (Slabinac, 1988: 62)

4. Obilježja programatskih tekstova

Predgovor u knjizi *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi*, Ivica Matičević započinje tematiziranjem o poetičkim obilježjima koja pripadaju nasljeđu tzv. povijesne avangarde te ustanovljuje da su ista prisutna i u sadašnjem vremenu, unutar sadržaja mnogih književnih teorija, autorskih pristupa i koncepcija. (Matičević, 2008:7)

Zbog toga je važno postaviti pitanje o zbivanjima i kretanjima suvremene hrvatske književnosti, tj., zapitati se o prisutnosti elemenata s pomoću kojih su se interpretirala djela pisaca tijekom prvih desetljeća dvadesetoga stoljeća. Neki su od tih elemenata su sljedeći: tjeskoba, strah, urbanizam, egzistencija, egzaltacija, groteska, ironija, karnevalizacija, fantastika, Biblija, mit, provokacija, eksperiment, montaža, simultanizam, konstrukcija, citatnost, neologizmi, oslobođene riječi, semantičke geste i nizovi, sintaksa krika i slični. (Matičević, 2008:7) Nastavivši s analizom zbivanja u hrvatskoj književnoj avangardi, Matičević konstatira da je važno uzeti u obzir i sve nužne izvantekstovne odnose koji su se javljali s povijesnim vremenom, pa se tako dvadeseto stoljeće može smatrati »velikom umjetničkom riznicom«, za čiju su veličinu ponajviše zaslužni Matoš, Čerina, Kamov, Šimić, Krleža, Donadini, Strozzi, Cesarec, Kulundžić i Mesarić. Njihov doprinos je itekako vidljiv objavljivanjem kritičkih tekstova i/ili literarnih djela, koja su utjecala na oblikovanje nacionalne varijante *poetike novoga*. (Matičević, 2008:7-8)

Budući da su spomenuti autori tijekom razdoblja hrvatske književne avangarde uistinu ostvarili velike doprinose, snaga tih doprinosa utjecala je i na tijekove suvremene hrvatske književnosti. Iako je književnopovijesno razdoblje hrvatske književne avangarde trajalo tek petnaestak ili dvadesetak godina, važnost je avangardnih elemenata i načina pisanja neupitno izuzetan: »Avangardno shvaćanje književnosti, čovjeka i svijeta, postalo je i samo dio nacionalne tradicije umjetničkoga mišljenja, pa se živi tragovi *poetike novoga* prepoznaju ispod ljuške kasnijih pristupa i konkretnih ostvarenja.« (Matičević, 2008: 8) Da je tomu tako, potvrđuje *antitradicionalizam* avangarde, koji je postao sastavnim dijelom kasnijih književnih ostvarenja, a Miroslav Šicel u knjizi *Povijest hrvatske književnosti IV – hrvatski ekspresionizam* konstatira da Donadini, Šimić i Krleža »u svojim programskim istupima«, predstavljaju početak toga suprotstavljanja tradiciji. (Šicel, 2007: 30)

Također, u kontekstu pojašnjenja novih elemenata u originalnim književnim ostvarenjima domaćih autora, Šicel navodi pitanje koje će, kako će rad pokazati, biti temom i brojnih manifesta: »U krajnjem kako i na koji način da čovjek potvrdi sebe, da se spasi od

vlastitog uništenja i otuđenja? Pitanje koje se u tom obliku postavljalo suvremenom europskom čovjeku bilo je jednako tako zanimljivo i za nas: istina, u nas nije postojao takav stupanj tehničkog razvitka kao u velikih europskih naroda, ali je politička i socijalna konstelacija bila jednako tako bezizalzna i tragična da se isto pitanje moglo i moralo postaviti i u našoj sredini.«. (Šicel, 2007: 30-31) Matičević pak problematizira o obilježjima poetičkih i književnih modela određene književne generacije, tj., skupine, književnopovijesnoga razdoblja, pravca ili škole te zaključuje da je potrebno analizirati njihove eksplicitne zahtjeve i želje koje su predočene u metatekstovnom bloku (programskim tekstovima), kao i implicitna mjesta programskih načela u književnim ostvarajima.

Prema Šicelu, to se posebno ogleda u ekspresionizmu: »Na literarnom planu početak drugog desetljeća 20. stoljeća, spomenuto je, u znaku je definitivnog završetka hrvatske moderne, te književnog istupa novog naraštaja stvaralaca koji će i programski i djelom zazivati ekspresionizam.«. (Šicel, 2007: 9) Stoga, domaći će se ekspresionisti (unutar tematiziranoga razdoblja) izrazito koncentrirati na kritiku, tj., manifestne i programske članke u kojima se vršio obračun s artistskom, modernističkom tradicijom te pokušalo uspostaviti osnovne poetičke vrednote. (Šicel, 2007: 10) Nastavljajući problematiziranje, Matičević tvrdi da se spomenutom analizom mogu steći spoznaje o uspješnosti realizacije programskih načela te znanje o tomu u kojim su tekstovima i u kolikoj mjeri pojedinačni programski zahtjevi *pronašli* svoje autore i koji ih se autori nisu pridržavali (ili su ih čak osporavali). (Matičević, 2008: 8)

Stoga, za stjecanje znanja o hrvatskoj književnoj avangardi, od neizmjerne je važnosti poznavati korpus programskih tekstova koji čine programsko-poetički eseji, kritički iskazi, proglašeni manifesti te polemički intonirani tekstovi jer, na temelju tih ostvarenja, među ostalim, možemo govoriti i o razlikama avangardnoga razdoblja u odnosu na razdoblje moderne i realizma. U knjizi *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Šicel konstatira da programi i manifesti, u općenitom smislu, nastaju u trenutku potrebe za pokretanjem ili mijenjanjem nečega: »Nezadovoljstvo postignutim, osjećanje da se jedan stvaralački krug zatvara i počinje sam u sebi ponavljati rađa obično nove ideje, nove zamisli. One se tada ostvaruju ili kao pokret generacije, ili kao smjela misao pojedinca koji se uspio istrnuti iz postojeće umrtnjene atmosfere duha.«. (Šicel, 1972: 12-13)

Prilikom analize avangardnih programskih tekstova, treba uzeti u obzir njihovu poetološku dualističku narav jer je, s jedne strane, programski blok karakteriziran temeljnim spoznajnim aspektom, a to Matičević kao povjesničar hrvatske književnosti i književni kritičar, sagledava na sljedeći način: »To znači da iz programskih načelnih zamjedbi o naravi

književnoumjetničkog stvaranja odnosno iz konkretnih formula o žanrovskom, stilskom i tematskom kompleksu doznajemo ono najvažnije o estetskom procesu«. (Matičević, 2008: 9)

Također, Matičević u nastavku objašnjava da se zbog otvorene i dehijerarhizirajuće naravi žanrovskoga sustava avangarde programatski tekstovi mogu promatrati u duhu zasebne književne vrste s naglašenom poetskom funkcijom, a to može uzrokovati uzdrmanost pouzdanosti spoznajnoga aspekta pojedinačnoga programskoga teksta, posebno manifesta (koji se najprije može oteti kontroli). (Matičević, 2008: 9) Uostalom, tako se i zbog prepuštenosti stabilnosti spomenutoga spoznajnoga aspekta određenoga programatskoga teksta estetskom užitku recipijenta/čitatelja, od istog očekuje prijeko potreban oprez jer postoji mogućnost da u avangardnim programima i manifestima neće saznati ništa o samoj avangardnoj poetici i estetičkim temeljima toga razdoblja.

To zapravo znači da će čitatelj morati značenje programatskoga teksta tumačiti kao značenje bilo kojeg drugoga književnoga djela jer se, Matičevićevim riječima, tako oblikovan tekst ne može drugačije proučavati. (Matičević, 2008:9)

Zaključno, važno je istaknuti da se avangardno osporavanje tradicionalnih struktura odnosilo i na strukture programskih izričaja te da je avangarda u destruiranju naslijeđenih žanrovskih sustava bila izuzetno dosljedna. (Matičević, 2008:10) Iako je primjetno potiskivanje referencijalne i konativne funkcije programskih tekstova, valja naglasiti da se to u različitim autora odvijalo na različite načine. Vidljivo kolebanje između denotacije i konotacije, način je kojim se čitatelja želi zbuniti, kao i zainteresirati za napisano: »Programski, napose manifestativni tekstovi, u kojima je impresivnost izraza vidljivo pojačana, imaju za cilj u konačnici pridobiti čitatelje na svoju stranu, makar im to morali priopćiti na imperativan način.« (Matičević, 2008: 10)

Stoga, može se konstatirati da su temeljne odrednice avangardnih programsko-manifestativnih tekstova, kojih su se pridržavali nositelji hrvatske književne avangarde, sljedeće: pokušaj izgrađivanja književnoga modela (modelativnost), načelo pridobivanja čitatelja (persuazivnost) i militantan način odašiljanja poruka (imperativnost). (Matičević, 2008:10)

5. Antun Gustav Matoš

Antun Gustav Matoš (1873.-1914.) hrvatski je pjesnik, feljtonist, esejist i novelist, koji se smatra jednim od najboljih hrvatskih književnika uopće. Njegova važnost se na početku drugoga desetljeća dvadesetoga stoljeća ogleda u kritičkom informiranju hrvatske kulturne javnosti o promjeni estetičke paradigme te novim pokretima i smjerovima umjetnosti koji se tada javljaju. Autorom je predavangardne poeme *Mora*, impresionističkih putopisa i simboličke proze s elementima groteske i fantastike, čime svjedoči o preuranjenoj pojavi avangarde u okvirima europske književne secesije. Matoš je na mnogim mjestima iskazivao svoj jednoznačno negativan odnos prema avangardi, što je vidljivo iz njegova tumačenja elemenata avangardne poetike iz perspektive vlastitoga estetizma. (Oraić, 1986: 112) Kao neposredni nam primjer može poslužiti Matošev kritički prikaz Kamovljevih djela, koji se može čitati kao implicitni programatski tekst jer na to upućuju dijelovi što konstatiraju smjenu poetičke (i generacijske) paradigme kroz prikaz radikalne promjene percepcije estetskoga, umjetničkoga i slično¹.

¹ Matoš u kritičkom prikazu Kamovljevih djela, nazvanom *Lirika lizanja i poezija pljućkanja* (objavljenom 1907.g.), negativno progovara i komentira konkretne aspekte Kamovljeve poetike te njegovu novu vizuru umjetničkoga, književnoga stvaranja. Kamov je za Matoša buntovnik koji se usudio dirnuti u Ljepotu, Formu i Ukus. (Matičević, 2008: 11) Iako je vidljivo da je najveći kritičar hrvatske moderne dao naslov obrađivanom prikazu potaknut Kamovljevim specifičnim izrazima koje isti koristi u svojim literarnim radovima, daljnjim iščitavanjem se otkriva kako se Matoš tijekom pisanja cijeloga prikaza poigrava leksemima i citatima Kamovljeve poezije. (Asino, 2007: 296) To potvrđuju sljedeći navodi: »Svećenici u toj poeziji »rokéu«. Polić je anarhista i veli: »Umrli su zakoni za me«. Kao Baudelaire, gospodin Janko Polić Kamov poznaje boju zvukova i zvukove boja: »Boje nota, glazba boja«. Popovi nisu mu samo svinje. On ih krsti i »droljama«. (Matoš, 2008: 32) Matoš konstatira da su Kamovljeve pjesme apsurd i da nemaju ni »trunka poezije« te određuje Kamova kao »pjesnika blata, pjesnika mržnje, pjesnika zlosti«. (Matoš, 2008: 30) Dubravka Oraić u članku *Matoš i avangarda* konstatira da je Kamov pružio Matošu priliku za konfrontaciju s avangardom kao novim stilom: »Ta nedopustiva, provokativna i »apsurdna« sredstva Kamovljeve lirike bila su konstruktivne značajke novog stila - avangarde«. (Oraić, 1986:113) Također, Oraić u svojoj analizi Matoševa pristupa konstatira da je Matošev obračun s Kamovom jedna od prvih potpunih analiza o avangardi u literaturi uopće. (Oraić, 1986: 112) Zbog nepoštovanja norme

i reda, Matoš propituje Kamovljeva „veliki talent“ te ironično konstatira sljedeće: »Šta ćemo, ne možemo mi svi bolovati od hipertrofije talenta kao pisac Tragedije mozgovca, pjesnik bluda, ušesa, roktanja, pljućkanja i lizanja, koji mrzi honorare, piše u feljton »Pokreta« i ubija bludnice, imenom Kitty, što se iza toga udavaju i nose surku (Ištupana hartija, str.90.)«. (Matoš, 2008: 38) Matičević zaključuje da je Matoš tim negativnim komentarima pokušao probuditi građansku svijest i dati do znanja kako je došlo doba estetičkoga i duhovnoga preobražaja. (Matičević, 2008: 11) No, osim kritike Kamova, Matoš kritizira i Milana Marjanovića, zbog preporuke Kamovljeve poezije te je do kraja teksta ustrajan u karakterizaciji Kamovljeva rada kao »ploda sablažnjivih literarnih pljuvanja i bljuvanja«. (Matoš, 2008: 41) Kao bit obrađenoga programatskoga teksta, valja istaknuti konstataciju spomenute autorice (Dubravke Oraić) o Matoševom pogledu na Kamovljevu liriku kao »kličnom slučaju razbijanja triju temeljnih tradicionalnih disciplina – estetike, logike i etike.«. (Oraić, 1986:113)

Ipak, unatoč početnoj oštroj kritici Kamovljeva pisanja, Matoš u tekstu *Janko Polić Kamov*, objavljenom 1910.g., priznaje vrijednost kasnijih Kamovljevih literarnih ostvarenja, navodeći sljedeće: »Umro, poginuo je u času kada je našao svoju literarnu formu i naučio dobro pisati.«. (Matoš, 2008: 43) Matoš je na taj način apostrofirao važnu razliku između samoga sebe i svoje književne generacije, kao i između Kamovljeva prevrata i sloma. To znači da Matoš detektira situaciju kada književnici »bježe od sebe« (umjesto »bježanja u sebe«) te naslućuje njihovu želju za promjenom. (Matičević, 2008: 12) Gordana Slabinac o tome zaključuje na sljedeći način: »Matoš je uvidio bitnu promjenu u svjetonazoru, premda je nije u potpunosti htio priznati: 'bježanje u sebe' koje tako bjelodano otkriva služenje esteticističkom idealu književne moderne, nepovratno je zamijenilo tragično i strasno sudioništvo sa svijetom revolucionarne mijene i preobrazbe...«. (Slabinac, 1988: 68) Nadalje, Rosalba Asino u članku *Antun Gustav Matoš prema Janku Poliću Kamovu: Je li Matoš doista ispravno ocijenio Kamova?*, opaža kako je Matoš u spomenutom tekstu (*Janko Polić Kamov*) iznio jedan od rijetkih opisa Kamovljeva vanjskoga izgleda. (Asino, 2007: 310) Radi se o sljedećim navodima: »Bijaše ovisok, mršav, pognutog hoda i malo uleknulih prsiju: pravi proletarac. Glava čistog južnjačkog, primorskog i latinskog crnomanjastog tipa maslinaste tamne puti imala je nešto glumačko i talijansko.«. (Matoš, 2008: 44) Budući da Matoš u tom kasnijem tekstu progovara blažim tonom u odnosu na stariji (*Lirika lizanja i poezija pljućkanja*), važno je obratiti pozornost na rečenice u kojima Matoš ističe kako je Kamov, zahvaljujući njegovoj kritici, odustao od »slaganja« stihova i posvetio se isključivo pisanju proze. (Matoš, 2008: 43) Pored te konstatacije, Matoš izražava i žaljenje zbog prerane smrti Kamova, koja je uslijedila u trenutcima Kamovljeva uspona te tako

5.1. *Futurizam*

Analizirajući Matošev programatski tekst *Futurizam*, objavljen 1913.g., Matičević konstatira da je upravo Matoš napisao prve konkretne analitičke retke o futurizmu kao novoj praksi umjetničkoga djelovanja, iako je bio protiv „futurističkih novotarija“. (Matičević, 2008:10) Dakle, Matoš je i prije započinjanja avangardnih promjena u hrvatskoj književnosti dao izrazito jasne i precizne opise novoga, »književnog i umjetničkog »sistema««, kako je sam nazivao futurizam. No, prije nego što se iznese analiza njegovih promišljanja o futurizmu, valja definirati isti s obzirom na glavne značajke.

Futurizam je kulturni pokret nastao početkom prošloga stoljeća u Italiji te se kasnije proširio i u ostalim europskim zemljama, a kao njegove karakterističnosti, Sorel navodi sljedeće: »Futurizam je insistirao na polemičnosti, zahtjev za modernošću autentičan je zahtjev, civilističko-tehnički koncepti na kojima se temelji poetički koncept sasvim su u skladu sa suvremenošću – razvojem znanstvene i tehnološke misli.«. (Sorel, 2009:22) Ti zahtjevi i promjene su uslijedile i u hrvatskoj književnosti.

Iako je Matoš o njima negativno progovarao, iz obrađivanoga je programatskoga teksta vidljivo kako je shvaćao futurizam kao cijeli jedan sustav, tj., kao cjelinu artistskih, političkih, socijalnih i filozofskih smjernica za novu obradu i prikaz ljudske sudbine. (Matičević, 2008:11) Da je tomu tako, potvrđuje argumentacija Matoševa prezira spram talijanske »šarlatanerije«, u kojoj je Matoš izložio kritičko-informativni katalog futurističkih pogleda na umjetnost i preko njih ocrtao tipična mjesta avangardne poetike, poput problematičnoga stapanja umjetnosti i života i sličnih. (Matičević, 2008: 11) Nadalje, zanimljivo je promišljanje i u kojem Matoš uspoređuje tematizirani talijanski fašizam sa sistemom laži i varanja političarima, koji, po

dodatno priznaje vrijednost njegova novinarskoga rada, u kojemu vidi svoje zasluge, ali i uzrok prisnosti s preminulim pjesnikom: »Njegovi posljednji članci o Orianiju (»Savremenik«) i o S. S. Kranjčeviću (»Bosanska vila«), puni su već sasvim osobnog, originalnog stila, kojim se i ja mogu ponositi, jer se Polić priznavao mojim novinarskim – ne velim đakom, već mlađim prijateljem, pa kod ove mlade i tragične smrti osjećam teški, nenadoknadivi gubitak srodne duše, gubitak to teži što sam Polića svim silama odvrćao od puta u Španiju, upozorujući ga da je i putovanje jedna od modernih predrasuda i da se kod kuće, u domovini, dade čovjeku siromašnomu lakše raditi, razvijati se i živjeti no u tuđini.«. (Matoš, 2008: 43-44) Dakle, sadržaj cijeloga teksta može poslužiti kao vrijedan izvor informacija o Kamovljevu radu, životu i smrti te je, stoga, vrijednost teksta neupitna.

Matošu, preporuča Machiavelli. (Matoš, 2008: 53) Dubravka Oraić se u spomenutom članku, među ostalim djelovanjem Matoša, bavila i ovom analiziranom problematikom. Tražeći ključna mjesta u Matoševu tekstu, književna teoretičarka je izdvojila elemente futurističke poetike koje je Matoš izrazito kritizirao: antiinstitucionalizam, antitradicionalizam, prodor civilizacijskih motiva i dinamizam struktura u glazbi i slikarstvu. Oraić također primjećuje da članak obiluje Matoševim originalnim zapažanjima koja su izvedena iz poznavanja futurističkih manifesta poput »mehanička ljepota«, »estetika mašinizma«, »tragična lirika posvudašnjosti i svestižne brzine«, aktivistički optimizam te multiplicirano estetsko »ja«. (Oraić, 1986: 113-114) Važno je istaknuti Matoševo tumačenje o prisutnosti elemenata futurizma kod mnogih ranijih autora (npr. Poe, J. Verne), dakle, prije pojave futurizma kao pokreta uopće.

Na tragu tih opažanja, profesorica Oraić zaključuje da je Matoševa interpretacija futurizma globalni promašaj. To objašnjava na sljedeći način: »Matošev globalni promašaj bio je, s jedne strane, rezultat nerazumijevanja programatskoga antimimetizma (teza: futurizam je laž, 218), kojim avangarda svjesno ruši tradicionalnu poetiku od Aristotela do simbolizma, a s druge ahistorijskoga pomaka (teza: »Futurizam nije ništa novo«, 223), koji je ireverzibilnu pojavu suprotstavljene poetike rasplinuo u bezvremenske stilskotipološke »crte« (futuristi su ispali Heraklit: »teorija o vječnoj futurističkoj efemernosti«, Platon, Hegel, Darwin: »otrcana religija progresu« i – Goethe!).«. (Oraić, 1986:114) Unatoč tomu, autorica priznaje da je Matoš iznio najdublji pogled u fenomen avangarde u sljedećoj tezi: »futurizam nije samo revolucija literarna i artistska, već cijeli sistem, pokret istodobno politički, filozofski i socijalan« (Matoš, 2008:53).

Složili se ili ne s prethodnom kritikom Matoševe interpretacije, mora se konstatirati da tekst sadrži temeljne činjenice o talijanskom futurizmu kao što su mjesto i vrijeme izlaska manifesta, ime predstavnika (F.T. Marinetti) i značaj njegovih djela, glavni elementi poezije (hrabrost, srčanost i pobuna) te opis futurista kao »pjesnika motora, slavitelja automobilskog kočijaša i aeroplanskog krmilara«. (Matoš, 2008: 53)

Također, budući da „futuristički svjetonazor“ obiluje i mizoginim pogledima te odstupanjem od osjećajne ljubavi, vrijednost Matoševe analize toga aspekta sastoji se u sljedećoj konstataciji: »Porodica će iščeznuti, čovjek će biti srećniji bez nje, i već je to djelomično ostvareno.«. (Matoš, 2008: 54) Matoš je tako, unatoč podastrijetim kritikama, ipak pokazao duboko razumijevanje posljedica modernoga mehanizma i glorifikacije stroja, koje će uslijediti kroz opisane promjene.

Danas se zaista možemo zapitati stvara li se novi čovjek, tj., nečovjek, »čovjek-futurista« (Matoš, 2008: 57), kako ga Matoš naziva i opisuje kao gospodarom prirode i svijeta. U tome je Matoševa istinska veličina i neizmjeran doprinos u shvaćanjima mijena života i književnosti.

6. Vladimir Čerina

Vladimir Čerina (1891.-1932.) hrvatski je književnik, čije je pjesništvo ilustrativnim primjerom evolucije hrvatskoga pjesništva u prvoj trećini dvadesetoga stoljeća, od *pasatizma* i *sutonaštva* do *novosimbolizma*, *ekspresionizma* i *nadrealizma*. (Milanja, 2000:27) Milanja konstatira da se Čerina može smatrati tragičnom ličnošću (po dihotomiji *nutarnje/izvanjsko*), no svakako i zanimljivom u književnom, psihoanalitičkom i kulturnom smislu, ako se uzme u obzir ondašnja socijalna, kulturna i politička hrvatska realnost. (Milanja, 2000:27)

Ipak, svakako je pjesnikom čije je pjesništvo težilo biti u skladu sa suvremenim poetikama, od kampanilističko-sutonskoga, »artističke religioznosti bez - religije« (Radošević, 1913:666), preko neosimbolističkoga do ekspresionističkih i nadrealističkih poetičkih elemenata (iako u manjoj mjeri). (Milanja, 2000: 27-28) Neke od njegovih pjesama su: *Zvižduk u noći*, *Molitva bludnici*, *Pustinja*. (Milanja, 2000: 28)

Također, Čerina je poznat i po tekstu *U gradu cinika*, objavljenom u časopisu *Vihor* 1914.g., u kojemu piše o tomu kako jugoslavenska „nacijonalistička“ kultura gleda na sudbinu Zagreba i budućnost hrvatskoga naroda. Priklanjajući se jugoslavenskom nacionalizmu, Čerina u tom tekstu oštro kritizira Zagreb te zagovora potrebu kulturnoga ujedinjenja Srba, Hrvata i Slovenaca². Bošković u članku *Ideologija i autobiografija u romanima Nike Bartulovića*, tematizirajući o junaku Bartulovićeve romana *Na prelomu*, Ivi Tadiću, spominje kako Tadić „susreće“ upravo Čerinu koji promišlja da treba baciti *lagum* na „dronjavu Hrvatsku“ te konstatira da se u tim riječima odčitava sadržaj teksta *U gradu cinika*. (Bošković, 2006: 123) Čerina je Zagreb (početkom dvadesetoga stoljeća) držao malograđanskom sredinom (Goldstein, 2019: 13), a osim što ga naziva »gradom cinika«, tvrdi da mu treba »silom dati dušu i mozak onog grada Heroja, što se zove Beograd«. (Čerina, 1914: 1) Pored preokupacije integralnim jugoslavenstvom, Čerina je bio inspiriran i Kamovljevim suprotstavljajućim stavom, što će dakako biti vidljivo u nastupajućoj analizi.

² (Piskač, N. (2017) *Duh Vladimira Čerine zabranio je Thompsonu koncert: Politika Yu umobolnice: Čerina naprijed, Pilar stoj.* Zagreb: Portal hrvatskoga kulturnog vijeća. Dostupno na: <http://www.hkv.hr/izdvojeno/komentari/nenad-piskac/26760-duh-vladimira-cerine-zabranio-je-thompsonu-koncert.html> [19. rujna 2021.]

6.1. Janko Polić Kamov (ulomci iz studije)

Monografska studija *Janko Polić Kamov* (objavljena 1913.g.) predstavlja Čerinino izlaganje o Kamovu, koje je različito u odnosu na Matošev raniji programatski tekst (*Lirika lizanja i poezija pljućkanja*) u kojem se Matoš kritički obrušava na Kamovljev stil i način pisanja.

U svojim opsežnim i analitičkim opisima, Čerina progovara o Kamovljevu odmaku od tradicije te vezi s talijanskim futurizmom, čime želi istaknuti kako je i u tadašnjoj hrvatskoj književnosti *poetika novoga* počela zauzimati svoje mjesto. (Matičević, 2008:12) Time su naglašena individualnost, neposrednost, ali i naprednost Kamovljeva pisanja: »Još dok ne bijaše Marinettijevim manifestima osnovanog i utvrđenog futurizma, sva je njegova poezija ruženja, režanja, ovog bijesnog, silovitog kretanja i rušenja u snazi jedne jake, moćne dikcije, u silini jedne jedine dinamike, što je imao, možda najjače, jedinstvene, ona je sva bila, bez njegova znanja, posve spontano, futuristička.«. (Čerina, 2008: 74)

Budući da Čerina većinu sadržaja izabranih ulomaka posvećuje Kamovljevu osebjnu stilu pisanja, prvotno je važno istaknuti čime je Kamov bio potaknut u stvaranju svoje poezije. Analizom Matoševa istoimena programatskoga teksta, saznaje se da je Kamov bio izrazito nesretan i nezadovoljan pojedinac.

Također, iz sačuvane korespondencije s bratom Vladimirom, vidljivo je da je Kamov znao kako ne može dobiti podršku sredine u kojoj je živio jer je u svojim stihovima želio govoriti istinu i progovarati o važnim društvenim problemima. Kamov je na Hrvatsku gledao kao na nemoralnu sredinu u kojoj je ruganje istini i čovjekovoj egzistenciji osnovni način ponašanja i javnoga djelovanja. (Matičević, 2008: 13)

Stoga je htio, pišući „neobičajene“ stihove, raskrinkati nemoral licemjernih pojedinaca. Budući da je u znanosti vidio sredstvo objektivne istine, Kamov je želio prikupiti pregršt spoznaja o životu, tj., opskrbiti se pozitivnim znanjima kako bi mogao utjecati na promjene hrvatskih društvenih prilika kroz osnivanje pokreta intelektualaca koji bi progovarao istinu o vlastitom narodu i stvorio znanstveni naraštaj. (Matičević, 2008: 13) Matičević tematizirajući spomenuta nastojanja, objašnjava da je papir Kamovu poslužio kao sredstvo pomoću kojeg je mogao izraziti ono što nije imao priliku ostvariti te da je to izrazito vidljivo kroz osmišljavanje sintagme *ištipana hartija* koja je, osim što predstavlja Kamovljev umjetnički program, naslovom njegove zbirke pjesama. (Matičević, 2008:14)

Takav Kamovljevićev pogled na život i književnost potaknuo je Čerinu na pisanje spomenute monografske studije, čija je vrijednost u reprezentaciji istinske Kamovljeve misli i doživljaja realnosti: »Lirika je Jankova učinjena od krvi i mesa. On govori jednim jezikom koga do njegove pojave ne poznavasmo. To je jezik slobode: u mnogim izrazima prelazi i nju.« (Čerina, 2008: 73)

Tatjana Stupin Lukašević u članku *Kamov, Čerina i Krleža*, tematizirajući odnose među trima književnicima, konstatira da je Vladimir Čerina bio istinskim poštovateljem Kamovljeve književnosti te da je objavljivanjem studije o Kamovu težio »resemantizirati svoj egzistencijski horizont«. (Stupin Lukašević, 2013: 60) To je nastojao odupirući se konvencionalnim pogledom na život i svijet: »Koristeći značenjske jedinice tekstova Janka Polića Kamova, Čerina je pomoću njih deideologizirao za njega ispražnjeni svjetonazor te došao do novih smislenih postavki ideologema. Čerinino traženje rekonstrukcije Kamovljeva života i djela, težnja je resemantiziranja tumaču suvremenog pogleda na svijet te destrukcije određenih prepoznatih ideologema.« (Stupin, Lukašević, 2013: 60) Autorica tim konstatacijama želi naglasiti da Čerina ističe kako su se značenjske vrijednosti Kamovljeva diskursa transformirale uvlačenjem u značenjski krug tumača (čitatelja), pri čemu je dodano značenje.

To je posebno vidljivo u sljedećem promišljanju: »Vrtoglavica nas spopada kod čitanja nekih dijelova romana; vrtoglavica, omaglica, nesnađenost; tuku nas paradoksi u mozak, kontrasti nas raspinju, apsurdni nas kolju; mozak nam se koprca, zamračuje, duša nam se lomi, nervi nam se stežu i rastežu. Osjećaji i utisci naši ne mogu da budu odmjereni, ni ustavljeni. Opća jedna i očajna zbrkanost nas obuzima. Stil vije s nama kao bura s lišćem na raskršćima.« (Čerina, 2008:91)

Dakle, iako je mogućnost potpune interpretacije upitna, Čerina nas svojim zapažanjima i analitičkim osvrtima potiče na propitivanje značenja Kamovljeve literature. Pored toga, Čerina konstatira da je osobnost poput Kamovljeve dotad neviđena te da je njezina vrijednost u življenju svoje slobode: »To je jezik slobode jedne nove ličnosti, kojih Hrvatska nije imala, jedne ličnosti, koja stvara svoju slobodu, ličnu slobodu.« (Čerina, 2008:73) Stupin Lukašević zamjećuje da je Čerina i na taj način najprirodnije prikazao esenciju Kamovljeve osobnosti i književna rada, predviđevši buduće prešućivanje njegove ostavštine te, nadasve, protoavangardne uloge u okvirima kako hrvatske, tako i svjetske književnosti. (Stupin Lukašević, 2013: 64)

U spomenutom članku, autorica također tematizira o tomu kako se Čerina nadao da će netko drugi, tj., bolji, napisati tekst o Kamovu, no nitko nije bio zainteresiran za to. Stoga se Čerina, zbog zanemarivanja Kamova od strane suvremenika, ali i zbog divljenja koje je osjećao prema Kamovu, odlučio posvetiti pisanju o njemu. Iako je Čerina pisanjem studije nastojao afirmirati Kamovljeva književna ostvarenja, u hrvatskoj se realnosti dogodio suprotan učinak: »Ovdje je zanimljivo uočiti da Čerinina studija otvoreno, gotovo promidžbeno afirmira književnost Janka Polića, no umjesto posmrtnog promoviranja ovoga protoavangardnog hrvatskog književnika, dogodio se paradoks suprotnog efekta. Kamova se i dalje ignoriranjem negiralo, prešućivalo, tiskarski cenzuriralo.« (Stupin Lukašević, 2013: 67)

Nadalje, Čerina u obrađivanim ulomcima veći dio teksta posvećuje i uspoređivanju Kamova s njegovim književnim likom, Arsenom Toplakom. Tomislav Brlek u članku »*Ako je literatura*« - (pot)pisano isušivanje kaljuže identiteta konstatira da su osnovni parametri tumačenja Kamovljeva romana *Isušena kaljuža* određeni upravo u Čerininoj studiji te da će većina kasnijih tumača varirati neka mišljenja koja je Čerina iznio. (Brlek, 2004: 152) Radi se o sljedećim Čerininim konstatacijama, koje Brlek navodi kao upitne: »... da roman »ima jednu osnovnu manu što je napisan nejedinstveno, rastrgano bez jedne osnovne uređenosti i raspoređenosti« (*Janko Polić Kamov*, 359); da su svi elementi teksta »u sjeni jedinog i velikog *Ja*, Arsena Toplaka, protagoniste ove duševne drame, glavnog junaka romana, to jest samoga pisca« (360); da je Arsen zapravo Kamov: »Arsen je isto što i Polić i Polić je isto što i Arsen« (365); da se značenje naslovne sintagme određeno Arsenovom tvrdnjom »Ah, kaki je to kaos naša psiha! Kaka je to kaljuža.« (*IK* 124), te da stoga roman završava porazom jer se »kaljuža isušila« (368); da je, sve u svemu, riječ o ispovijedi »jedne, u najobilnijem smislu riječi, moderne duše, koja je previše žedala i odviše pila, jednog, u najobilnijem smislu riječi, modernog mozga, koji je stremio previsoko i zarivao se preduboko« (371); da je u tom romanu sve »degenerisano; i nagon i ponos i volja i temperament i intelekt i ljubav i seks; čovjek sav, život i mozak sav, i duša sama, naga, sva« (372); a o čemu je uzrok što Polić »hoće da piše onako kako živi, a živi neuredno bez plana: on dakle piše neuredno, bez plana« (372-373).« (Brlek, 2004:152)

Dakle, osnovne Čerinine misli uperene su k zaključku koji tvrdi da je Kamov oblikovao Arsena po uzoru na vlastitu osobnost koja je „napredna“ u odnosu na okolinu u kojoj živi, iako je prezentator razdražene i degenerirane duše i mozga: »On ima živce razdražene, on ima dušu razdraženu, on ima mozak razdražen.« (Čerina, 2008: 73) Unatoč izloženoj Brlekovoj opaski, Čerinin je doprinos objavljenjem studije o Kamovu izrazito velik.

Ta se veličina ogleda u određivanju Kamovljeve poezije kao »bogovskoga biča za naše društvo«, čija je esencija u buni (bilo protiv koga, čega i zašto) (Čerina, 2008: 75-78), kao i u prikazu temeljnih elemenata čitava Kamovljeva književna rada: »Histerija, fiksa ideja o samoubojstvu, tuberkuloza, sadizam, idiotizam, kretenizam, paroksizam, krvni, nervni, intelektualni i moralni, neuroza i psihoza, nekrofilija, panika ekstremnih osjećaja i želja, kaos najnevjerovatnijih, najbizarnijih snova, misli i zamisli, što samo bljesnu, razviju se i zginu, i sve ostale bezbrojne abnormalnosti i perverzije, čitav taj golemi svijet patologije i psihopatologije, bijahu njegovi najpristupačniji, najličniji, najdraži i najdragocjeniji predmeti obrađivanja.« (Čerina, 2008: 81) Ti elementi su svakako prisutni u oblikovanju Arsena Toplaka, pa se Čerinina zapažanja čine vjerodostojnima, kao i konačni zaključak o tematiziranju Arsenova diletantizma: »I njegova neaktivnost, to dekadencija posvemašnje, taj diletantizam neuporediv, ta bolest strašna, ona je impulsivna i srčana: on hrabro koraca na putu do ništa, bez straha, sa užitkom skoro, on pada na dno, u prah.« (Čerina, 2008: 87)

Zaključno, valja konstatirati da se najveća vrijednost Čerinine studije, kao i obrađivanih ulomaka koji su dio iste, sastoji u ukazivanju na Kamova (i njegove umjetničke svježine) kao na onog koji je »kazao pravu riječ«: »Našli smo onoga, koji je kazao pravu riječ, koji je kazao: *riječ*, jer govoriti ne znači i reći, a mnogi naši pisci samo govore.« (Čerina, 2008: 91), koji je *naš* i u kojemu vidimo sebe, kao glasu »prave Hrvatske«. (Čerina, 2008:91)

7. Janko Polić Kamov

Janko Polić Kamov (1886.-1910.) hrvatski je pjesnik, književni kritičar, prevoditelj i dramatičar. Važnija su mu djela zbirke pjesama *Ištipana hartija* i *Psovka*, drame *Tragedija mozgova* i *Na rođenoj grudi* (Slabinac, 1988: 67) te roman *Isušena kaljuža*. Književno djelujući, Kamov je nastojao mijenjati pjesnički jezik i literarne forme, no i tradicionalne društvene strukture. Njegov izbor književnoga imena predstavlja skraćenu formulu u kojoj se konotacije »biblijske ukletosti i izgnaničke sudbine« vežu uz vlastiti literarni put. (Slabinac, 1988: 69) Vlastiti program je odredio kao program otpadništva, čime je htio naglasiti nepripadnost tadašnjim književnim grupacijama ili pokretima. Kamovljeva poetika je poetika avangardističkoga osporavanja dotadašnjih vrijednosti, pa je njegova pozicija u periodu hrvatske moderne posebna. (Slabinac, 1988: 69) Svakako je to vidljivo iz obrađenih Čerininih promišljanja, no analiza Kamovljevih fragmenata koja će uslijediti, pokazuje isto. Kamovljevi epistolarni tekstovi puni su stavova koji se mogu čitati u svjetlu programatskoga žanra, stoga će se analizirati s naglaskom na tim mjestima.

7.1. *Fragmenti pisama*

7.1.1. VIII.

Pismo VIII., nadnevka 10. II. 1907. (Venezia), Kamov je napisao bratu Vladimiru Poliću. Najvažniji fragment ovoga pisma je onaj u kojem Kamov opisuje podrijetlo svoga pseudonima te ime »*Ištipana hartija*«.

Dakle, u ovom pismu saznajemo da pseudonim *Kamov* potječe od biblijskoga imena *Kam*, koje je nosio Noin sin. Kama je Noa prokleo, a Kamov bratu objašnjava da *Kamov* za njega znači »program u imenu za literaturu.«. (Polić Kamov, 2008: 99) Ime »*Ištipana hartija*«, Kamov objašnjava kroz mogućnost iznošenja strasti i ideja na papir jer u životu ne može, a u konačnici za oba imena (»*Kamov*« i »*Ištipana hartija*«), zaključuje sljedeće: »Ovoliko, da protumačim ova dva nedužna imena, ali koja znače cilj (što) i sredstvo (kako). Program i organizaciju.«. (Polić Kamov, 2008: 99)

7.1.2. XVI.

Pismo XVI., nadnevka 18. VIII. 1907. (Rim), Kamov je također napisao bratu. U izdvojenom fragmentu, Kamov objašnjava bratu kako je previše zaokupljen mislima i radom i da osjeća svoj intelekt sve jačim, do te mjere kakvim ga je idealizirao u mašti. (Polić Kamov, 2008: 101)

Ipak, najviše pozornosti treba posvetiti dijelu u kojem Kamov iznosi što za njega predstavlja smisao života. Nakon opisa svoga trenutnoga mentalnoga stanja, Kamov konstatira da svrhu života nalazi u „izgustiranju“ njegove najviše manifestacije – *znanja*: »Što više vidjeti, što više čuti, što više saznati.« (Polić, Kamov, 2008: 101) Kamov također ističe kako želi započeti pokret intelektualaca u Hrvatskoj koji bi se držao dva načela: *iznašanje istine* i *iznašanje našeg naroda*. (Polić Kamov, 2008:101)

U pojašnjenjima oba načela, Kamov ozbiljno raskrinkava manjkavosti hrvatskoga društva i pojedinaca koji ga čine (npr. Strossmayera) te obrazlaže kako treba uzeti *istinu* kao ideal i *znanost* kao sredstvo za stvaranje jedne znanstvene generacije čija bi mladež negirala predrasude »samostanskoga morala«: »Generaciju dakle *antimoralnu* (u starom shvaćanju morala), generaciju *antisentimentalnu*, generaciju *antipoetsku* u starom shvaćanju poezije: generaciju jednom riječi ateističku, anarhističku i – *znanstvenu*.« (Polić Kamov, 2008: 102)

7.1.3. XIX.

Obraćajući se ponovo bratu Vladimiru, Kamov u Rimu nadnevka 8. X. 1907., progovara o teškoj materijalnoj situaciji: »Zato molim, da mi pošalješ svotu za 20.X. – 20.XI. od 50 kruna (odbivši ovih 10) tako, te je dobijem *najkasnije do 20. t. mj. tako*, te mogu gazdarici uredno platiti stanarinu.« (Polić Kamov, 2008: 102) Također, u ovom pismu saznajemo kako Kamov drži književnika Josipa Baričevića inteligentnim i darovitim te, stoga, proziva brata zbog sarkastičkih komentara o njemu, kao i odgovorne za ruganje u *Novom listu*. (Polić Kamov, 2008: 102-103) Ipak, važnost analiziranih fragmenata nalazi se u „ispovjednim“ rečenicama Kamova u kojima on priznaje da nema nikoga tko bi mogao prihvatiti njegovu literaturu u svim njezinim aspektima.

Dapače, Kamov ističe kako zna da će svaki „zdravi“ čovjek osuditi njegov način pisanja, no i da to neće utjecati na njega: »Ja znam, da nemam čini se *nikoga*, koji bi uz moju literaturu mogao i htio pristati onako, kako ja pristajem *svojim životom* ili koji bi nju mogao prihvatiti u svim konsekvensama: *nikoga* velim po svoj prilici i dapače znam da će moj smjer *osuditi* svaki zdravi, poštenu, karakterni čovjek ne samo u Hrvatskoj nego *u svijetu* –ali već je vrijeme da kažem i ovo, što već kazah: *ja jesam i ostajem ja*. « (Polić Kamov, 2008: 103) Nadalje, Kamov izražava promišljanje o pisanju *jedne filozofije*, no kaže da zbog manjka iskustva i nestalnosti njegova života, nema dovoljno uvjeta za filozofiju i znanost.

Gordana Slabinac zaključuje da Kamov u tom promišljanju aludira na svoju bolest te da dramatično (no bez patetike) progovara o vlastitoj skoroj smrti koja određuje takav stil pisanja. (Slabinac, 1988: 70)

Uvjetovan egzistencijskim okolnostima (»borbom za opstanak«), Kamov piše crtice, drame i pjesme, iako bi htio pisati djelo koje bi značilo nešto »za čovječanstvo«. (Polić Kamov, 2008: 104) Iz spomenute knjige prethodno navedene autorice, također se saznaje kako je Kamov te tradicionalne književne vrste formalno i tematski destruirao: »Svoja je prozna i dramska ostvarenja nazivao lakrdijama, tragikomedijama, groteskama, farsama ili pak psihološkim satirama, iz čega je jasna piščeva osnovna nakana da pomakne ili čak izbriše granice među pojedinim književnim vrstama.«. (Slabinac, 1988: 71) I

Iako se iznova u daljnjem sadržaju pisma žali na nemoral onih koji ga osuđuju, Kamov ostaje vjeran polaganju nade u znanost, ali i u čovječanstvo: »I kad mi je liječnik davao po dvije injekcije jodine o vratu, o mršavom, bezmesnatom, napetom vratu, te sam vidio sve zvijezde njihovog neba – ja sam mislio na to: kako ću svoje tijelo dati liječniku na seciranje kako sam već dao svoju dušu; sve znanosti za znanost i za – čovječanstvo!«. (Polić Kamov, 2008: 105)

7.1.4. XXVI.

Iznova pišući uobičajenom primatelju (bratu Vladimiru, u Torinu), Kamov obrazlaže kako se odmakao od ideje samoubojstva zbog ulaska u fazu »farsa« i zbog toga što mu životne prilike svakodnevno nude materijal za lakrdiju i spoznaju da je upravo *lakrdijaštvo* »sinteza naših ideala, pregnuća, domovine i intelekata«. »I samo me to napunja voljom i zanosom: raditi dalje i blamirati se dalje; živjeti još i uvjeravati se, da je život tragikomedija«. (Polić Kamov, 2008: 105) Stoga, ne čudi zaključak G. Slabinac u kojem profesorica tvrdi da takvo *lakrdijaštvo* postaje okosnica novoga svjetonazora i glavna odrednica Kamovljeve književne prakse. (Slabinac, 1988: 71) Govoreći o tomu, zapravo se radi o »novoj poetičkoj optici«, čije je uvjerenje zasnovano na *tjeskobi*, koja je pokretačem, profesoričinim rječnikom, »svih Kamovljevih anticipatorskih slutnji«. (Slabinac, 1988: 71) Uostalom, *tjeskoba* je vezana uz centralnu doktrinu avangardne poetike novoga, tj., »uz optimalnu projekciju u budućnost«. (Slabinac, 1988: 72)

Važnom je i za Kamovljev pojam »lakrdijaštvo naše duševnosti«: »Ona je bitna i za Kamovljev pojam »lakrdijaštvo naše duševnosti« kao spoj tragičnog i grotesknog kroz koje se duh trajno preobražava s neizvjesnim rezultatom.« (Slabinac, 1988: 72), no, Kamov taj pojam spominje tek u sljedećem fragmentu.

7.1.5. XXVIII.

Pišući u Torinu, nadnevka 2. XI. 1908., Kamov se iznova žali bratu na nerazumijevanje njegova literarna rada. Kamov je bio svjestan odraza svoje individualnosti i posebnoga stila pisanja, no odlučno je ostajao do kraja vjeran svom »artizmu« te to rastumačio na sljedeći način: »Dakle ja mogu taj svoj »artizam« samo usavršavati u tome pravcu, ali ne mijenjati. Jer taj »artizam« rezultira iz mogeg nazora na svijet, mojih studija, percipiranja znanosti, iskustva i mogeg života i duševnosti.«. (Polić Kamov, 2008: 107)

U nastavku fragmenta, Kamov problematizira o »psihologiji čovječanstva«, koju dijeli na područja *instinkta* i *kulture*, a to detaljno opisuje na sljedeći način: »Kod prvog su faktori i elementi osjećaji, fakta, mišice, spolno udo, iskrenost i »egoizam« t.j., sve ide za tim, da se udovolji želucu i seksusu. Kod drugog: osjetljivost, fraza, razgovor, obzir, laž i »altruizam« t.j. sve ide za tim, da postaneš u društvu i čovječanstvu faktor ili kao učenjak ili kao trgovac i t.d.«. (Polić Kamov, 2008: 107) Stoga, »prosti seljak« zaradi koliko mu je nužno za život, a »kulturniji narod« stvara kapital, ima vrtove, kazališta i slično jer, budući da milijunaši ne mogu sami uživati u svom bogatstvu, rade za druge. Tako i nastaje »suvišak bogatstva«, t.j., *luksum*, pa se prelazi na altruizam. (Polić Kamov, 2008: 107)

Kamov objašnjava da to znači biti obzirnim prema svojoj društvenoj okolini, no tako se zapravo postaje »lažac«: »Ako prestanem biti prirodan, ako se ne prepustim svojojaturi – onda nisam osjećajnik; ali ako pazim, kaki ću dojam napraviti, i ako hoću da to saznam, moram biti oštrouman i osjetljiv i prema tome, meni nije do fakta, nego do fraze.«. (Polić Kamov, 2008: 108) Kako bi bilo jasnije, Kamov kao primjer navodi da »primitivniji dramatičar« daje više ubojstava, a »primitivniji gledatelj« voli više baruta. (Polić Kamov, 2008: 108) Slabinac konstatira da je Kamov »pomalo naivno« podijelio »psihologiju čovječanstva« na spomenuta područja, no da taj spoj *primitivnoga* i *kulturnoga*, pripada u »aporijske dimenzije cjelokupne avangarde«. (Slabinac, 1988: 72)

Nadalje, Kamov konstatira da prema *instinktu* i *kulturi*, stoje komedija i tragedija kao dvije dramske forme te dalje tumači svoju razdiobu književnih formi: »Ili literarne: roman i noveleta. Ili dvije forme romana: naturalistički – romantički i psihološki. Tragedija je puna strahota i radnje, afekata i pasija – komedija dijaloga; naturalizam pun seksusa, bestijalnosti, ubojstava – psihološka novela puna prelaza i opisivanja »što se osjeća, što se misli« ne »što se radi««. (Polić Kamov, 2008: 108) Iako je tako teorijski promišljao, Kamov ipak u vlastitoj književnoj praksi nije odvajao *instinkt* od *kulture*. To je posebno očito u drami *Tragedija*

mozgova u kojoj se sukob odvija između ta dva područja, tj., između protagonista koji su predstavnicima tih područja. (Slabinac, 1988: 72)

Vraćajući se na analizu obrađivanoga fragmenta, neizostavno je spomenuti da Kamov svoje novele naziva »Lakrdije«, a osim njihove neizrađenosti, radi se i o »lakrdijaštvu naše duševnosti«. (Polić Kamov, 2008: 109) Tim inzistiranje na pojmu *lakrdijaštva*, Kamov je tematizirana područja (instinkt i kulturu) ujediniio u »amalgam paranoidne psihologije modernoga, razdrtoga, hipersenzibilnog individuuma.«. (Slabinac, 1988: 72) Također, Kamov konstatira da takve lakrdije nalazi u ljudskoj duši te da je to uglavnom sintezom njegova rada. (Polić Kamov, 2008: 109)

7.1.6. XLII.

Kamov je naslovljeno pismo uputio dosad nespominjanom primatelju, Mišku Radoševiću (18. IV. 1910.). Miško Radošević je hrvatski publicist, poznat po radovima u kojima promišlja o literarnim i socijalnim problemima, a Kamov mu u pismu piše da je u drami pronašao „svoje pravo mjesto“. (Polić Kamov, 2008: 109-110) Smatra da su mane koje kritičari u njegovu djelovanju ističu, zapravo prednostima. (Polić Kamov, 2008: 110) U obrazloženju, Kamov konstatira da mu je cilj *dramski* izraziti ljudsku duševnost te da svi elementi drame budu »čisto psihološki«: »Ja idem za tim, da dramski izrazim našu duševnost i da budu svi faktori, zapleti, kulminacije i raspleti čisto psihološki: moje su drame tek psihološke slike i *nejasnoća* je tu važna radi realizma... Naša duša ima u sebi sve tendencije svih epoha i svih ljudi i drama samo *potencira* one, kod koje kod jedne epohe ili čovjeka prevladavaju.«. (Polić Kamov, 2008: 110)

U završetku analiziranoga fragmenta, Kamov iznosi mišljenje da se ljudska duša može izraziti samo u slučaju korištenja svih mogućih frazeologija (naturalističkih, mističkih, simbolističkih, impresionističkih), pa mu namjera nije da se protagonisti izraze »realistički«, već da dođe do izražaja njihova unutarnjost »na što kraći, zbiljskiji i rukopipateljniji način.«. (Polić Kamov, 2008: 110)

7.1.7. XLIV.

Kamov posljednje analizirano pismo (Punat, 10.V.1910.) upućuje Branimiru Livadiću, hrvatskom književniku i kritičaru. U izdvojenom kratkom fragmentu, tematizira o tome kako kod *psiholoških satira* »sloboda, razuzdanost stila i prećeranost prisporodoba« najbolje

odgovaraju: »Ako se može satirizirati politika, običaj, društvo, zašto se ne bi mogla i – psiha, koja se mislim najvjernije može iznijeti u karikaturi.« (Polić Kamov, 2008: 110)

8. Tito Strozzi

Tito Strozzi (1892.-1970.) hrvatski je književnik, glumac i redatelj. Od 1919.g. intenzivno je bio prisutan u svi aspektima kazališnoga života, a napisao je i dramatisirao tridesetak kazališnih djela. Marija Crnbori u članku *Sjećanje na Tita Strozija* zaključuje da je Strozijev talent neosporan: »Na njegovu odijelu, licu, kosi bila je prava, obična teatarska prašina. I sjaj.« (Crnbori, 1982: 219) te spominje kako su njegov način podučavanja zvali germanskom školom. (Crnbori, 1982: 222) Zahvaljujući umjetničkim iskustvima, stvorio je drame koje „školski“ pokazuju kakav treba biti dobar kazališni komad (ne uzimajući u obzir umjetničke vrijednosti). (Slabinac, 1988: 158) Programatski tekstovi *Nada u vrijeme*, *Moć futurizma u noći* i *Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku* iznose njegove ideje i promišljanja, što će biti vidljivim u njihovoj interpretaciji.

8.1. *Nada u vrijeme*

U uvodnim rečenicama teksta »Nada u vrijeme«, objavljenom 1913.g., Tito Strozzi izrazio je negativno viđenje hrvatske literature i umjetnosti (u odnosu na razdoblje prije avangarde). Taj »krik pun očaja«, posljedica je žaljenja aktualnoga hrvatskoga stanja, koje se može nadići jedino vjerom u duše umjetnika: »U dubljini naše iskrene duše sakrivaju se čuvstva djeteta. Tek duša djeteta je vjerna. Mi se ne stidimo toga.« (Strozzi, 2008:113)

Analizirajući Strozijeve programatske tekstove, Matičević konstatira da Strozzi kroz izricanje vlastitih predviđanja i razmišljanja pohvaljuje avangardna javljanja u hrvatskoj književnosti: »Apologija avangardnim impulsima iskazana je u nekoj vrsti poetizirane deklaracije, u intimnoj ispovijedi i proznom fragmentu unutarnjeg pripovjedača koji nam otkriva svoje vizije, razmišljanja i temperament.« (Matičević, 2008:14) Pored dotadašnjega stanja stalnoga čekanja i beznada, Strozzi potaknut avangardnim zanosom, iskazuje »nadu u vrijeme« koje dolazi za hrvatsku umjetnost i koje treba donijeti važnije promjene: »Ali nam se božanstvo otkrilo. I od onda nam je snaga rasla kao naša ljubav k njemu.« (Strozzi, 2008:113)

To je također vidljivo na kraju teksta, u Strozijevu obraćanju umjetnicima u kojima gori »iskra vatre za svetu umjetnost«: »Šutili smo dugo. Sad moramo govoriti. Jer nas je sasna obuzelo čuvstvo, koje daje naslućivati: blizu je vrijeme, u kojem ćemo živjeti pjesme.« (Strozzi, 2008:114)

Strozzi tom porukom, osim što poziva umjetnike i književnike na ažurnost u svom djelovanju, navješćuje vlastitu umjetničku produktivnost, kao i spremnost za „borbu“ u hrvatskom javnom prostoru koja će iznjedriti promjene.

8.2. Moć futurizma u noći

Strozzijev tekst »Moć futurizma u noći«, objavljen 1914.g., također se ubraja u programatske tekstove hrvatske književne avangarde. Potaknut pojavom futurizma, Strozzi slikovito opisuje dosege ovoga specifičnoga kulturnoga pokreta: »Strozzi potvrđuje na nekoliko mjesta kako je futurizam stigao u Hrvatsku, kako ga zaokupljuju futurističke slike i kako će se i on jednoga dana, ako bude bilo potrebno, »obučiti futuristički« na sveopće zgražanje neuke i konzervativne javnosti.« (Matičević, 2008: 15) Smještajući vrijeme radnje svoga pisanja u noć, Strozzi stavlja naglasak na tamu, tj., na negativne popratne pojave stanja o kojem će biti riječ.

To se prvenstveno odnosi na izražavanje kako ga straši mir, odnosno, u pravom smislu, stagniranje hrvatske umjetnosti i literature predavangardnoga doba: »Ja ga se bojim kao što sam ga često želio. Jer samo čežnju ljubim. I za mirom. Mir je prazan, šupalj i zahtjeva obilno ispunjenje.« (Strozzi, 2008: 115) »Želja za bukom dana« je Strozzijeva želja za bogatstvom umjetničkih djela na hrvatskoj literarnoj i umjetničkoj sceni dvadesetoga stoljeća.

Strozzi također progovara o elementima futurizma, poput urbaniteta velikih gradova, prisutnosti tvornica (umjesto šuma), zvukova, štopota, buke i vike. Iskaz: »U onoj zemlji gdje je nebo bliže zemlji nego ovdje.« (Strozzi, 2008:115), moguće je interpretirati kao uspoređivanje europskih umjetničkih i literarnih dosega, tj., europske umjetničke produkcije prvih desetljeća dvadesetoga stoljeća uopće s hrvatskom, koja je, iz Strozzijeve perspektive, manjkava. Nadalje, ističući kako „nekima“ smeta *smjelost* strojeva, Strozzi zapravo komentira otpor spram pojave futurizma kao pokreta kojim se gubi ljudskost jer veliča brzinu, tehnologiju, urbanitet, automobil, rat, nasilje i mehanizam.

Ipak, ti umjetnici i književnici, potaknuti prodorima futurističkih elemenata na europskoj umjetničkoj sceni, stvaraju zapažena djela koja progovaraju o ekstremnim osjećajima i težnjama njihove duše, koje Strozzi naziva »mrlje najrazličnijih boja«: »Jedan više zureći u svoju sliku: »To je moja duša. Ja ćutim onaj stroj, koji se brzo, vrlo brzo okreće. Tako da ga ni mislima svojim ne mogoh slijediti. A tu su ovi nerazriješivi skupovi glasova, koji su me beskrvno mučili. Kao savjesti. I rat je ovdje. S onom strašnom ranom, koja me je tjerala, da jače otvorim oči od patnje. Sve je izvan nas. To je ispunjenje! Rođenje!« (Strozzi, 2008: 117)

Takav odgovor na nova, no i na sadašnja zbivanja, Strozzi naziva »propast svijeta«, čiji dio ne želi biti: »Nagomilavanje duša – komadića duša. I moju traže: jer ih je toliko. Ali ja ne ću. Ostavite me!«. (Strozzi, 2008: 117) U završnom dijelu teksta, Strozzi izražava nadu u novo doba te pozitivne društvene i umjetničke promjene koje ono donosi.

8.3. Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku

U programatskom tekstu »Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku« (objavljenom 1914.g.), Strozzi se obraća kritičaru koji ga je u svom članku, po njegovom mišljenju, krivo i „neduhovito“ ocijenio. Budući da ne zna o komu se radi, Strozzi ga proziva na sljedeći način: »Tko je bio tako hrabar te se je usudio tako nespretno navaljivati na me? Tko je bio tako kukavan te se nije usudio odati svoje ime? Po neozbiljnom naslovu naslućujem Xapulu, po svršetku: »Jedan, dva, tri - krikerikiri« čovjeka, koji je uz pjesnika bio i vojnik.« (Strozzi, 2008: 121) Spomenuti »Xapula« na kojeg Strozzi sumnja, pseudonim je kojim se koristio hrvatski književnik, novinar i kritičar, Zvonimir Vukelić: »Zvonimir Vukelić – Zyr Xapula – javlja se u hrvatskim novinama, tjednicima i časopisima od prvih početaka dvadesetog stoljeća gotovo do svoje smrti, 1947.« (Derossi, 1981: 263)

U daljnjem sadržaju teksta, Strozzi se iznova grubo obraća „pisaru Hrvatske“: »Najodlučnije vam zabranjujem, da me nazivljete Tito. Naprosto Tito.« (Strozzi, 2008: 121), no i sa sumnjom da ga isti zbog „besmislene“ borbe (u inzistiranju na promjenama u hrvatskoj književnosti) uspoređuje s Don Quijoteom: »Ili je potonji pridjevak možda aluzija na blijedog viteza Kihota, koji je kao i ja navaljivao na vjetrenjače i vjetrenjake?«. (Strozzi, 2008: 121) Nadalje, Strozzi optužuje kritičara za nerazumijevanje pojma *futurizam* jer ima »običan mozak«. (Strozzi, 2008: 121)

Iskazom u kojem spomenutom prigovara za čuđenje zbog sjećanja na hrvatsku literaturu, Strozzi iznova ne propušta priliku izraziti svoje negativno stajalište spram stanja na hrvatskoj književnoj sceni: »Čudite se, da je signor Tito takav plebejac te se sjeća bagatele kao što je današnja naša literatura. No znajte, da se to događa samo onda, kad zaokrećem oko kojeg ugla.« (Strozzi, 2008: 122), a dio teksta u kojem Strozzi kod obrazloženja futurista navodi »mi«, posebno je važan jer je potvrdom njegova izjednačavanja s tom skupinom umjetnika: »Provala futurizma u Hrvatsku mora da vam je vrlo neugodna. Jer dok mi noću bježimo ulicama smetajući vaš i ostalih svakodnevnika mir, uzalud vi vičete za stražarima, koji bi nas potjerali u krevet.« (Strozzi, 2008: 122)

Strozzi optužuje kritičara i zbog nerazumijevanja njegova članka *Nada u vrijeme* uopće te „prijeti“ da će (ako se nastave rugati njegovu časopisu za književnost i umjetnost) postati »očekivani futurist«, tj., djelovati u svom kazališnom radu po uzoru na standarde futurista u Milanu. (Strozzi, 2008: 122) Budući da izričito konstatira kako ne voli uspoređivanje svoga rada sa satiričnim časopisom *Koprive* (kao niti s Tucićevom *kulisom*), Strozzi na slikovit način dočarava važnost svoga časopisa: »No jednom će vaši istomišljenici već upoznati, da u tom krik u zure u vlastite grimase.« (Strozzi, 2008: 122), kao i vlastito umijeće stvaranja: »Kad budete u buduću šta od mene čitali, čuvajte se mota: ako smo pravo razumjeli. Vi me nikako ne možete razumjeti.«, »Ja ću se obući futuristički, vi nikako, pa ćemo se obojica smijati.« (Strozzi, 2008: 123)

U završnom dijelu teksta, Strozzi komentira prirodu razloga zbog kojega je objavio knjigu na njemačkom jeziku. U tom kontekstu spominje Andriju Milčinovića, hrvatskoga književnika koji ga je također kritizirao, u časopisu »Savremenik«. Ipak, obraćanje „bezimenom“ kritičaru, Strozzi završava satiričnim komentarom, spominjajući Jarmeka (hrvatskoga pjesnika čije pjesme većina nije prihvaćala), čime stavlja naglasak na ispraznost njegove kritike: »Nijedan od vaših ne može napisati članak bez Jarmeka. Vjerujte mi, da tog čovjeka štujem više od vas.« (Strozzi, 2008: 124) te ga poziva da mu se javi imenom.

9. Ulderiko Donadini

Ulderiko Donadini (1894-1923) hrvatski je književnik, o kojemu postoje brojni kontroverzni sudovi. Milanja navodi da je tomu vjerojatno tako jer je bio kontradiktornom osobnosti i „krivcem“ »prijenosa strukturalne analogije« u kritici i književno-povijesnoj sistematici. (Milanja, 2000: 35) Pisao je prozu, dramu i poeziju, pokrenuo književni časopis »Kokot« te bio njegovim urednikom i „popunjavateljem“, pa se realizirao i kao književni kritičar, esejist i pisac ekspozitornih tekstova. (Milanja, 2000: 35) Donadini je, što se tiče ekspresionizma, nezaobilaznom figurom hrvatske književnosti. (Milanja, 2000:36)

Unatoč tomu, brojni kritičari su negativno okarakterizirali neke elemente njegove ekspresionističke poetike: »Gotovo se odreda ponavljaju, dakako kao negativno određenje, karakteristike fragmentarnosti, eklekticizma, kompozicijske neproporcionalnosti, »plutajućost« likova, rudimentarnost i »primitivnost« građe, hladni, objektivistički, suhi ton, feljtonizam, te – ono jamačno što najvećma začuđuje, jer je dokazom pomanjakanja osjećaja za nove medije – kinematografska brzina, fotografske scene, kinoindustrijska tehnika.« (Milanja, 2000: 36-37) Pored toga, Donadinijevi programatski tekstovi imaju veliku vrijednost jer predstavljaju njegov teorijski um u periodu ulaska na hrvatsku književnu scenu. (Milanja, 2000: 38)

9.1. *Savremena umjetnost*

Ulderiko Donadini u programatskom tekstu »Savremena umjetnost« koji se smatra prvi manifestom ekspresionizma u Hrvatskoj, objavljenom u časopisu »Kokot«, 1916.g., izlaže misli o dinamici novoga vremena, u konkretnoj manifestnoj formi. »Kokot« je časopis koji je imao estetičku funkciju jer mu je umjetnička legitimacija Donadinijeva autorskoga glasa bila svrhom. (Rogić Musa, 2011: 192)

Donadinijeva se promišljanja u uvodnom članku o dinamici vremena ponajprije odnose na imperativne zahtjeve, pokušaj pridobivanja pažnje čitatelja govorenjem u 1. licu množine te na naznačivanje koncepcije nove umjetnosti. Takav način obraćanja i pisanja načinio je od Donadinija autora prvih hrvatskih avangardnih programsko-manifestativnih tekstova. (Matičević, 2008: 15) Matičević kao glavna obilježja tih tekstova navodi sljedeće: odbacivanje povijesnih estetika, zagovaranje bergsonovske životne dinamike i futurističke želje za ratom kao sredstvom pokretanja umrtvljenoga čovječanstva, karakteriziranje duše kao nositeljice dinamike i ogledom istine, vjera u mističnost narodne pjesme koja treba postati supstratom nove nacionalne umjetnosti, uvjerenje da je umjetnost nova religija i duhovni zov kojim se pojedinac

i društvo mogu iskupiti i preobraziti te potreba za otkrivanjem „titanskog pojedinca“ koji će imati snagu poput Krista da povede novi svijet u bolju budućnost. (Matičević, 2008: 15)

Ta su obilježja posebno vidljiva u sljedećim Donadinijevim promišljanjima: »Tolika je želja za promjenom i doživljavanjem, da su mnogi poželjeli čak i rat. A kad je došao, htjelo se da ga se ugleda kao objavu. Zato će ga i malo njih vidjeti. Nove događaje treba gledati novim očima. Duša mora tražiti svoje gnijezdo u budućnosti, a ne u prošlosti. Čim smo se prije prilagodili prilikama, tim smo ih prije svladali. Stvarati otpor znači samo prestati u razvoju.« (Donadini, 2008: 128) Donadini kroz ta uvjerenja shvaća prirodu umjetničkoga stvaranja koje odražava temeljne futurističko – ekspresionističke postavke predratnoga razdoblja. (Matičević, 2008: 15)

Skladno tomu, Tea Rogić Musa u članku *Utopijska slika svijeta u manifestima Ulderika Donadinija*, konstatira da Donadinija njegov protoavangardistički teorijski diskurs čini glasnikom prijelaznoga razdoblja u hrvatskoj književnoj kritici jer su u njemu europski avangardistički elementi počeli potiskivati dominantnu esteticističku stilizaciju. (Rogić Musa, 2011:183) Također, Rogić Musa Donadinijev diskurs naziva utopijskim te nudi moguće objašnjenje njegova opredjeljenja za utopijsku sliku svijeta: »Donadinijevo opredjeljenje za utopijsku sliku svijeta može se objasniti za onodobne hrvatske prilike karakterističnom preobrazbom društvene utopije u nacionalni mit, čime se slika o poželjnom društvenom ustroju drastično pojednostavljivala, postavši upotrebljiva za ideološke i političke obračune.« (Rogić Musa, 2011: 184)

Donadini tako otvara dva bitna utopijska pitanja: promišljanje o vlastitom položaju i o mehanizmima društvene kontrole nad sudbinom pojedinoga čovjeka i mogućnostima otpora. (Rogić Musa, 2011: 184) Da je tomu tako, potvrđuju Donadinijevi navodi iz obrađivanoga programatskog teksta: »Ostarile su forme društvenog života. Tište nas, kao kaciga i željezni oklop. Da se dođe do slobodne misli, mora se prije posjedovati sloboda osjećanja, i forme u kojim želimo da se manifestiramo ne smiju da budu tako pobrojene. Mi u životu stojimo jedan kraj drugoga, kao zatvorene knjige. Pitanja, koja upravljamo složena su po šabloni. Tako nam se i odgovara.« (Donadini, 2008: 127-128)

Donadini na taj način ističe potrebu stvaranja boljega duhovnoga ozračja i nove društvene zbilje koja će donijeti promjene u umjetnosti. Jedna od glavnih misli njegove logike umjetničkoga stvaranja, odnosi se na autentično „posuđivanje“ iz društvene zbilje kao načina uronjenosti u vlastito vrijeme.

To, među ostalim, potvrđuje da je Donadinijevo viđenje umjetnosti neodređeno, tj., ne odnosi se na pojedini poetički ili socijalan sadržaj, a umjetnikova svijest ne slijedi zadanu literarnu paradigmu. (Rogić Musa, 2011: 186) Donadini to objašnjava na sljedeći način, kroz isticanje važnosti suvremenosti: »Umjetnik, *koji stvara* živi sa svojim vremenom: pulzira. Njegove energije i mase i inspiracija čekaju, što će od njih zatražiti sadašnjost. Samo ovako veliki umjetnik može da bude savremen.« (Donadini, 2008: 129)

Budući da spomenuta autorica tematizira o Donadiniju kao utopijskom autoru, čiji je opus u cijelosti utopijski, može se zaključiti da se kod Donadinija radi o *biografskom utopizmu*: »Kod njega je vrlo izražen tzv. biografski utopizam, razina građanskoga ponašanja, monološka svijest i potreba da se šokira i izazove skandal, što podrazumijeva antitradicionalizam kao metodu samopromocije.« (Rogić Musa, 2011: 187) Nadalje, u skladu s avangardom kao paradigmom koja promovira ničeanskoga nadčovjeka (Rogić Musa, 2011:187), Donadini također ističe potrebu djelovanja u skladu s »ničeanskim receptom«: »Može se da bude tako praktičan, pa ne bilježiti svoje velike osjećaje, moći opstojati (dresirati se) u samoći, biti tako visoko opsjednut, pa turiti ruke u džep i maskirati se kao čovjek iz hrpe, i iz samotnih visina gledati u sve borbe, pristajanja i pobjeđivanja. Posve ničeanski recept.« (Donadini, 2008: 131-134)

Pored toga, Donadini je obuzet idejom o umjetnosti kao religiji te je, poput avangardnih umjetnika, svjestan vladajućega kaosa u Europi i šire. Stoga se Donadini (uz Čerinu i Kamova) smatra »najpotpunijim hrvatskim primjerom avangardističke paradigme „mahnitoga čovjeka“, figure koja naviješta vijest da je Bog umro (a umjetnik stupa na njegovo mjesto kao demijurg)«. (Rogić Musa, 2011: 188) Rogić Musa također konstatira da se Donadinijeva želja za promjenom (utopijski govor) ne mora nužno vezati uz poruke koje promovira futurizam, već da je ta želja posljedica njegova općega egzistencijalnoga stava, a ne promišljanja o futurizmu ili ekspresionizmu: »Donadinijeva utopijska slika nove umjetnosti ne može biti tretirana kao poetičko priključivanje ekspresionizmu o čemu svjedoči i njegov izbor duše kao ključne kategorije pomoću koje definira i prepoznaje novu umjetnost.« (Rogić Musa, 2011: 188)

Cvjetko Milanja u članku *Utopijske značajke teorijskog uma hrvatskog ekspresionizma*, naziva Donadinijevu potrebu za razgolićivanjem umjetnikove osobnosti i definiranjem naravi umjetničkoga djela pomoću nje »donkihotskim sindromom« i »utopijskim projektom u destiliranom obliku«. (Milanja, 2002: 40)

Opisanim načinom izlaganja svojih ideja i uvjerenja u programatskom tekstu, Donadini ističe vlastito autorstvo koje neupitno ostavlja važan trag, što je izuzetno bitno za samu avangardu jer se preferiranjem manifestnih tekstova autor stavlja u prvi plan. (Rogić Musa, 2011: 189)

Paradoksalno, Rogić Musa zaključuje da je Donadini primjer »proturječne pozicije avangardnoga autora« jer ipak nije bio spreman praktički osporiti tradicionalne vrijednosti i prezentirati vlastite ideje svojim suvremenima. (Rogić Musa, 2011: 189) No, mora se priznati vrijednost njegova uzvika „Dolje estetike!“ kao programatskoga gesla poetike osporavanja. (Rogić Musa, 2011:191) Završavajući tematiziranje o *Savremenoj umjetnosti*, autorica analiziranoga članka zaključuje da Donadini iznosi za utopijsko mišljenje pet amblematskih teza.

Prva govori o dinamici kao načinu unutar kojeg se život najpotpunije manifestira, a Donadini uzima futurističku želju za promjenom i kretanjem kao primjer kako „očistiti“ riječi od praznovjerja.

Druga teza se odnosi na stav da su svi poznati oblici društvenoga života zastarjeli, a Donadini se svrstava u generaciju koja želi izmijeniti okvire građanskoga života.

Treća naglašava da je došlo vrijeme potrebe provođenja »nove osjećajne etike«, u kojoj kao mjerila dolaze istina i neistina (umjesto dobra i zla), dok se četvrtom tezom drži da umjetnik svemu novom treba pružiti priliku da ga preobrazi te uočavati sve što se događa oko njega, tj., stvarati u skladu sa svojom suvremenosti.

Zadnjom, tj., petom tezom se definira umjetnost kao religija čiji poklonici imaju cilj „čišćenja puteva“ kojima se umjetnost kreće. (Rogić Musa, 2011: 193) Tim je stavovima Donadini izrazio vlastito viđenje suvremene umjetnosti kao dinamičnoga procesa koji mora biti suprotstavljen dosadašnjim društvenim okvirima te sukladan zahtjevima nove umjetnosti (i zbilje).

9.2. *Expresionizam*

U uvodnim rečenicama programatskoga teksta »Expresionizam«, objavljenom 1917.g., Donadini tematizira o nedostatku prave umjetnosti, tj., o mnoštvu »besmislenih fraza« u tiskanim medijima, kojima se prikriva prava istina i koje zamagljuje »čistu umjetnost«. (Donadini, 2008: 135)

Daljnijim problematiziranjem općega nepovoljnoga stanja umjetnosti, Donadini konstatira da umjetnici tadašnjega vremena (prva desetljeća dvadesetoga stoljeća) imaju razloga za očajavanje te tumači metaforu o mnoštvu Prometeja koji su prikovani uz »zemaljsko blato« i bivaju kažnjenima jer pokušavaju otkriti istinu (kao i graditelji babilonske kule). (Donadini, 2008: 135)

Dok su u prijašnjim vremenima umjetnici slavili Boga kroz svoje stvaranje, suvremeni umjetnik nema ideal kojemu bi posvetio vlastito umjetničko djelo, a Donadini o tomu zaključuje na sljedeći način: »Današnji umjetnik nema religije da stvori jednu madonu, on nema ideala, kojima bi digao kip – današnji umjetnici mogli bi iskreno da dadu, samo jedno veliko očajanje.« (Donadini, 2008: 137) Vidljivo je kako tim zaključkom Donadini iznova iskazuje negativno stajalište spram hrvatske tradicije i okoline.

Nadalje, Donadini tumači umjetničko stvaranje genijalnih umjetnika: »Genijalni umjetnici daju novo, sebe, svoj doživljaj, svoju apokalipsu.«, »On vuče svoju lozu poput Krista i ako se ne rodi ne će ga nestati, dok ne ispusti svoj krik, koji se ori od pokoljenja do pokoljenja i kroz sve vjekove, dok ga jednom svi ne čuju.« (Donadini, 2008: 138) Iskazom o „prirodnosti“ neshvaćanja genija u vremenu u kojem živi, Donadini je prihvatio avangardni topos o neshvaćenom umjetniku koji je u toj mjeri nov da bi bilo „čudo“ da ga razumiju ljudi njegova vremena jer taj umjetnik vidi ono što drugi ne vide. (Rogić Musa, 2011: 194)

Izloženo Donadinijevo shvaćanje genija u skladu je s Kantovim tumačenjem. Genijalnost je za Kanta talent koji proizvodi ono za što nema utvrđenih normi, tj., originalnost koja zahtjeva samozakonodavnu narav genija (koja ne stvara prema propisanim pravilima), koji je stvarateljem lijepe umjetnosti. (Kant, 1957:147)

Ipak, Donadini upozorava da se ne može svaka neshvatljiva novost smatrati umjetnošću te da se mora paziti na shvatljivost stvorenoga koje ne smije biti shvaćeno samo umjetniku koji je stvorio. U suprotnom, može doći do prekoračenja granica misli, osjećaja, fantazije i ukusa,

tj. apsurdna. To prekoračenje su, po Donadinijevom stajalištu, učinili „moderni umjetnici“, odnosno, futuristi, kubisti i ekspresionisti. (Donadini, 2008: 139)

Budući da se u daljnjem sadržaju teksta Donadini oštro obračunava s djelovanjem ekspresionista, valja predočiti taj pojam. Dakle, ekspresionizam je pravac u umjetnostima koji počinje 1911.g., a njegove karakteristike su sljedeće: evokacija mitološkoga svjetonazora, satirična groteska, idealistički patos, otpor prema građanskom moralu, odnosu gospodar-rob i dezintegraciji društva u ratnim okolnostima. (Sorel, 2009:27) Ivica Matičević u uvodnom tematiziranju o programatskim tekstovima navodi da je Donadini uporišna točka »apstraktnog ekspresionizma«. (Matičević, 2008:14)

Kako je to moguće s obzirom na Donadijev obračun s ekspresionistima, Matičević naknadno pojašnjava kroz usporedbu sa Šimićevim stvaralaštvom (o kojem će biti više riječi u daljnjem sadržaju rada): »Još je žešći šturmovac bio Antun Branko Šimić, iako je i on, kao i Donadini (u eseju *Expresionizam*) prvotno odbacio i kritizirao ekspresionistički pokret (*Berlinski Sturm ili Nova umjetnost germanska*), a zatim ga spremno prihvatio i ugradio u svoja razmišljanja i stvaralaštvo.«. (Matičević, 2008: 16) Dakle, iz pojašnjenja postaje razumljivim zašto se Donadini smatra uporištem teorije apstraktnoga ekspresionizma.

Vraćajući se na analizirani programatski tekst, neizostavno je citirati Donadinija u spomenutoj kritici ekspresionista (kao i futurista i kubista): »Oni nam ne otvaraju posebne svjetove, kao sva djela velikih umjetnika, niti se kroz njih dotičemo s vječnošću. To su djela, u kojima nema ljepote, jednostavnosti, harmonije jedne velike cjelokupnosti.«. (Donadini, 2008:139)

Nadalje, Donadini spominje austrijskoga književnika i kritičara, Hermanna Bahra, koji je napisao apologiju ekspresionizma, u kojoj je, Donadinijevim riječima, samo rastumačio spomenuti pokret, no nije dokazao da se djela modernih umjetnika mogu svesti pod umjetnost. U skladu s prethodnim problematiziranjem, ekspresionistička umjetnost je za Donadinija »mrtvorodena«. Ipak, već u sljedećim promišljanjima, Donadini kaže kako je moguće (te ujedno i predviđa) da u budućnosti počne uviđati »objavu« u ekspresionističkoj umjetnosti. (Donadini, 2008:140)

Stoga i nije tako neobično njegovo kasnije pristajanje uz apstraktni ekspresionizam, iako je u svojim izloženim promišljanjima kritizirao moderne ekspresioniste kao umjetnike kojima je samo njima samima jasno vlastito (umjetničko) djelo.

9.3. *Vaskresenje duša*

U trećem programatskom tekstu, *Vaskresenje duša* (objavljenom 1917.g.), Donadini ponovo kritizira konvencionalnosti hrvatske tradicije koje, po njegovu viđenju, treba nadići i zaboraviti. Tematiziranjem o nedostatku »individualista«, tj., pojedinca velikoga karaktera, Donadini iznova stavlja naglasak na manjkavosti hrvatske umjetnosti i društva kojemu je »skandal« jedini pravi život jer je izgubio vjeru u sebe: »Škandal je kod nas čovjek i život dostojan čovjeka: *pravi čovjek i pravi život*.« (Donadini, 2008: 143) Nadalje, Donadini izričito problematizira o tendencijama hrvatske kulture i umjetnosti, kojoj je cilj približiti se europskim društvenim i umjetničkim standardima. Na taj način, hrvatsko društvo negira samo sebe i postaje robom europske kulture i umjetnosti. (Donadini, 2008: 143-144)

U tom kontekstu, Donadini spominje tezu o »presadenoj kulturi«, koja ističe da je hrvatsko društvo europska kolonija koja misli i djeluje u tuđem, tj., europskom duhu: »Tako mi, dok istodobno manifestujemo za slobodu i samostalnost, po svom dosadašnjem djelovanju i ciljevima koje smo postavili; pretvaramo se u jednu europsku koloniju.« (Donadini, 2008: 144) Daljnji se sadržaj programatskoga teksta odnosi na Donadinijev naputak o tomu što sačinjava središte cjelokupnoga predavanja, a to je promišljanje o krivo postavljenim programima u umjetnosti koji su povili puteve koji vode do njihove umjetnosti, u jedan, Donadinijevim rječnikom, „labirint“ u kojem se, da se nađe izlaz, može kretati desetljećima. Kako bi naputak bio jasniji, Donadini uzima za primjer pseudoklasicizam te navodi: »Bilo je čitavih literarnih i umjetničkih škola koje nisu htjele, a ni mogle da stvaraju bez klasičnog modela.« (Donadini, 2008: 146)

U tom pojašnjenju zapravo dolazi do izražaja Donadinijevo stajalište o tomu kako za velikoga i istinskoga umjetnika ne postoji model jer takav umjetnik oblikuje svoja djela u skladu sa svojim osjećajima, a ne po uzoru na zadane estetike. Rogić Musa o tomu konstatira sljedeće: »Napada modu stvaranja „recepata za književnost“, estetskih kalupa koji su neprihvatljiva direktiva umjetničkom stvaralaštvu.

Najvažnija je Donadinijeva teza u tom članku ona o estetikama kao najvećim neprijateljima umjetnosti, koje su suprotne shvaćanju umjetnosti kao religije.« (Rogić Musa, 2011: 194) Neizostavno je spomenuti Donadinijevo razmatranje o tome kako djela realista, naturalista i impresionista pokazuju otpor spram zadanih »estetskih kalupa«. Tako se u romanima ruskih pisaca mogu naći karakterizacije likova koje posve ne odgovaraju ucrtanim pravilima.

To je zato što nisu u skladu s »ukusom«, koji je osnova svih estetika i na čijem će se problematiziranju Donadini posebno zadržati: »Ta riječ je povela ljude putem posve protivnim od onoga, koji vodi do umjetnosti.« (Donadini, 2008: 147-148)

Donadini smatra krivim nekoga nazivati dobrim umjetnikom zato što ima ukusa i to je, po njegovu mišljenju, ishodište pogreškama u umjetnosti jer su upravo estetike (koje zadaju ukus) barijere slobodi umjetničkoga stvaranja koja jedina može iznijeti na vidjelo istinu umjetnikove duše: »Dolje estetike! Dolje oni koji propagiraju »ukus«, obzire: sebe sama neka nam dade umjetnik, kojeg i ako ugledavši činiće nam se kao da smo ugledali neman; sebe sama kojem će masa zviždati, koji će njoj biti sablast, utvara, đavo, antikrist; sebe, to beskrajno carstvo svoje duše neka nam on dade.« (Donadini, 2008: 150)

Dakle, Donadini zaključuje da ljudi koji procjenjuju vrijednost nekoga umjetničkoga djela u skladu s ukusom, uživanjem i svidanjem ne mogu shvatiti da je umjetnost religija i umjetnički osjećaj molitva koju je umjetnik htio iskazati kroz oblike svoga umjetničkoga djela: »Niti s »ukusom«, niti sa željom za uživanjem ne pristupa jednoj umjetnici, tamo se ide čista srca kao dijete pred oltar, pred nju se pada kao pred božanstvo, udarajući se i propinjući sebe sama na krst da se dokuči njezina sveta tajna.« (Donadini, 2008: 148-149)

Velikoga umjetnika Donadini uspoređuje s Kristom jer istinski umjetnik ne traži dušu prema zadanom modelu i društvenom ukusu, već ju želi onakvom kakva ona jest. Budući da je suvremenim ljudima takav umjetnik neshvatljiv, doima se kao antikrist koji iznosi istinu iz vlastite duše, pri čemu ne očekuje uspjeh: »Propovijedati svoju istinu, dati svoju umjetnost može samo umjetnik koji ne očekuje uspjeha.« (Donadini, 2008: 155)

Nadalje, Donadini tumači kako nema općenitih istina, a da bi to bilo jasnije, uzima kao primjer Sokratovu istinu: »Istina Sokratova je samo snažnija od moje i porazila ju je, ali i moja postoji i ako uništena.« (Donadini, 2008: 153) te poziva na govorenje vlastitih, pojedinačnih istina: »No ako se svoje golotinje ne stidimo sami pred sobom, zašto bi je se stidjeli pred drugima?« (Donadini, 2008: 153-154), koje su, kako za umjetnika, tako i za pojedinca, temeljem osobne snage: »Koja je snaga nekih Dostojevskijevih osoba, nego ta što govore sebe.« (Donadini, 2008: 156) Za razliku od prethodno obrađenoga programatskog teksta (»Ekspresionizam«), Donadini u ovome pohvaljuje ekspresionizam kao »revolucionarnu umjetnost« u kojoj umjetnik daje svoju dušu (a to je u skladu s njegovim viđenjem velikoga umjetnika): »Treba vidjeti djela ekspresionista pa da se osjeti ova revolucionarna umjetnost, koja je izjurila sveta pravila, na koja je prisizala estetika, bacila od sebe šestare i trokute i dala –

duše.«. (Donadini, 2008: 157-158) Analizirajući to, Rogić Musa zaključuje da je Donadini tad prepoznao ekspresionizam kao dominantan smjer u tadašnjoj književnosti: »Uostalom, ekspresionizam sa svojom negacijom prošlosti i zahtjevima za prevrednovanjem tradicije ide u smjeru Donadinijeva pokušaja premošćivanja jaza između dijela naslijeđa kojeg se nije odricao i potrebe da istakne viziju umjetnika koji je uvijek nov i originalan.«. (Rogić Musa, 2011: 195)

Donadini manifest zaključuje promišljanjem da je u smjeru umjetnikove iskrenosti i originalnosti krenula »savremena umjetnost«, a nadalje postaje jasnim naslov programatskoga teksta: »Neka dahnu duše, i od snage kojom se šire grudi, da slobodno udahnu, pući će konopci što ih sputavaju.«. (Donadini, 2008: 159)

Obrađeni Donadinijevi programatski tekstovi predstavljaju prikladan materijal za promatranje utopijskoga diskursa Donadinijeva svjetonazora jer prezentiraju prihvatljive postavke s obzirom na cjelokupnost njegova umjetničkoga stvaranja. No, u njima su vidljive i suprotnosti Donadinijeva stvaralaštva, a to se ponajprije odnosi na čežnju za neostvarenom idilom i očaranost mračnim nagonima. Najveća im je vrijednost u polemičnom nastupu prema suvremenim ljudima i umjetnicima, iako su za iste Donadijeva stajališta primljena kao marginalizirana. (Rogić Musa, 2011: 195)

10. Antun Branko Šimić

Antun Branko Šimić hrvatski je pjesnik, kritičar i esejist, autor je knjige pjesama *Preobraženja*, koja se smatra osnovom hrvatskoga modernoga pjesništva. Šimićeva se važnost ogleda i u negacijskom odnosu spram tradicije, o čemu će biti riječ u obradi programatskih tekstova. Analizirajući Šimićevo stvaralaštvo, Milanja konstatira da se u njega razlikuju dvije poetike: mladoliričarska i novosymbolistička (manje dominantna) i izrazito ekspresionistička (dominantna). (Milanja, 2000: 48) Upravo takva, dominantna ekspresionistička poetika, utjecala je na mišljenje o Šimiću kao iznimnoj pjesničkoj pojavi, a njegov razvoj kroz faze demonstrira hrvatsku književnopolitičku paradigmu. (Milanja, 2000:49)

10.1. *Namjesto svih programa*

Antun Branko Šimić u svom programatskom tekstu »Namjesto svih programa«, objavljenom 1917.g., iznosi vlastito viđenje umjetnosti u općem smislu te njezine važnosti za umjetnika i kulturu naroda uopće. No prije svega, Šimić u prvim rečenicama konstatira da nitko ne zna što je zapravo umjetnost. Iako je o njoj napisano mnoštvo knjiga, iskazano je tek nekoliko istina jer nitko nije pogledao do dna toga »bezdana«: »I mada se zna o umjetnosti tih nekoliko istina, ona se ne zna; umjetnost.« (Šimić, 2008: 163) Ivica Matičević tematizira o Šimiću kao žestokom šturmovcu koji je najprije odbacio ekspresionistički pokret, a zatim ga ugradio u svoje umjetničko stvaralaštvo.

Također, Matičević uviđa sličnost između Šimića i Donadinija u stavovima koji se odnose na novu poetiku (negacija tradicije, ukusa, estetike, viđenje umjetnosti kao religije, vjera u dušu i istinu), no i razliku u oblikovanju i prezentiranju programskih zahtjeva: »Šimić razmišlja i piše jasnije, preciznije, svoja uvjerenja iznosi sustavnije, analitički doradeno, uz rabljenje bogate i krajnje ekspresivne metaforike, pokušavajući već u samome programskom tekstu progovoriti u skladu s vlastitim zahtjevima o instituciji riječi kao posvećenoj manifestaciji unutarnje doživljajnosti.« (Matičević, 2008: 16)

To znači da njegov programski blok obiluje ekspresivnim (na mnogim mjestima i ekspresionističkim) izrazima koji naglašavaju važnost njegova razmišljanja (Matičević, 2008: 16), a to je posebno vidljivo u sljedećim Šimićevim navodima: »Kakav je morao biti osjećaj umjetnika koji je prvi doživio čas spoznaje da je stvorio Nešto; stvar u kojoj je za vječno ostavio sebe i kroz koju je, poslije svršenosti, protekao jedan viši, vječni život.« (Šimić, 2008: 163) Time Šimić želi reći kako je umjetnost vječna jer ne može ostarjeti, tj., po njegovu mišljenju, umjetnost ne može biti starom, niti novom.

U tom kontekstu, posebno je zanimljivo njegovo tumačenje o tomu kako griješe svi koji misle da se u važnom smislu razlikuje starije stvorena umjetnost od sadašnje, stvorene u sadašnjem vremenu. (Šimić, 2008: 163) U daljnjem promišljanju, Šimić pojašnjava o kakvoj je razlici zapravo riječ: »Razlika je samo u shvaćanju, u umjetničkim pravcima, umjetnost je jedna. Razlika je, potrebna savršeno, uostalom, samo u djelima umjetnosti koja su stvorena juče, prekjuče ili danas, dakle u vremenu da postanu bezvremena, bezdobna, izvan vremena.«. (Šimić, 2008: 163-165)

Dakle, Šimić aludira na važnost bezvremenosti, tj., vječnosti umjetničkoga stvaranja i umjetničkoga djela jer je umjetnost za njega, u prvom redu, »ljudska«: »Kad se stvara, ne misli se za koga se stvara. Za sve ljude, dakako.«. (Šimić, 2008: 165) U daljnjem sadržaju obrađivanoga programatskog teksta, Šimić iznosi stajalište o ljepoti u umjetnosti, koje je uvelike različito od općih normi estetike. »Umjetnička ljepota« je za Šimića nepotreban izraz jer je ljepota (po njegovu razmatranju) »ono isto što i umjetnost«. (Šimić, 2008: 165)

Šimić drži da umjetnost ničemu ne teži, već da mora biti ekspresijom umjetnikovih osjećaja jer su umjetnici ti koji stvaraju umjetnost (za razliku od estetičara koji se vrte oko ljepote). (Šimić, 2008: 165) Pritom nije pitanje umjetnosti stvaraju li umjetnici lijepa ili ružna djela jer, za Šimića, umjetnost ne mora predstavljati samo nešto lijepo: »Sva je umjetnost dakle u ekspresivnosti; u ekspresivnosti, ne u ljepoti.«. (Šimić, 2008: 166) Gordana Slabinac konstatira da se Šimić tom tvrdnjom usklađuje s promišljanjima europskih avangardista o „antiljepoti“ kao novom pojmu koji je suprotstavljen idealu vječne ljepote (kakvomu su težili pobornici esteticizma). (Slabinac, 1988: 58)

Nadalje, Šimić tematizira o tome kako se sva umjetnička djela mogu smatrati i nacionalnima. Nacionalnost se po ovom hrvatskom pjesniku i kritičaru mora ogledati u umjetnosti: »U umjetnosti se mora očitovati nacionalnost, jer se u umjetnosti očituje duša umjetnika (a mi znamo da naša duša ne može biti prosta od svega onoga što čini nacionalnost).«. (Šimić, 2008: 166) Problematiziranjem oko »naše nacionalnosti«, kao i oko opće bitnosti te posvojne zamjenice (»naša«), Šimić završava programatski tekst.

Budući da smatra kako »naša« zemlja može iznjedrati velika umjetnička djela, Šimić završno konstatira da ćemo spoznati važnost »naškosti« i »naše umjetnosti« te tako biti »mi«, tj., različiti od drugih: »I naš stil *bit će*. I naša kultura *bit će*. Naš stil i naša kultura, različni od svih drugih stilova i kultura; jer ćemo biti *mi*.«. (Šimić, 2008: 166)

U konačnici sadržaj programatskoga teksta sadrži sljedeće karakteristike, koje je ujedno naveo Ivica Matičević u knjizi koja je temelj obrade analiziranih programatskih tekstova hrvatske književne avangarde: odbacivanje estetskih zakona, poetsko-persuazivna funkcija pojedinih dijelova programskih iskaza (s naglašenom upotrebom zamjenice »mi« i »nas, naša«), modelativnost buduće poetike određena naslijeđem određenih točaka tradicije (narodne pjesme, Meštrovića, Mažuranića), tj., uvođenjem novih principa stvaranja, poput ukidanja razlike između ružnoga i lijepoga. (Matičević, 2008: 16-17)

10.2. *Vijavica*

U programatskom tekstu »Vijavica« (objavljenom 1918.g.), Šimić progovara o manjkavosti svih kritika onih koji ga prozivaju zbog samostalna vođenja časopisa, istoimenoga naslova. Dakle, *Vijavica* je časopis kojeg je Šimić samostalno uređivao i izdavao, što je izazvalo čuđenje kritičara na koje je Šimić, pišući analizirani tekst, morao uzvratiti.

Šimić u uvodnim rečenicama teksta navodi da se spomenuti čude jer ne znaju pravo stanje u zemlji (ili iz neukosti, ili iz pokvarenosti), a oni koji se bune protiv njegove mladosti su premladi ili prestari. (Šimić, 2008: 167) Iako konstatira da ga ne smetaju njihove opaske, Šimić ipak ima potrebu objasniti svrhu vlastita časopisa: »»Vijavica« nije list »za pouku i zabavu« da u svakoj svesci donese pjesama, pripovijesti, članaka, kritika, bilježaka...Ona će, ne držeći se naših običaja provincijalnih, donijeti kadšto same kritike, kadšto same pjesme, kadšto samo jedan jedini esej.«. (Šimić, 2008: 167) Šimić također obrazlaže kako »Vijavica« nije časopis poput »Savremenika« da treba suradnika te da je točan komentar o tome kako se radi o »najskupljem listu na Balkanu«. (Šimić, 2008: 167)

Time ujedno, poput mnogih njegovih suvremenika, kritizira domaća literarna zbivanja tadašnjega vremena: »Pored toga svega našega literarnog jeftinluka, pored svih tih velikih jeftinih revija treba da bude i jedan skupi list.«. (Šimić, 2008: 167-169) Komentarom o važnosti vjere u sebe Šimić završava tekst, što se može interpretirati kao poziv na literarno i umjetničko stvaralaštvo. (Šimić, 2008: 169)

10.3. *Anarhija u umjetnosti*

»Anarhija u umjetnosti« također je programatski tekst Antuna Branka Šimića, objavljen 1918.g. Slobodno stvaranje umjetnika (bez nametnutih autoriteta) glavna mu je tema, a Šimić gleda na to kao na anarhiju u umjetnosti. Anarhija je oblik društva bez vlasti i autoriteta, pa je poslužila Šimiću kao izvrsna metafora za prikaz vlastitih promišljanja i stajališta o vrijednostima u umjetnosti.

Dakle, Šimić u ovom programatskom tekstu iznosi stav o potrebi slobodnoga umjetničkoga stvaralaštva koje nije u skladu sa zadanim estetskim i umjetničkim normama određenoga stila, pravca ili škole. (Šimić, 2008: 171) Za Šimića se samo na taj način može govoriti o umjetnosti. Na početku teksta, Šimić oštro progovara o tadašnjem društvenom mišljenju o bezautoritetnom umjetničkom djelovanju koje tvrdi da (tadašnja) umjetnost neće ostati zapamćenom upravo zbog prisutne *anarhije*.

No, Šimić za sebe kaže da ne pripada vrsti ljudi koju naziva »mnogi ljudi«, tj., onima koji ne priznaju vrijednosti autonomnoga umjetničkoga stvaralaštva te pozdravlja *anarhiju* moderne umjetnosti. (Šimić, 2008: 171)

Nadalje, promišljanjem o manjkavosti mjere, solidnosti, ljepote, uravnoteženosti i stila vremena, Šimić iskazuje negativan stav spram konvencionalnosti koja ističe te „vrednote“ jer zadane norme znače odsutnost života: »Solidnost, uravnoteženost, ljepota, stil tih mnogih ljudi to je ono što je konvencionalnost, ono gdje je odsutan život, ono što treba da se zove mrtve stvari.«. (Šimić, 2008: 171)

Budući da konvencionalnost smatra »najmoćnijim i najpraznijim bogom zemlje«, Šimić drži da je potrebna *anarhija* koja će poništiti sve oblike zadanosti i normiranosti umjetničkoga djelovanja, no tek rijetki iskazuju autonomiju u stvaranju: »Rušeći konvencionalnost, anarhija ruši najmoćnijega i najpraznijega boga zemlje. Anarhija protiv konvencionalnosti, to su rijetki protiv mnogih.«. (Šimić, 2008: 171) Dapače, konstatira da oni koji *anarhiju* u umjetnosti smatraju nesrećom zapravo ni ne osjećaju umjetnost u pravom smislu. (Šimić, 2008: 172) Matičević ističe kako je Šimić »svojim »živim« formama« bitno utjecao na žanrovski sustav hrvatske avangarde (Matičević, 2008:17).

Iako će o tome biti više riječi u analizi narednoga programatskoga teksta, važno je naglasiti kako u ovome Šimić konstatira da se *anarhija* moderne umjetnosti pokazuje isključivo s obzirom na različitost umjetničkih puteva: »Šta onda ako i današnji umjetnik jedan treba

nekoliko različitih forma da nam dadne u umjetnosti i nekoliko svojih različitih osjećanja.«. (Šimić, 2008: 172)

U završnom dijelu teksta, Šimić navodi kako je na dnu svake *anarhije* »viši red« te poziva na rušenje reda kojeg »mnogi« krivo shvaćaju redom: »Njihov taj red je jedno mrtvo stanje. Njihov taj stil je jedna uniforma. Porušimo taj red, i možda ćemo probuditi život.« (Šimić, 2008: 172) jer: »Samo iz anarhije, koja je sva kretnja, i koja je sva život, može da se rodi život.«. (Šimić, 2008: 172)

10.4. O muzici forma

Početnom rečenicom: »Kad je stvaralački Duh htio da postane tijelo, on se zaodjenuo u neizbrojive forme stvari.« (Šimić, 2008: 173), Šimić navješćuje temu programatskoga teksta »O muzici forma« (objavljen 1918.g.), koja se, dakle, ogleda u promišljanju o božanskome u stvarima. Stvari su za Šimića »forme božanskog«, kao i čovjek koji je »najviša forma Duha«, a Bog kao »nevidljivi duh« počiva u »vidljivima formama stvari«. (Šimić, 2008: 173) U nastavku, Šimić pojašnjava kako je pravi razlog divljenja nečemu upravo ono božansko u formi tog predmeta divljenja te problematizira o govorenju duše stvari duši čovjeka: »Ako svaki čovjek ne čuje ono što govore stvari, zar to znači da stvari ne govore čovjeku?«. (Šimić, 2008: 176) Stav da božansko u stvarima korespondira s božanskim u čovjeku, Šimića navodi na sljedeći zaključak: »Nema dakle nijedne mrtve forme: sve žive. Sve žive životom svojim i životom Duha koji se očituje u njima.«. (Šimić, 2008: 176)

Budući da je čovjek dao svrhu stvarima počevši ih svakodnevno koristiti za nešto te stekao znanje o njima, autor teksta zaključuje da je našim dušama sakrivena unutrašnjost stvari. (Šimić, 2008: 176) Stoga, kako bismo uistinu doživjeli stvari, potrebno je »znanje stvari«, a ne »znanje o stvarima« koje je puko »zamjećivanje stvari« te stoga ne govori u potpunosti o samoj stvari (kao i praktična upotreba): »Znanje stvari, to je doživljaj stvari: mistična korespondencija duša.«. (Šimić, 2008: 176)

Kako sve forme žive, tako sve i govore, u njima je glazba, a čuje ih duša: »U formama je muzika. Kad doživljujemo forme, duša čuje njihov unutrašnji glas, njihov krik, njihovu muziku.«. (Šimić, 2008: 177) Pojašnjavajući karakterističnosti dviju vrsta formi, forme prirode i forme umjetnosti, Šimić konstatira da je potrebno forme stvari u prirodi učiniti apstraktnima, tj. »odstvariti« jer smo ih praktičnom upotrebom učinili mrtvima. (Šimić, 2008: 178) Umjetnik je taj koji »odstvaruje« stvari i čini apstraktnima jer stvaralaštvom sklanja ono što čovjeku nije dopuštalo čuti njihov unutarnji glas te im tako daje duhovnu svrhu (npr. slikanje stabla), a Šimić

to naziva »vaskresenje stvari«, koje se pak ne smije poistovjećivati s fizičkim uljepšavanjem stvari: »Umjetnik vraća djevičanstvo stvarima: otvara vrata njihova unutrašnjeg života ljudima.« (Šimić, 2008: 178)

Sljedeći dio teksta, Šimić posvećuje tumačenju doživljaja stvari djeteta i primitivca, koji je, u odnosu na ostale ljude, najintenzivniji. (Šimić, 2008: 178) Primitivac ne poznaje pravila i „učenost“, njegov bog »nema pravilna tijela, ni izračunanih linija« i zato je »unutrašnji živ«. (Šimić, 2008: 178) Tim slikovitim opisom, Šimić želi reći da primitivac poput umjetnika koji slobodno stvara (podržava *anarhiju* u svom stvaralaštvu), istinski može doživjeti stvari i svijet u pravom smislu jer ih ne promatra s pozicije utvrđenih normi.

Da je tomu tako, među ostalim, potvrđuje i autorovo sljedeće promišljanje: »Zar primitivcu više ne govori njegov prosti zemljani ili kameni bog nego možda kojemu učenom kakav slavni kip iz velikoga muzeja?«. (Šimić, 2008: 178) Tako i crtež djeteta, iako je prost, ima jak »unutrašnji život« jer dijete kroz njega izražava svoje »tajanstveno osjećanje« te je tako blisko stvarima. (Šimić, 2008: 179)

Nadalje, prije objašnjavanja glazbe kao najapstraktnije umjetnosti, Šimić ponovno kritizira umjetnike tadanjega vremena, obrazlažući da isti ne mogu biti poput primitivca ili djeteta. (Šimić, 2008: 179) Kako je najavljeno, autor u nastavku iznosi stajalište o glazbi kao umjetnosti koja »govori najjače duši«, a unutarnja glazba je glavnim uvjetom čovjekova duševna doživljaja svake umjetnosti: »Treba da sve forme umjetnosti slikarstva ili kiparstva ili plesa ili riječi doživljujemo kao muziku.« (Šimić, 2008: 179) Sve stvari se u svojoj prirodosti otkrivaju u zvuku, a najveći ljudi čuju glazbu i prirodnih formi (ne samo umjetničkih). (Šimić, 2008: 179)

Šimić je priveo programatski tekst kraju konstatacijom »Umjetnikova spoznaja je najviša spoznaja« (Šimić, 2008: 179) i obrazloženjem iste: »Kad doživljujemo forme umjetnosti, spoznajemo ono što je beskrajno, vidimo ono što je drukčije nevidljivo.« (Šimić, 2008: 179), čime je jasno njegovo završno problematiziranje o religiji kao »nižoj spoznaji«: »Vjernik vjeruje u najljepšu Djevicu Mariju koja je na nebu. Umjetnik stvara tu najljepšu Djevicu Mariju već ovdje na zemlji.« (Šimić, 2008: 180)

Također, poput Donadinija, smatra umjetnost »jedinom religijom« te da u svakome postoji mogućnost doživljaja umjetnosti, stoga i »najviše spoznaje«. (Šimić, 2008: 180)

10.5. *Usamljenost duha*

Glavna tema Šimićeva programatskoga teksta »Usamljenost duha«, objavljenoga 1919.g., kritika je domaće kulture njegova vremena. No, prije promišljanja o kulturnom stanju, Šimić u uvodnim rečenicama teksta filozofski problematizira o smislu ljudskoga života, koji je, po njegovu mišljenju, nama nepoznat jer nas je stvorio Bog, tj., nismo sami sebe stvorili. (Šimić, 2008: 183) Ipak, unatoč tomu, želimo imati ljudski, tj., zemaljski smisao, koji se ogleda u stvaranju kulture: »Smisao naš zemaljski je stvaranje kulture.«. (Šimić, 2008: 183)

No, Šimić pita o uzroku kulture kao ljudskom, zemaljskom smislu te zaključuje da je tomu tako jer je kultura »opća težnja ljudskog duha« od samih početaka čovječjega života. (Šimić, 2008: 183)

U daljnjem sadržaju teksta, Šimić iznosi spomenutu kritiku. Konstatira da ljudske težnje nisu duhovne, već protiv Duha, što rezultira usamljenošću »stvaralačkog duha kulture«, koji postoji jedino još u »unutrašnjosti najrjeđih«: »Stvaralački Duh kulture je usamljen, izgubljen u vrtlogu života materijalnih težnja. On postoji u unutrašnjosti najrjeđih. U unutrašnjosti onih koji ga čuvaju, prenose iz jednog odsječka vremena u drugo odsječak, i ne dopuštaju da umre pod udarcima materijalnog svijeta.«. (Šimić, 2008: 184)

Time Šimić želi istaknuti kako još samo umjetnici kao stvaratelji pravih kulturnih vrijednosti vide smisao u obogaćivanju kulture. Umjetnici su »stvarači«, a za njihovo izražavanje kroz umjetnička djela, Šimić koristi izraz »vrisak«: »Vrisak je danas jedini glas stvaralačkog Duha kulture, vrisak boli i vrisak bijesa. Vrisak, kojemu je tijelo riječ i zvuk i kamen i pokret i boja.«. (Šimić, 2008: 184)

10.6. *Juriš*

U programatskom tekstu istoimena naslova Šimićeva časopisa, objavljenom 1919.g., *Juriš*, Šimić oštro promišlja i kritizira djelovanje onih koji smatraju da proizvode istinske kulturne vrednote. Već u uvodnim rečenicama konstatira da »stvarač« može imati isključivo »pokret rušenja« spram tih vrijednosti koje ne mogu supostojati s onim vrijednostima koje to zbilja jesu. (Šimić, 2008: 187)

No, »stvarač« nikako nije rušitelj zbog rušenja samoga, već zbog potrebe stvaranja pravih kulturnih vrijednosti koje kao takve moraju potisnuti one koje se samo nazivaju kulturom: »Naša ruka koja ruši ima u nama sigurno jedan duboki uzrok i jednu svetu svrhu.«, »Nama je rušenje stvaranje, kao što je svako stvaranje takođe rušenje.«. (Šimić, 2008: 187)

Dakle, »stvarač« je za Šimića umjetnik koji stvara kulturne vrijednosti u skladu s vlastitim iskrenim doživljajem, stoga te vrijednosti imaju status kulturne vrednote za razliku od onih koji nastaju kao rezultat slijepoga slijeđenja zadanih estetskih i „umjetničkih“ normi.

Taj temeljni stav se posebno ogleda u sljedećim navodima: »Bez nastavljanja onih koji su bili prije, bez uzora, otrgnuti. Mi smo preveć novi svojim doživljajima da bi bili nastavak starih, mi smo preveć očajali da bi se zadovoljili uzorima, naši doživljaji ne mogu da uniđu ni u kakve dosadašnje formule.«. (Šimić, 2008: 190)

Uglavnom, temeljan je Šimićev stav da oni koji stvaraju ne izražavajući vlastite doživljaje, ne mogu proizvesti kulturne i umjetničke vrijednosti. Važna stavka je i završetak staroga vremena, što za Šimića predstavlja završetak supostojeće kulture: »Oni su jedne stare dobi koja umire svršetak, mi smo početak dobi koja se rađa.«. (Šimić, 2008: 190)

U nastavku, Šimić ponavlja stavove i promišljanja izrečena u tekstu »Anarhija u umjetnosti« te tako ističe potrebu naglašavanja „nepostojanja“ stila u umjetničkom stvaranju: »Mi ćemo se ako treba izražavati tako da nitko ne će moći da nađe ikakvu uspomenu na kakvu gramatiku ili kakvu sintaksu ili kakav tzv. onaj stil. Mi ćemo ako treba zavrištati u neartikuliranim glasovima kao životinje.«. (Šimić, 2008: 191) »Stvarač« ne mari za ljepotu, za njega je svijet sa svojim sveukupnošću doživljaj koji se izražava u formi. (Šimić, 2008: 191) On uspijeva ako stvori »jedan duhovni most između naših duhova i duhova koji primaju.«. (Šimić, 2008: 191)

Stoga, Šimić tvrdi je potrebno pregaziti »službenike ljepote« te se izričito obrušava na kritičare novih formi: »Ovi duhovi bez života proglašuju zato ove njima nepristupačne forme bez života.« (Šimić, 2008: 191), čija stajališta treba zanemariti i poništiti im vrijednost jer od »stvarača« zahtijevaju unaprijed određene karakterističnosti: »Kritike treba poubijati. Jer oni nastoje da ubiju život novih forma na račun starih forma koje danas ne mogu da što govore duhovima ljudi.«. (Šimić, 2008: 192)

Tim promišljanjem o kritičarima kao suodgovornima za odvratanje od novih formi Šimić završava analizirani tekst koji stotinjak godina kasnije daje adekvatan materijal za promišljanje o tematiziranome.

11. Miroslav Krleža

Miroslav Krleža (1893.-1981.) hrvatski je književnik i enciklopedist, koji je znatno obilježio književnost prošloga stoljeća. Iako se o njegovom odnosu prema ekspresionizmu mogu voditi polemike, Krležino je pjesništvo u kvalitativnom i kvantitativnom smislu izuzetno važno. To se prvenstveno odnosi na tipološko značenje jer u dijakronijskom razvoju obuhvaća najmanje tri različite stilske prakse (kao razdvojene cjeline). (Milanja, 2000:92)

Krležina je poezija svakako važna i u književno-povijesnom smislu jer je odrazom razvoja hrvatske poezije od hrvatske književne tradicije s kraja devetnaestoga stoljeća i početka dvadesetoga, preko ekspresionističke faze, do javljanja »nove stvarnosti« i socijalno angažirane književnosti (od 1928.g.). (Milanja, 2000: 92) Tematizacija o njegovoj pjesničkoj praksi je bitna jer ju prati »književno osvješćenje dvostruke naravi«. (Milanja, 2000: 93) Milanja zaključuje da se to odnosi, s jedne strane, na sferu njegova teorijskoga uma koja uključuje teze o pjesništvu, književnosti i umjetnosti uopće te s druge, susretanje s »metaliterarnim iskazima« koji su »spoznajne radnje *in statu nascendi*«. (Milanja, 2000:93) Pored pjesničkoga i dramskoga stvaralaštva, Krleža je autorom programatskoga teksta kojim se obrušava na aspekte domaće tradicije, o čemu će biti riječ u nastavku.

11.1. *Hrvatska književna laž*

Manifest *Hrvatska književna laž*, objavljen 1919.g., Krleža posvećuje kritici domaće tradicije i hrvatskoga narodnoga preporoda. Krleža kao opravdanje za tu kritiku, nalazi u isticanju domoljublja od strane »velikana«, koje je u suprotnosti s tadanjim realnim hrvatskim stanjem: »Pregnevna i suviše je ustalasana danas srdžba narodnoga elementa, a da bi se smirio, kad čuje pjesmu l'art pour l'artista ili kad ugleda crvenobijelomodne stjegove na lađama nacionalističkih argonauta.«. (Krleža, 2008: 203)

Unatoč tomu, Krleža izražava vjeru u narod koji može srušiti stare, tj., negativne vrijednosti i izgraditi nove. J. Wierzbicki u knjizi *Miroslav Krleža*, obrađujući ovaj manifest, konstatira da se želja za promjenom života naroda o kojoj Krleža promišlja, veže uz njegovo progovaranje o antitradicionalizmu. (Wierzbicki, 1980:124)

Krleža u sadržaju cjelokupnoga manifesta iznosi stajalište o pogubnosti hrvatskoga narodnoga preporoda i tradicijskih vrijednosti koje je taj pokret za sobom ostavio te se oštro obračunava s njegovim zagovarateljima, dodjeljujući im pogrdne nazive: »Jer što se nas tiču danas ti kosturi, ti leševi i te mumije? Što se nas tiče svijet gamadi književne, koja se gnjilim

mesom hrani i koja laže? Što su bili ti mrtvaci u generalskim dolamama i ilirskim surkama?«.
(Krleža, 2008: 196)

Stoga, Krleža poziva hrvatski narod na borbu protiv prisutne bijede i zaostalosti koja je (među ostalim) posljedicom ideologijskih težnji »hrvatskih literarnih mumija«. (Krleža, 2008: 195-196) Daljnjim iščitavanjem teksta, vidljivo je da se Krleža negativno karakterizirajući književnost hrvatskoga narodnoga preporoda, zapravo obrušava na cjelokupnost hrvatske književnosti devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća. Wierzbicki zaključuje da taj obračun polazi od utopijsko-mesijanističke ideologije i ničeovskoga projekta »prevrednovanja svih vrijednosti«, čije je elemente Krleža inkorporirao u svoja ranija djela, kao i od njegova ekspresionističkoga pogleda na svijeta i nadovezivanja na romantičarsku liniju Kranjčevića. (Wierzbicki, 1980:130) Također, spomenuti autor o motivaciji Krležina pisanja analiziranoga programatskoga teksta navodi sljedeće: »*Hrvatska književna laž* nesumnjivo je nastala pod dojmom oktobarske revolucije, kao manifest mladog pisca koji se opredjeljuje za komunizam, upravo kao revolucionarni program rušenja postojeće građanske ideologije koju je književnost izražavala.«. (Wierzbicki, 1980: 130)

Da je tomu tako, potvrđuju sljedeća Krležina promišljanja, u kojima se očituje i njegov nihilistički stav spram tematizirane tradicije: »Čitavi bogobojazni ljudski rodovi prokuhali su tu dogmu u svojim mozgovima, i bijela se mramorna građevina našega Parnasa skrutila u sto hiljada mozgova hrvatske inteligencije i postala nepobitnom činjenicom. I nikada nije nikome ni na um palo, da u to posumnja. Nikada se nije našao nitko, da ustane i da zarične, da je sve to laž i ludorija i igra nedostojna!«. (Krleža, 2008: 196)

Za autora manifesta hrvatska je književnost laž koju treba spaliti: »*Vrijeme je, da se spali i uništi i razbije najveća laž sviju naših sakrosanktnih laži, legendarna laž nad lažima, laž hrvatske književnosti.*«. (Krleža, 2008: 195) Novovjeku je tradiciju Krleža prikazao kao tri oblika lažne svijesti, u konačnici, tri »književne laži«: Hrvatski narodni preporod, hrvatska moderna i kosovska mitologija, koji se u programatskom tekstu javljaju u »mitologiziranom simboličnom obliku, kao nizovi slikovnih asocijacija.«. (Wierzbicki, 1980: 131) Slikovni opis za hrvatski narodni preporod, Krleža je prezentirao na sljedeći način: »U sto hiljada mozgova hrvatske inteligencije skrutila se fiksna ideja o nekom mramornom Parnasu, na kome austrijski generali u bijelim dolamama i mađarski plemići u ilirskim surkama pjevaju pjesmu Hrvatskoga Preporoda.«. (Krleža, 2008: 195) Krleža krivim smatra vjerovanje da se hrvatskim narodnim preporodom išta preporodilo te je ta kritika usmjerena i na žalost hrvatske književnosti uopće, kao i na „pasivno“ zagovaranje domoljublja iliraca.

Stoga je jasno zašto Krleža koristi naziv »grobница« kao simboličan za hrvatski narodni preporod: »Nasljedje preporoda u Krležinoj interpretaciji dobiva oblik mramorne fasade iza koje se krije narodna bijeda, političko ugnjetavanje i intelektualna sputanost.« (Wierzbicki, 1980: 133)

Nadalje, valja rastumačiti i Krležino kritiziranje književne mitologije moderne koja je htjela riješiti problem novoga u hrvatskoj književnosti. No, to nije učinila, a Krleža joj dodjeljuje metaforičan oblik »magazina«, koji se odnosi na mišljenje o počivanju umjetničkih dosega moderne na slijedenju stranih uzora. (Wierzbicki, 1980:133) Krleža to izražava slikovitom usporedbom: »Ta to danas, jedan je stari pljesnivi magazin prenatrpan gnjilim voćem. Jabukama i šljivama i narančama, a sve je to ovamo u nesretni ovaj literarni magazin importirala ogavna germanska firma: »Stillebenfabrik Comp. Co.«.« (Krleža, 2008: 199), kao i stav o »nordijskim brakovima, krinolinama i markizama i grimiznim zavjesama«, koje je potrebno spaliti: »Same božje zrake sunca na sagovima u salonima od crne ebanovine i te zelene mjesečine u parku i vaze i kandelabri i majolika, sve to cvijeće mirisno i lišće umiruće, sve je to tako dosadno i mrtvo i sve je to magazin smeća i starih polupanih stvari, koje bi trebalo spaliti!« (Krleža, 2008: 200)

Krleža u tom kontekstu spominje i »nacionalne revolucionare« (Krleža, 2008: 201), aludirajući na one koji su povelili napad na modernu pod okriljem kosovske mitologije. (Wierzbicki, 1980:134) No, Krleža i njihovo kritiziranje moderne drži kao »laž nacionalnog heroizma«. (Krleža, 2008: 201) Ipak, pored sve kritike, Wierzbicki u manifestu vidi i nacrt pozitivnoga programa; utopijsko-pjesnički i mesijanistički. (Wierzbicki, 1980: 134) To se ogleda u Krležinom tematiziranju »slavenske majčice Moskve« (Krleža, 2008:204) te izražavanjem vjere u »Spasonosnog« koji će: spaliti hrvatski »lažni tradicionalizam i romantične fraze i heroizam«, »izreći Riječ Apsolutnog Oslobođenja i Apsolutne Književnosti«, »podići našega kulturnoga problema kamen temeljni«, »riješiti kulturni poziv Slavjanstva« i »riješiti prvi preduvjet da Čovječanstvo na ovoj krvavoj planeti otkrije Dobro i Lijepo«. (Krleža, 2008: 207-208)

U završnom dijelu manifesta, Krleža pohvaljuje Bogumila (naziv za srednjovjekovnu bogumilsku sektu), Jurja Križanića i Silvija Strahimira Kranjčevića te poziva suvremenike da krenu „njihovim putem“. (Krleža, 2008: 208) Poseže za Križanićem pišući o nadilaženju antiteze Rim – Bizant, misleći na problem kulturnoga jedinstva jugoslavenske države, a Kranjčevića smatra pretečom revolucionarne književnosti. (Wierzbicki, 1980:135)

Bogumili su bili predcima gotovo svih europskih heretičkih pokreta i njihova je djelatnost na području Srbije, Bosne i Bugarske bila protiv službene crkve, pa je zagonetno Krležino tematiziranje o njima u obrađenom kontekstu. (Wierzbicki, 1980:135) No, moguće je sljedeće tumačenje uzeti vjerodostojnim: »Može se pretpostavljati da je pozivajući se na bogumile Krleža ukazivao na pučku, buntovnu i nepokornu struju unutar tradicije, a osim toga i na pokret usmjeren i protiv Bizanta i protiv Rima, koji je mogao služiti kao primjer »treće mogućnosti« jugoslavenske kulturne orijentacije.« (Wierzbicki, 1980:135-136)

Uzevši izložene interpretacije kao vjerodostojne ili ne, činjenica je da obrađivani manifest prikazuje projekt velike kampanje koja zagovara antitradicionalizam i koju će Krleža inkorporirati u svoja kasnija djela. Dakako to se ponajprije odnosi na ideološke težnje nacionalizma i maske građanske kulture: »Pravi je cilj tog napada bio hrvatski građanski nacionalizam kao jedna od najotpornijih struktura društvene svijesti.« (Wierzbicki, 1980:137) Pritom valja podsjetiti da Krležina kritika vodi računa o aktualnim oblicima svijesti i misaonim shemama unutar inteligencijske okoline te oblicima suvremene političke ideologije. (Wierzbicki, 1980:136-137)

12. August Cesarec

August Cesarec (1893.-1941.) hrvatski je književnik i publicist, koji je za života bio politički aktivan. U kontekstu avangardnoga djelovanja, Cesarčeva književna aktivnost je posebno važna unutar razdoblja razvitka ekspresionističke paradigme (otprilike od 1914. do 1928.). (Milanja, 2000:114) Ekspresionističke značajke njegova pisanja, u jednakoj mjeri su vidljive u prozi, lirici i dramama, a Milanja konstatira da je njegov i Krležin časopis *Plamen* četvrtim hrvatskim ekspresionističkim časopisom. (Milanja, 2000: 114) Cesarčeva veličina se ogleda i u stupnju socijalnoga angažmana u proznim djelima (Milanja, 2000: 114), a Zorica Stipetić u članku *Uloga Augusta Cesarca i Miroslava Krleže u stvaranju Komunističke partije Jugoslavije*, zaključuje sljedeće: »Ali to znači da se posredstvom stvaralačkih intelektualaca pokušavalo pitati i davati odgovore iz osobeno jugoslavenske, odnosno hrvatske problematike, te tako revoluciju prikazati kao autentično i cjelovito rješenje društvene krize na našem prostoru. Taj veliki zadatak pripao je Augustu Cesarcu i Miroslavu Krleži čije je revolucionarno djelovanje vezano uz osnove koje smo pokušali naznačiti.«. (Stipetić, 1973:74) Socijalna problematika je temom i njegovih programatskih tekstova, čija će obrada biti dijelom naredne analize.

12.1. *Svima koji misle i osjećaju u sebi čovjeka!*

Krleža i Cesarec u prilogu desetoga broja časopisa *Plamen*, godine 1919., objavljuju tiskani letak na žutom papiru u formatu časopisa, naslova »Svima koji misle i osećaju u sebi Čoveka«, a u nadnaslovu je označen kao *Prospekt za časopis 'Plamen'*. (Kapetanić, 1995: 38) *Plamen* je časopis koji su Krleža i Cesarec zajedno pokrenuli i uređivali, a izlazio je tijekom 1919.g. te zastupao avangardističku poetiku: »Na početku desetljeća, u kojem će se u nas javiti razne avangardne skupine i poneki pokret, »Plamen« je na neki način središnjim događajem što se nadovezuje na vijavičku i jurišničku Šimićevu časopisnu orijentaciju, ali utvrđuje i nov smjer kretanja avangardnoga poetičkog mišljenja.«.(Slabinac, 1988: 86)

Davor Kapetanić u članku *Stari i novi Krleža*, problematizira o nedostatku potpisa na letku, no zaključuje kako je nastao u suradnji Cesarca i Krleže kao urednika *Plamena*. Stoga ga se u autorskom smislu može smatrati njihovim zajedničkim radom (Kapetanić, 1995:38), a danas se svakako ubraja u programatske tekstove hrvatske književne avangarde.

Iako je pisan kao poziv na pretplatu i obavijest o povišenju cijene prodaje zbog rasta troškova tiska, analizirani se prospekt po svom stilu i sadržaju, svakako ne može svesti samo na funkciju reklamiranja. (Kapetanić, 1995: 38) Važan je prije svega jer sadrži estetske i

političke stavove koje je časopis (s obzirom na dotadanje izlaženje) zastupao. (Kapetanić, 1995: 38)

Radi se, među ostalim, o sljedećem navodu: »Kao izraz budućnosti i ovoga vremena koje se kao orkan diže da zasipa sve lažne putove kojima čovječanstvo nije stiglo nikuda do u krvave ponore svjetskoga internacionalnog klanja – da otkrije svijetle puteve kojima će stići na vrhove i u zatišje novih sređenih ljepota društvenih i ličnih, javlja se revija »Plamen««. (Cesarec, Krleža, 2008: 211) Govoreći o samosvojnosti prospekta, Kapetanić u spomenutu članku konstatira da je njegov kritički sustav smješten isključivo u aktualnim okolnostima, tj., tadašnjoj društveno-političkoj i književnoj realnosti te da se afirmiranje nove umjetnosti inicira s *Plamenom* koji je, kako autori navode, »ostvarenje Novoga u svim njegovim izrazima« (Cesarec, Krleža, 2008: 213). (Kapetanić, 1995: 38)

Opisom *Plamena* kao raskrsnice u povijesti jugoslavenske književnosti (koju Cesarec i Krleža do vremena objavljivanja prospekta smatraju provincijalnom) te kao onoga koji prelazi granice nacionalističkih tradicija i koji je kao takav univerzalan i »individualističan« (Cesarec, Krleža, 2008: 213), Krleža i Cesarec aludiraju kako se ne radi o običnom časopisu, već je isti opisan kao djelo duhovno-obnovne angažiranosti i formula opredjeljenja za buduće vrijeme. (Kapetanić, 1995: 38) Tomu se može pripisati i usporedba časopisa s »književnom tajgetskom peći« koja vodi prema »pobjedi velike stvaralačke svijesti«. (Cesarec, Krleža, 2008: 213) Vraćajući se na važnost samoga prospekta, neizostavno je naglasiti kako isti nudi materijal za raspravu o tadanjem Krležinom i Cesarčevom književnom djelovanju i hrvatskom književnom ekspresionizmu: »Sa značenjem, dakle, uredničkog programskog samoočitovanja, odnosno tekućeg pojašnjenja orijentacije i distinkcije *Plamena*, prospekt je relevantna dopuna sadržaja i materijala časopisa, u stvari njegov nerazdvojni dio, ali usto je i autentičan izvor za cjelovitiju raspravu o pitanjima iz kruga Krležine i Cesarčeve književne 1919. godine i hrvatskog književnog ekspresionizma.«. (Kapetanić, 1995: 38)

Iz spomenutoga članka se također saznaje da je prospekt imao svrhu Krležina i Cesarčeva polemička obračuna s Dragutinom Prohaskom, hrvatskim književnim kritičarem.

Prvotno se polemika u travnju 1919.g. (a prospekt je objavljen u svibnju iste godine) doticala pitanja o bogumilskom pokretu (ujedno tematiziranom u manifestu *Hrvatska književna laž*), a potom se nastavila u srpnju (iste godine) Prohaskinim objavljivanjem pamfleta *Književna tajgetska pećina* u kojem je ključna optužba o Krležinu i Cesarčevu „presađivanju“ njemačke

ekspresionističke škole i koji je uzrokovao objavljivanje teksta *Našem prijatelju Amicusu* (od strane Cesarca i Krleže). (Kapetanić, 1995: 39)

Unatoč polemičkom obračunu i činjenici kako je časopis izlazio samo tijekom jedne godine (jer je od osmoga kolovoza zabranjen), prospekt je svjedočanstvo o Krležinu i Cesarčevu vjerovanju u duži život časopisa. (Kapetanić, 1995: 39) Taj optimizam posebno je vidljiv u sljedećim navodima: »Prvo polugodište »Plamena« doskora svršava – još malo i »Plamen« će ući u drugo polugodište; jer oganj njegove istine odviše je jak a da se ugasi«. (Cesarec, Krleža, 2008: 214)

Premda su Krleža i Cesarec doživjeli neugodnosti povodom zabrane časopisa, ostaje prospekt kao dokaz njihove zamisli rada na boljem društvu: »Za one kojima je patriotizam, zavit u svetački barjak i u trikoloru, najveća životna filozofija, on ne znači ništa: za one koji bez predrasuda misle i u sebi Čovjeka osjećaju, za one koji iskreno uviđaju potrebu da u sebi i u društvu prevladaju sve spona, sve laži, sve nepravde, sve plitkosti, sve gluposti – te time ubrzaju pročišćenje životnog smisla i rođenje novog životnog oblika, on znači sve.«. (Cesarec, Krleža, 2008: 213)

12.2. *Te hominem laudamus!*

Programatski tekst »Te hominem laudamus!« (objavljen 1919.g.), Cesarec započinje problematiziranjem o razlici pasivnoga i aktivnoga ideala te se zadržava na promišljanju o mogućnostima ideala kojemu su osnovnom aktivne energije i koji se stoga može pretvoriti u realnost: »*Takvu realnost koja će biti izraz superiornosti čovječje duše svi mi danas čekamo kao Mesiju i svi je zazivamo kao otkupljenje.*«. (Cesarec, 2008: 217)

U nastavku teksta postaje jasnim kako je glavna tema Cesarčev poziv na stvaranje boljšeg društva. Za to je potrebna »*katarza i pročišćenje naše tragike na zemlji*« i »sanatorij duševne tišine«. (Cesarec, 2008: 218) Budući da to nije moguće u okvirima »močvarnog tla današnjeg društva«, Cesarec u sljedećim redcima konstatira da je društvena normalnost postala abnormalnom te, kao takva, rađa jedino bol. (Cesarec, 2008 :218)

Uviđanjem tih manjkavosti društvene svakodnevice, Cesarec ističe potrebu nadilaženja istih, slijeđenja »bijelog putokaza«, tj., »stvaralačkog zdravlja«: »Eto, mi na visinama gdje duša je ljudska slobodna od svih tlakova materijalnih hoćemo da podignemo sanatorij za ozdravljenje njezino, da podignemo Akropolu stvaralačkog rada njezinog.«. (Cesarec, 2008: 219)

Nadalje, Cesarec spominje »Bijelog Lutaoca«. *Bijeli lutalac* je ime Cesarčeva nedovršena romana, no o kome je zapravo riječ, saznaje se iz tematiziranja Gordane Slabinac: »Bijeli lutalac kojemu je ime »Bezimeni« (Sabrana djela, t. II, str. 100), osviješteni je predstavnik obespravljene mase – neka vrst »Jedermanna« - zastupnik ideje, bijela genija, odnosno pozitivnih vrijednosti i ideala koje nastoji ostvariti prkoseći patnji i iskušenjima.« (Slabinac, 1988: 118)

Također je važna simbolička razina kroz koju se resemantizira biblijska legenda o Kristu iskupitelju koji kao bijeli lutalac radi na osvješćivanju naroda, a kroz drugu razinu se zalaže za socijalnu revoluciju i ideju socijalizma. (Slabinac, 1988: 118) Stoga je shvatljivo zašto autor programatskoga teksta navodi da mu je »Bijeli Lutalac« govorio sljedeće: »Utopija je samo kad gledaš *pred* nju neostvariva sreća, a čim *u* nju duboko i pažljivo pogledaš, ona je sreća ostvariva.« (Cesarec, 2008: 220)

Nadalje, Cesarec izražava stajalište o mogućem ljudskom sudjelovanju u utopiji, što se svakako daje protumačiti kao poziv na aktivno sudjelovanje u borbi za bolju hrvatsku zbilju i društvo u cjelini. Potrebno je ostvariti realnost koja će biti izrazom nadmoći ljudske duše, no ne čekanjem Mesije (kao narodnoga spasitelja i osloboditelja), već zajedničkim djelovanjem »*svi mi da budemo njezini Mesije*«. (Cesarec, 2008: 220) Ivica Matičević ističe da je Cesarec ideju o pojavi »Novoga čovjeka« tematizirao i u drugim esejima. (Matičević, 2008:20)

Budući da je Cesarec smatrao da socijalno-ekonomski preobražaj treba prethoditi duhovnom preobražaju čovjeka, Matičević konstatira kako se povijesni slom ideje o javljanju »Novoga čovjeka budućnosti« sastojao u obrnutom postavljanju pravca kretanja od historijski uvjetovanih faktora i materije do duše i duha. (Matičević, 2008:20)

Da je tomu tako, vidljivo je iz sljedećih promišljanja u kojima Cesarec izriče vlastiti stav o uvjetovanosti duše vanjskim čimbenicima: »Promijenite ekonomske uslove, rasu, milje, klimu, vrijeme i fiziologiju čovječju i vi ste postigli novu dušu; usavršite ih i vi ste dušu usavršili.«, »Što dakle znači duševni prevrat bez prevrata spoljašnjih uslova, dakle i prevrata društvenog?«. (Cesarec, 2008: 223) Iako Cesarec progovara o »crvenoj nemani rata« koja je rezultirala teškim posljedicama, pored toga ističe i vlastitu perspektivu o spasenju koje se nalazi u ruskoj komuni i sjeni Velikoga oktobra, tj., u liku i djelu Uljanova. (Matičević, 2015: 230)

O tomu, u članku *Mjera očaja, krik utjehe. Hrvatska ekspresionistička književnost i Prvi svjetski rat*, Ivica Matičević konstatira sljedeće: »Ohrabren boljševičkom praksom i pojavom Novoga čovjeka Lenjina, put prema humanijem i pravednijem društvu na premisama

komunističke platforme i pragme više nije bio tako nepoznat i dalek.«. (Matičević, 2015: 230) Dakle, Cesarec pod dojmom prakse boljševika zagovara rad na utopiji koja nije tek, njegovim riječima, »utopični optimizam«, već se »naš optimizam« javlja kao »transformacija pesimizma«. (Cesarec, 2008: 228)

Izražavanjem svjesnosti o „podijeljenosti“ Europe koja je »krik za stabilitetom« (Cesarec, 2008: 228), Cesarec u nastavku teksta nezadovoljno progovara o promjenama oko samoodređenja naroda. Time također aludira na potrebu društvenoga angažmana.

Ivica Matičević u analizi svih programatskih tekstova hrvatske književne avangarde konstatira da je Cesarčeva ohrabrenost boljševičkom praksom rezultirala pohvalom »ideji Čovjeka« koji će u europskoj budućnosti moći prepoznati put prema boljem, no jedino pod uvjetom velikoga socijalnoga i političkoga prevrata. (Matičević, 2008: 20) Taj stav je naročito vidljiv u završnom sadržaju programatskoga teksta, u kojem Cesarec uspoređuje, tj., postavlja značenjsku opoziciju »nekada« i »sada«. (Matičević, 2008: 20)

Radi se ponajprije o sljedećem: »Nekada Rousseau i Montesquieu, danas Marx i Uljanov.«, »Nekada filozofska reakcija na feudalizam i klasicizam, pa prema tome snatrenje o agrarnom društvu u prirodi – Rousseau; danas filozofska reakcija na kapitalizam i dekadentizam, pa prema tome ostvarivanje i agrarnog društva u prirodi i industrijalnog društva nad prirodom – Marx;«. (Cesarec, 2008: 230) Cesarec ipak tonom vjere u Europu i »otkupljenje ideala« završava tekst te nadasve, podsjećanjem na naslov, slavi čovjeka koji se bori i djeluje: »*Te hominem laudamus!*«. (Cesarec, 2008: 233)

12.3. Dvije orijentacije

Cesarec u programatskom tekstu *Dvije orijentacije*, izvorno objavljenom 1919.g. (u časopisu *Plamen*), iznosi promišljanje o prilikama »nove države«, kojemu se odaje karakterističnost sljedećim uvodnim komentarom: »Ali nas na ulazu zaustavljaju čudni i mračni vratari i govore: Molimo da se vladate pristojno jer nova država nije još uređena.« (Cesarec, 1971: 44)

Prelazeći na izravno izražavanje kritičnosti spram tadanjega realnoga domaćega stanja, Cesarec konstatira da »jugoslavenska građanska klasa« uređuje »novu državu« te iznosi metaforično objašnjenje, koje na slikovit način prezentira njegovo negativno stajalište: »Šta je to zapravo jugoslavenska građanska klasa? Ciganica Jeđupka, koja je uvijek bacala krive karte i prorokovala lažnu sudbinu; čegrtuša koja je decenije trovala svoj narod u prašumi tamnih guštarskih neznanja i bila bezopasna samo za one koji su je znali pripitomiti i razigrati frulom zavodljivih opsjena; seoska junačina na riječi koja da sakrije stoljetni svoj sram danas grmi o nekoj nacionalnoj revoluciji!« (Cesarec, 1971: 44-45)

Također, Cesarec smatra da je posrijedi »konzervativizam« i ideje dotadašnjih generacija koje su utjecale na »nacionalnu sudbinu«. (Cesarec, 1971: 45) »Jugoslavenska građanska klasa« je za njega »persiflaža velikog vremena na pozornici malenih duša« (Cesarec, 1971: 45), »Jeđupka«, no i središnji čimbenik države, koji se uzda u financijsku pomoć Antante. (Cesarec, 1971: 46) Antanta je savez između Velike Britanije, Francuske i Rusije, o kojem Cesarec u nastavku teksta progovara u kontekstu opasnosti spram boljševičke revolucije.

Opisujući tematizirano »vrtložno gibanje političkih krivulja« (Cesarec, 1971: 46), autor zaključuje da »jugoslavenska građanska klasa« gradi svoje ideje »na osnovici klasne države« (Cesarec, 1971: 47), što ne može polučiti dobre rezultate jer jugoslavenski problem zahtjeva rješenje koje (za Cesarca) može biti isključivo *socijalističko*: »Šta to znači, spoljašnje političko oslobođenje iz austrijske tamnice ako socijalno životarenje još uvijek onemogućava unutarnje duševno oslobođenje, unutarnji veliki preporod narodne duše, jedini uslov da doista planemo u svijetloj dugi moralnog i kulturnog Početka novog životnog Smisla?« (Cesarec, 1971: 47)

Nadalje, Cesarec komentira početak Jugoslavije te bitne pojedinosti, poput sukoba građanstva i naroda: »Spor se je riješio metodom Ferka Tahija i starohrvatskih spahija: silom. Revolucija građanstva trijumfirala je nad svojim vlastitim žrtvama.« (Cesarec, 1971: 48)

No, smatra da »jugoslavenska građanska klasa« zapravo nije izvršila političku i nacionalnu revoluciju: »Sve je to bio samo spretan potez na šahovskoj dasci, za koji nije trebalo mnogo naročite pameti i hrabrosti.« (Cesarec, 1971: 48)

Posebno je zanimljivo njegovo razmišljanje o »kontrarevoluciji«: »*Međutim, ako je bilo i ima kontrarevolucije, onda je to kontrarevolucija protiv kontrarevolucije!*« (Cesarec, 1971: 49) jer Cesarec u nastavku, komentirajući djelovanje Jugoslavenske akademije, iznosi stav o tomu kako »balkanska šarena aždaja« (Cesarec, 1971: 49) nema značenje, uzimajući u obzir nove socijalne i duševne oblike koji ga navode na karakteriziranje »jugoslavenske kontrarevolucije« kao bijedne i crne. (Cesarec, 1971: 49) »Jugoslavensku građansku klasu« iznova naziva »balkanskom Jeđupkom« (Cesarec, 1971: 49), koja se želi „živjeti“. Za nju je pogubno govoriti o »revoluciji za otkriće novih i harmoničnijih društvenih baza«: »Ljulja se ona poput ljuske od oraha na uskolebaloj pučini sve veće i veće socijalne revolucije, te ima puno právo da se boji tog Crvenog mora koje prijeti da je pokopa kao misirskog faraona baš na obali lijepe i dražesne luke mirnog uživanja, baš u čas kad joj se otvaraju svi zamamljivi vidici slobodnog, punoljetnog epikurejstva.« (Cesarec, 1971: 50)

Zorica Stipetić u knjizi *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, zaključuje da je socijalna revolucija za Cesarca predstavljala prvi uvjet zauzimanja javna prostora, kojim je dotad vladala ideja o građanskoj, odnosno, „nacionalnoj revoluciji“, čiji su zagovaratelji odredili ujedinjenje Hrvata, Srba i Slovenaca u zajedničku državu, svojim ciljem. (Stipetić, 1982: 84) Stoga, jasno je Cesarčevo promišljanje izloženo u članku *Mistifikacija jedne etike* o socijalnoj revoluciji kao uporištu uključujućega socijalnoga modela koji je, kao takav, trebao nadići primitivan nacionalizam: »Simbol naše nacije može se naći svuda: i u invalidu što prosjači na ulici i u boemu što sjedi u kavani i u bogomoljci što kleči pred raspelom i u radniku što glada i u birokrati na vladi. I ti me simboli mnogo više interesuju, jer su savremeniji, jer reprezentuju današnje stanje naše nacije.« (Cesarec, 1971: 42)

Nadalje, Cesarec se u analiziranom predlošku pita može li se o Antanti govoriti kao o »našoj najvećoj dobrotvorki« (Cesarec, 1971: 50), s obzirom na njezin utjecaj u »gušenju socijalnih revolucionarnih instinkta«: »I to što je danas Italija okupirala primorske naše krajeve samo je na korist njezinim interesima jer se time pojačava nacionalistički zanos u Italiji i povrijeđen patriotizam u Jugoslaviji i tako se u objema zemljama guše socijalni revolucionarni instinkti.« (Cesarec, 1971: 50)

»Jugoslavenska građanska klasa« zaslužuje kritiku zbog svog „morala“ i interesa sporazumijevanja s »građanskim klasama Antante«: »Iz nje vrišti trikolorna orijentacija spram Antante i spram zapadnih demokratija.« (Cesarec, 1971: 51) Cesarec progovara i o boljševizmu (Lenjinovo učenje o revoluciji radničke klase), kojeg drži bitnim za tadašnje europsko društvo: »U relaciji spram Evrope: *inicijativa za afirmaciju novoga društvenog uređenja, inicijativa za katarzu čovječanske tragedije i prema tome vraćanje kulturnog duga koji je Rusija primila za Petra Velikog i za čitavog vremena njezine revolucionarne borbe protiv carizma.*« (Cesarec, 1971: 52) Boljševizam je za njega u teorijskom smislu »komunistički marksizam«, a u praktičnom »najsmjeliji bakunjinizam«. (Cesarec, 1971: 52)

Također, autor konstatira da je boljševizam pogrešno odrediti kao nihilizam jer je on ponajprije »aktivistička negacija staroga društva«. (Cesarec, 1971: 53) No, ipak primjećuje da bi bilo izrazito nekritičnim boljševizam smatrati »idealnim oblikom socijalnog progresaa« (Cesarec, 1971: 53) te da se njegova potencijalna zasluga ogleda u »početku jedne integralno shvaćene životne i duševne dinamike«: »I boljševizam bit će prevladan, ali ono što će zavazda slavno ostati u njem, to je herojski gest onih минера koji su u podrumu evropske Bastilje bacili minu i zajedno s Bastiljom i minom poletjeli u vazduh. To je boljševizam: požrtvovanje i propast za novi poredak i uspon, a ne krađa, pljačkanje, špijunstvo i podmitljivost!« (Cesarec, 1971: 53)

Približavajući se kraju promišljanja, Cesarec proziva sve koji se bune protiv »proleterske diktature« jer potonja nosi mogućnost budućnosne, bolje demokracije koja je, unatoč žrtvama građanskoga rata, za njega viša od tadašnje zapadne. (Cesarec, 1971: 54) Zaključuje da Kropotkin i Proudhon nisu bili u pravu kad su očekivali inicijativu za »svjetsku socijalnu revoluciju« u Francuskoj, već Bakunjin (ruski revolucionar i politički pisac), koji ju je očekivao iz Rusije. (Cesarec, 1971: 54)

Budući da je jasno kako veliča socijalnu revoluciju, Cesarec konstatira da je prvi stupanj pozitivnoga rješenja problema ljudske sreće, moguć isključivo u znaku njezina amblema te da će Antanta (kao »protector jugoslavenske građanske klase«) podleći u borbi dviju ideologija (Antanta s Amerikom i Rusija s Njemačkom). (Cesarec, 1971: 55) Riječ je o konsolidaciji čitava svijeta: »Dolazi epoha rješavanja primarnih i osnovnih problema, problema socijalnih, dolazi epoha kad će velik dio onoga što je prije rata bilo utopijom ili se primaći u područje novoga fakta ili se skameniti na nekoj kineskoj sredini.« (Cesarec, 1971: 55)

Uspjeh Oktobarske revolucije (1917.g.) bio je važan i za konsolidaciju Jugoslavije, a Cesarec pita o utjecaju uspjeha svjetske revolucije na rješavanje pitanja Istre i Dalmacije. »Jugoslavenska građanska klasa« zazire od toga utjecaja jer želi pobjedu Antante (nad svjetskom revolucijom), što Cesarca navodi na zaključak da »borba dviju orijentacija spram svjetske i naše konsolidacije, još nije završena« (Cesarec, 1971: 55): »Ne pobijedi li svjetska socijalna revolucija svjetsku socijalnu kontrarevoluciju, nisu je izigrali niti Wilson niti Antanta nego sami socijalisti revizionističke boje. Klasna izmirenja danas samo produžavaju Tantalove muke najboljih sinova čovječjih razapetih pesnicama dvaju vremena i dviju orijentacija.« (Cesarec, 1971: 56)

Cesarec na samom kraju teksta dodatno kritizira »Jugoslavensku građansku klasu«: »Za nju je pokret masa i gest individue bio oduvijek, pa i danas je sablazan i zločinstvo. I jedan Sighele, mogao bi se prije roditi negdje na Grönlandu nego u Jugoslaviji. Mi uopće nismo do danas imali dubokih pokreta masa – do onih patriotskih, paradnih, demonstrativnih spram gradskih pandura, i onih crnožutih, očajnih i, Gospode, još uvijek u našoj pameti tako živih i tako još neokajanih!« (Cesarec, 1971: 56) te ističe korisnost socijalne revolucije u Jugoslaviji, u obliku provođenja katarze naroda i nemorala političkoga oslobođenja. (Cesarec, 1971: 56) Vice Zaninović u knjizi *August Cesarec: život i rad* konstatira da je Cesarec smjer vlastitoga idejnoga opredjeljenja obilježio upravo u analiziranom članku. (Zaninović, 1964: 72) To potvrđuju sljedeći navodi: »O, sveta borbo ljevice i desnice Dana današnjeg i Dana Sudnjega, ja stojim sasvim nalijevo, sasvim nalijevo.« (Cesarec, 1971: 56), kojima Cesarec zaokružuje cjelokupno promišljanje i završava tekst.

13. Virgil Poljanski

Virgil Poljanski (Branko Ve Poljanski, 1898.-1947.) hrvatski je pjesnik, urednik časopisa »Svetokret«, kritičar i slikar. Također je počeo pisati u duhu ekspresionizma, a o njegovoj se poeziji govori kao o »lirskom populizmu« ili »antilirici«, no, unatoč malom opusu, bio je ekspresionističkim pjesnikom. (Milanja, 2000: 200-201)

Cvjetko Milanja konstatira da je Poljanski »tragična osobnost kakve je hrvatska kultura generirala napretek« (Milanja, 2000:200), a u njegovoj zbirci *Tumbe*, pronalazi sličnosti s Marinettijevom knjigom *Zang Tumb Tumb*: »Tek je druga zbirka Poljanskoga, *Tumbe* (1926), mogla imati Marinettijev impuls iz knjige *Zang Tumb Tumb* (1914), kao implozija stvarnosti u umjetnosti, tim više što se manifestno, ortografski i tipografski približava tipu »riječi u slobodi«.«. (Milanja, 2000: 202) Značaj Poljanskoga se svakako krije u originalnim idejama i tematiziranju oko *novoga*, o čemu svjedoči programatski tekst *Manifest*.

13.1. *Manifest*

Virgil Poljanski u programatskom tekstu *Manifest*, objavljenom 1921.g., izražava svoje misli o nastupu novoga vremena koje treba donijeti promjene u društvu i umjetnosti. *Manifest* je prvi avangardistički programski tekst koji se naknadno povezivao s tada slabo afirmiranim umjetnicima, okupljenima oko časopisa *Zenit*. (Rogić Musa, 2010: 64) Kako bi postigao dinamiku teksta, Poljanski je upotrijebio tipične žanrovske odrednice manifesta poput hiperbolična i patetična stila, naglašene poetizacije iskaza, kvazipersuazivnosti (»mi«-»oni«), bjesomučne apelativnosti (korištenje pitanja i imperativa i grafičko izdvajanje fraza), osporavateljske funkcije umjetničkih, socijalnih, ideoloških i političkih tradicija, praksi i tvorevina te recepcijske provokacije. (Matičević, 2008: 17)

Takvim stilom, Poljanski ujedno želi dozvati „novo lice“ umjetnosti za koje je, po njegovu stajalištu, potrebna preobrazba na individualnoj i kolektivnoj razini, a »Novi čovjek« (tematiziran i u određenim dosad obrađenim programatskim tekstovima) se krije u važnosti sovjetske revolucije. (Matičević, 2008: 19) O potrebi društvene preobrazbe i stvaranju »Novoga čovjeka«, Poljanski progovara na sljedeći način: »O do ludila užasno treba naš duh oslobođenja, da pod bezbojnom svojom zastavom krene napad – u vrijeme – u vječnost ususret novom čovjeku.«. (Poljanski, 2008: 237) Iako Poljanski „slavi“ Trockoga i Lenjina, Matičević konstatira da se zapravo ne radi o osviještenom marksizmu i čvrstoj ideološkoj matrici, već o emotivnom „razmetanju“ aktualnim izvorima fasciniranosti. (Matičević, 2008: 19)

Autor programatskoga teksta prikazuje Lenjina i Trockoga kao simbole aktivne i oslobođene čovječje prirode, tj., forme *novoga*. (Matičević, 2008: 19) Vjeru u dosege sovjetske revolucije i stvaranje »novih formi«, Poljanski slikovito opisuje kroz kritiku europskih konvencionalnosti: »O treba na milijuntu potenciju treba proglašenje svečanog dana listopada, kada će padati sa ukalamljenih voćaka europskog vrta sve konvencionalne patentirane forme zakona kultura uopće, te će nadoći novo zemljino proljeće, kada će europske voćke apsorbirati iz nove zemlje nove orijentacije i uroditi novim formama.« (Poljanski, 2008: 238)

No, kako je već spomenuto, ideološku osnovu u citiranim navodima treba uzeti s dozom opreznosti jer se ne može reći da je Poljanski prenio lenjinizam/marksizam u zenitizam koji je uslijedio. (Matičević, 2008: 19) U nastavku teksta, Poljanski iznosi vlastito viđenje umjetnosti. Konstatira da »naš duh« upravo u umjetnosti zadobiva najuzvišeniju formu: »U umjetnosti zadobiva naš duh onu duboku, bezdanu formu u čuvstvu – osjećaja bola i smijeha, žalosti i veselja, tražeći svoj smisleni smjer.« (Poljanski, 2008: 238) Umjetnost je, stoga, daleko od političkih i socijalnih terora te ne mora biti logičnom; može biti i paradoksalnom, što nikako ne znači besmislenom jer »svako umjetničko djelo može uroditi ili suzom ili smijehom«. (Poljanski, 2008: 239)

U skladu s time, Rogić Musa u članku *Utopijski diskurs u književnoj avangardi: Svetokret i Dada-Jok Branka Ve Poljanskoga*, konstatira da manifestni diskurs obrađivana autora prezentira utopijsku atmosferu u kojoj je isti stvarao i njezine karakterističnosti poput neodređenosti vizije umjetnosti koja kao takva ne zahvaća konkretan poetički ili socijalan sadržaj, već je naglasak na ushićenom govoru umjetnikove svijesti koji je podudaran s tadašnjom literarnom paradigmom. (Rogić Musa, 2010: 70) Stoga se prisutna »utopijska kategorija novoga čovjeka« odnosi i na revolt protiv zatečene domaće tradicije te na djelovanje u matičnoj književnoj okolini. (Rogić Musa, 2010: 70)

U konačnici, *Manifest* prikazuje da je Poljanski izražavanjem sinkretističkim jezikom, usmjerenošću na kritiku ondašnjega poretka društva i zanesenošću političkim idejama proletarijata, radikalan primjer avangardističke figure »mahnitoga čovjeka« koji je navjestiteljem socijalnoga i duhovnoga preobražaja, poistovjećujući ga s neodređenom vizijom buduće umjetnosti. (Rogić Musa, 2010: 70-71)

14. Ljubomir Micić

Ljubomir Micić (1895.-1971.) srpski je književni kritičar i publicist. Bio je urednikom *Zenita*, avangardnoga umjetničkoga časopisa koji je između 1921. i 1923.g. izlazio u Zagrebu, a nakon toga u Beogradu, gdje je zabranjen 1926.g. (Maković, 1983: 90) Tako nastaje pokret *zenitizam*, o kojem će biti više riječi u analizi Micićeva programatskoga teksta, no, pored činjenice o Micićevom uredništvu spomenuta časopisa, Milanja konstatira sljedeće: »Valja reći da je Micić od svih »zenitista« najlošiji pjesnik, ali je upravo paradigmatički ilustrativan primjer, ne samo u razvoju od ekspresionista do zenitista, pri čemu ostaje maniristom, nego je još značajniji kao *pjesnički ilustrator* vlastitih ideja o književnosti, jednostavno rečeno prepjevavanja manifesta.«. (Milanja, 2000: 195)

Važan doprinos Micićeve poetike je u konstruktivizmu i grafizmu, a odlike manifesta čija je analiza u nastavku su mesijanizam, kozmopolitizam i ničeanski patos. (Milanja, 2000: 196-197)

14.1. Čovjek i umjetnost

U programatskom tekstu *Čovjek i umjetnost* (objavljenom 1921.g.), Ljubomir Micić zagovara potrebu rađanja »Novoga čovjeka« i »Nove umjetnosti«. Kako bi uveo u tematiziranje o obnovi i ekspresiji čovjekova unutarnjeg lica (Matičević, 2008: 18), Micić u početnom sadržaju manifesta navodi sljedeće: »A jedini stvaralac je umjetnik, koji uvijek u stvorenom djelu ovaploćuje Čovjeka. Umjetnik je ovaploćenje i strasna čežnja za objavljenjem: *Čovjeka*.«. (Micić, 2008: 243), kao i promišljanje o »ZENITU«: »Centar je ZENIT – jedino čovječje spasenje – jedino otkupljenje.«. (Micić, 2008: 243)

Nadalje, iščitavanjem manifesta uočljivo je, kako je već spomenuto, da je *zenitizam* dobio ime po *Zenitu* te da se radi o avangardnom pokretu koji je težio promjeni stanja nacionalne kulture i umjetnosti. Zvonko Maković u članku »*Zenit*« i *ideja avangarde*. *U povodu izložbe „Zenit i avangarda 20-tih godina“*«, konstatira da se avangardni karakter *Zenita* i zenitizma kao (avangardnoga) pokreta, dade otkriti u njihovu odnosu spram tradicije: »Taj je odnos jednak onome što su ga svi avangardni pokreti imali prema tradiciji: bitno je negativan, *anti*.«. (Maković, 1983: 93) Nadalje, kao ključna mjesta samoga manifesta, Ivica Matičević navodi sljedeće: prikaz zenitizma kao dijela apstraktnih ekspresionističkih strujanja, očekivanje Novoga Čovjeka, umjetnost kao nova religija, svečovječanska, anacionalna umjetnost koja ne ovisi o volji neke stranke ili nacionalne skupine te odbacivanje tradicije i stvaranje novih oblika kao osnove nove osjećajnosti. (Matičević, 2008: 18)

Matičević također konstatira da je Micić u manifestu pozicionirao pojam *zenit* koji bi trebao prezentirati vrhunac umjetničke potrage, tj., Novoga čovjeka (u ekspresionističkoj poetici). (Matičević, 2008:18) To da je *zenit* drugo ime za Novoga čovjeka, vidljivo je u sljedećem Micićevom zaključku: »A taj čovjek što ga tražimo na zemlji i on ima svoj ZENIT. Mi čeznemo za njim – za najvišom moći unutrašnjeg svemira.« (Micić, 2008: 247)

Ipak, Radovan Vučković u knjizi *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, zaključuje da postuliranje novoga imena (*zenit*) za stare aspekte ekspresionizma, nije pomoglo Miciću i zenitizmu biti nečim većim od onoga što se nadaje kao »opća moda« i »isticanje sebe«. (Vučković, 1979:261) G. Slabinac pak konstatira da zenitizam po svojim rezultatima više ostavlja dojam parodije avangarde. (Slabinac, 1988:23)

No, ipak mu priznaje određenu vrijednost: »Vrijednost zenitizma kao pokreta poglavito se i sastoji u tome što je, svjesno se opredijelivši za avangardu, pridonio živosti književnopovijesnog razdoblja u kojem je nastao.« (Slabinac, 1988:24) U knjizi *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Cvjetko Milanja navodi da je zenitizam »radikalizirani ekspresionizam »potpomognut« nekim dadaističkim zahtjevima.« (Milanja, 2000: 187) te da R. Vučković Micićev manifest promatra kao parafrazu ekspresionističkih dedukcija njemačkoga časopisa »Der Sturm«, odnosno, općih mjesta ekspresionističke poetike, koje on svojom retoričnom poetikom dovodi do apsurdna (posebno se to odnosi na klišej nova čovjeka i »svečovječje umjetnosti«). (Milanja, 2000: 191)

Završna Micićeva promišljanja u analiziranom manifestu, potvrđuju vjerodostojnost te konstatacije: »Zenitizam- kao inkarnacija duha i duše imperativ je za najvišim izražajem u umjetničkom djelu. Zenitizam je težnja za stvaranjem najviših oblika. Zenitizam je apstraktni metakozmički ekspresionizam. Zenitizam i ekspresionizam su zrcala u kojima ćemo ugledati našu strašnu unutrašnju bol – dramu naše duše.« (Micić, 2008: 248) Zadržavajući se na analizi mnogostranosti zenitizma, Milanja ipak zaključuje da bi se taj pokret mogao u svakom slučaju nazvati eklekticismom koji u svom teorijskom temelju najviše zlorabi od ekspresionističke paradigme, pa bi ga stoga, bilo najtočnije nazvati posebnom inačicom ekspresionizma (ako se promišlja o »ekspresionističkom neoprimitivizmu«). (Milanja, 2000: 191)

Iako Micić ističe potrebu za novom umjetnosti: »Tragična snaga nove umjetnosti leži u očajnom krik: Čovjeka! I zato je ona danas najdalje od antičke ljepote i l'art pour l'artizma. Ona je Novi Duh koji stvara a umjetnikov vječan je nagon da stvara.« (Micić, 2008: 246), kojoj narod neće određivati smjer, neizostavno je rastumačiti njegov pojam balkanskoga

barbarogenija (iako ga je Micić više razradio u drugim tekstovima), koji je nositeljem negativnoga stava spram tradicionalnih modela zapadne kulture: »Tip barbarogenija, pokretača svega zdravog, mladog i novog što će nadomjestiti dotrajalu evropsku tradiciju, također je jedna od konstantnih vrijednosti avangardnih pokreta.«, »Barbarogenije Ljubomira Micića sanja o balkanizaciji Evrope. Umjesto evropeizacije Balkana, sada na scenu treba da stupi izvorna, sirova i barbarska balkanska snaga.«. (Maković, 1983: 94) Rogić Musa u tematiziranju o zenitizmu kao primjeru utopijske slike svijeta, navodi da je ta ideja o novoj snazi barbarstva i antieuropejstvo s balkanofilskim obilježjem temeljem ideologije zenitizma. (Rogić Musa, 2010: 72)

Nadalje, osvrćući se na bitnost Micićeva tematiziranja o umjetnicima: »Svaki umjetnik mora biti *individualna* ličnost. On mora stvarati *iz sebe a ne van sebe*.« (Micić, 2008: 247), Milanja konstatira da se manifest određuje ekspresionistički, prijezirno spram recepcije i posve negatorski spram tradicije. (Milanja, 2000:192) Zoran Markuš u članku *Zenitistička poezija*, promišlja o časopisu *Zenit* kao o onome koji nastaje u poratnoj atmosferi i »revoltu prema posljedicama rata«, pa je Micićevu programatskom tekstu ostala »vjera u umjetnost kao sredstvo preobražaja svijeta«. (Markuš, 1975: 1217)

To se ogleda u sljedećem Micićevom zaključku: »Naš ulaz u treći decenij 20. stoljeća neka bude borba za čovječnost kroz umjetnost.« (Micić, 2008: 245), a u daljnjem tematiziranju o užasima Prvoga svjetskoga rata, Micić aludira da se cilj zenitizma (kao samoproglašenoga središta ekspresionizma) sastojao u osvješćivanju stvaralačkoga impulsa u traženju obnoviteljskoga duha modernoga čovjeka, tj., nove duhovne snage preko zagovaranja Novoga čovjeka. (Matičević, 2015:231) Kako je već konstatirano, ta intencija može ići u prilog vrijednosti samoga pokreta ili ga, zbog ponavljanja ideja prethodnika, čini nedostatnim.

15. Dragan Aleksić

Dragan Aleksić (1901.-1958.) srpski je dadaistički književnik, koji je među ostalim, pisao kritičke tekstove o brojnim književnim i kazališnim temama te često s Brankom Ve Poljanskim organizirao dadaističke seanse. Jasna Jovanov u članku *Dragan Aleksić kao kritički tumač likovnosti*, konstatira da je razvijanje dadaističkih koncepata kroz vlastito djelovanje i recepcija na koju su ti koncepti naišli kod glavnih europskih dadaista odredilo njegovo mjesto prvoga jugoslovenskoga pripadnika dadaističkoga pokreta. (Jovanov, 2018: 331-340) U nastavku će obrada manifesta *Dadaizam* izložiti Aleksićeve temeljne dadaističke ideje.

15.1. Dadaizam

U programatskom tekstu *Dadaizam*, objavljenom 1921.g., D. Aleksić na slikovit način prezentira karakterističnosti dadaizma kao avangardnoga pokreta. Dakle, iz teksta je vidljivo da je dadaizam pokret koji, tražeći novi izraz, negira postojeće vrijednosti, naglašava apsurdnost vremena u kojem nastaje (1916., Prvi svjetski rat) te teži uništenju zakona logike: » - Od temelja rušimo rušimo, neka se rasprsnje jezik i ostane veliki DADA. (Vischeru, čovječe lijepi!!) Teturajte, teturajte – kultura i bestidna civilizacija pastiče, zakrkljaće, na moru pustinje ravnici, ruke u visoki zrak, ustršiti usnuti ustrenuti vikati divlje silno jako: MI SMO OPET MLADI.«. (Aleksić, 2008: 259) Iz teksta se također saznaje vrijeme i mjesto nastanka dadaizma, kao i imena umjetnika toga pokreta: »Dada je od 1916. ili 17. Ženeva. Kabaret Voltaire. Tristan Tzara, Ball, Janko, Arp, Huelsenbeck.«. (Aleksić, 2008: 259)

Sorel u spomenutoj knjizi objašnjava kako je osnivač dadaizma, Tristan Tzara, definirao riječ *dada* (po kojoj je dadaizam dobio ime,) kao pobunu protiv svijeta, iako postoje tumačenja koja kažu da se radi o dječjem neologizmu. (Sorel, 2009: 41) Istog imena je i časopis (»Dada«).

Vraćajući se na analizu Aleksićeve programatskoga teksta, Matičević primjećuje sljedeće: »Zaoštrenu poetizaciju izraza, ogoljelo stapanje manifestnoga i fiktivnoga karaktera tzv. programskoga napatka o tome što nova umjetnost jest, a ponajviše kako ona zvuči i kako demonstrativno procesuirala vlastite misaone sklopove, pronaći ćemo u apologiji dadaizma Dragana Aleksića, objavljenomu u »Zenitu« nekoliko mjeseci nakon manifestativnih istupa braće Micić.«. (Matičević, 2008: 19)

Matičević također konstatira da se radi o konkretnom aktu stvaranja dadaističkoga djela u trenutku dok se o istom govori te o prisutnosti »neraščinjenog konglomerata neologizama«, sintaktičkih parcela i onomatopeja. (Matičević, 2008: 19)

To je vidljivo u sljedećim Aleksićevim navodima: »Zveka trka vika lupa galama reklama (papapapapapa triririrititi huhuhuhuhu) su naznake apstraktne za cijeli kompleks konglomerata.« (Aleksić, 2008: 254)

Dakle, Aleksić u manifestu, kroz novi pristup zbilji, opisuje što je »dada« i kakav je njezin odnos spram postojećih vrijednosti i normi te tadašnje slike svijeta i umjetnosti: »Nešto poput dvije strane istoga lista papira, s jedne je stranice instrukcija o tome što dada jest, što želi i kakav je njezin odnos spram tradicije i aktualne slike svijeta i umjetnosti, a na drugoj je stranici iskolažirani, upravo *taj* novi pristup zbilji, ili kako je to Aleksić, u skladu s vlastitim jezičnim inovacijama, »džijudžicubrzoskalirao«« (Matičević, 2008: 19), a to je vidljivo u sljedećem promišljanju: »Forma se veoma rasplinula, treba rasplnuti i pojam o formi.« (Aleksić, 2008: 255)

To i ne čudi jer Aleksić već u prvoj rečenici zaključuje: »Umjetnost bijaše čama, dosada.« (Aleksić, 2008: 253), a u nastavku otkriva naznake izloženoga pristupa: »Nervi su iskonsko nepokvareno nesebeznalo jako. Primitivizam ima bazu« (Aleksić, 2008: 253), kao i subjektivan odnos spram unaprijed zadanih činjenica: »Istina je moj pojam ($2 \times 2 = 5$), i kontrast *varka* je *moj* pojam. Dakle netačna je objektivnost istine. Moral je utonula vrst istine i sva današnja vrsta istine potonuća.« (Aleksić, 2008: 253) Na osnovi zadnjega navoda, može se primijetiti kako je Aleksićevo promišljanje o moralu srodno Nietzscheovu, koji je također problematizirao i nijekao tradicijske vrijednosti morala: »*Vrijednost* tih „vrijednosti“ uzimala se kao dana, kao činjenična, kao s onu stranu svakog postavljanja u pitanje.« (Nietzsche, 2004: 14)

Nadalje, Aleksić konstatira da je dadaizam »primitivistički sekundo-apstrakt« (s negiranjem tradicije) te da je pogrešno shvaćanje kako se u umjetnosti mora sve razumjeti: »Detalj neke umjetnosti razumjeti (o plitkoćo kočopernosti!) je plan luđaka ili profesora.« (Aleksić, 2008: 254) Važnije je biti generalnim: »Biti generalan. To si ti DADA.« (Aleksić, 2008: 254) U središnjem dijelu teksta, Aleksić konstatira o volji kao »apsolutnoj ljepoti«, a njegova krucijalna promišljanja o primarnosti apstrakcije u umjetnosti su sljedeća: »Apstrakcija je prenapetost i snaga volje.«, »Poezija apstrakcije. Govor je aparat.«, »Jedan preljev apstrakcije zamjenjuje pregršt poredaba.«, »Apstrakcija žive u zadnjem izvrisknuću forme.« (Aleksić, 2008: 255)

Također, tematizira i o razlici između ekspresionizma i dadaizma: »Ekspresionist više za udaljenjem od zbiljnosti (dozvolite!) DADAista za uprilepljenjem upotpunjenja sa

apstrakcijom.« (Aleksić, 2008: 255) te, s druge strane, sličnosti s futurizmom: »Aranžiranje 888 pila u gradu daje simfoniju prve vrsti.«, »Futuristi doduše u tome bijahu blizu DADI. Note su često sporedne. Jer bruitizam je često momenat i odmah se faktizira kao jedanput.« (Aleksić, 2008: 257)

Nadalje, kritike nije bio pošteđen ni roman. Aleksić ga drži pogreškom te iznosi stav, također u duhu futurizma, kakvim bi trebao biti: »Roman DADA-iste je kugla bačena na čunjenje. (Među činovima i početkom brzotrzaj.)« (Aleksić, 2008: 258) Stoga, dadaizam je smisao koji nema program jer »nije sve pamet«: »Egzotiziranje je nužnost Spasa. Nije sve pamet (fifififififilisterijo!), ima i egzotika kao momentorizik.« (Aleksić, 2008: 258), a Aleksić tekst završava određenjem »DADE« kao »krika za mladosti«, čime iznova aludira na originalne težnje dadaizma. (Aleksić, 2008: 259-260)

16. Augustin Tin Ujević

Augustin Tin Ujević (1891.-1955.) hrvatski je književnik, koji se ponajprije težio afirmirati pjesničkim radom. Njegovo stvaralaštvo, profesorica Marina Protrka Štimec promatra od političkoga djelovanja „mlada Ujevića“ preko „faze razočarenja“ i ravnodušna boema. (Protrka Štimec, 2017: 31) To se smatra njegovim glavnim odlikama, a u nastavku će se iznijeti analiza programatskoga teksta *Ispit savjesti*.

16.1. *Ispit savjesti*

Ujevićev programatski tekst *Ispit savjesti*, prvotno objavljen u časopisu *Savremenik*, 1923.g., najčešći je materijal na koji se književna znanost oslanja prilikom interpretacije Ujevićeve poezije, esejistike, biografije i autobiografskih tekstova te poetike uopće. Generički određeno, *Ispit savjesti* se smatra esejom ili ispovjednom prozom, a sadrži i elemente feljtona i lirske proze. (Radoš, 2016: 35)

Zvezdana Radoš u članku *Žanrovska problematika Ujevićeva „Ispita savjesti“* konstatira da se radi o tekstu koji je pokazao visoki stupanj autorove stvaralačke osviještenosti, tj., žanrovske kontekstualizacije vlastita pisanja i suglasje između forme (ispovjedne proze) i sadržaja, koji se ponajprije odnosi na »autoanalizu duše u stanju „psihičke tjeskobe“«. (Radoš, 2016: 35) To je vidljivo iz brojnih autoreferencijalnih i metatekstualnih komentara, kao i iz zastupljenih strukturnih osobitosti poput ispovjednoga subjekta i kompozicije. (Radoš, 2016: 35) Ipak, obrađivani tekst se itekako može smatrati literarnom cjelinom.

Budući da je u njegovu tematiziranju neizostavno spomenuti kako ga je Ujević smjestio u knjigu eseja *Skalpel kaosa*, nema sumnje da sadrži obilježja uobičajenih književnih eseja, ponajprije po stremljenju k literarnoj kvaliteti i po izrazitoj subjektivnosti. S obzirom na Frangeševe izraze: »dramatična lirska proza«, »remboovska, čudesnostravična prozna samoanaliza« (Frangeš, 1987: 324), može se zaključiti da se radi o nadilaženju eseja jer je pisan u »autoanalitičkoj ispovjednoj formi s težnjom za kompozicijskom zaokruženošću«. (Radoš, 2016: 36)

U prilog tomu, spomenuta autorica konstatira sljedeće: »Sam autor, odabirući ispovjednu formu, već u II. poglavlju teksta, o svom „ispitu savjesti“ promišlja u kontekstu „memorijalista ili pisaca autobiografija“ te „autoanalitičke literature“ i psihološkog romana.« (Radoš, 2016: 37), a Ujević svoje pisanje komentira na sljedeći način: »*Dodatak*: Zbilja je ovaj način pisanja izraz neurastenije, i ima u sebi od one gorke emfaze koju obično zamjeram *drugim*

piscima. Zamjerit ću je i sebi; ali, ako nešto spasavamo, spasimo goli, sirovi, neurastenički dokument.« (Ujević, 1970: 347)

Tekst je pisan u Ja formi, radi se o pripovjedaču koji se ispovijeda, tj., »ispovjednom subjektu«, koji je vrlo blizak lirskom. (Radoš, 2016: 37) Taj lirski subjekt sudi da nije realizirao »idealnu proznu formu« te da se njegov prozni diskurs nalazi između „čiste literature“ i feljtona. (Radoš, 2016: 37) Unutar tih metatekstualnih komentara, Ujević upućuje čitatelja kako treba čitati: »(Bistrovidnosti molim! Ispit savjesti uvijek treba gledati u dva stupca: kako smo ga pisali, kako ga treba čitati.« (Ujević, 1970: 343) te naglašava utjecaj spomenute »psihičke tjeskobe«: »Ali, naknadno, ne mogu da sebi sakrijem kao da »psihička tjeskoba« kazuje ovaj diktat, nameće žurbu, biva ta žurba. Neki refleksi kao da čudno reagiraju. Cijeli način pisanja odaje na sebi znakove živčane neugodnosti, mrskih odgovora na neugodna pitanja, na dosađivanje susjeda, na neku vrstu moralne neispravnosti.« (Ujević, 1970: 342)

U kontekstu tih samooptužbi, jasan je naslov teksta. Ispovjedni subjekt izražava svjesnost pogodnoga učinka ispovijedanja, vjeruje da trpljenje samooptužbi (za prošle pogreške) donosi »životnu snagu«: »Vjerujemo da je estetički muka za me – i da je moja životna snaga i zdravlje, *danas*, da otpim, da izdržim tu sramotu, tu muku, tu vlastitu uvredu i stilski demanti, to flagelantsko poniženje.« (Ujević, 1970: 347) Radoš tvrdi da je to blisko iskustvu »konfesionalne literature« te da se tako *Ispit savjesti* žanrovski potvrđuje »koherentnom ispovjednom prozom«. (Radoš, 2016: 38)

U članku *Ujevićev autobiografizam*, Vinko Brešić navodi sljedeće: »Braneci pravo na vlastitu građansku ma koliko nekonvencionalnu biografiju, povučen za jezik, Ujević paralelno komentira vlastitu praksu verbaliziranja svoga jastva s dvojakom sviješću: da čini nešto što mu nije po volji, s druge pak strane, to što čini ima svoj žanrovski, tj. književno-povijesni i teorijsko-metodološki kontekst, koji mu je ne samo poznat već o njemu Ujević referira više nego li itko od njegovih hrvatskih suvremenika«. (Brešić, 2005: 155)

Nadalje, Ujević izražava kritičnost spram djela koja su »izbačena sa kičeljivom svježinom spontanosti«. (Ujević, 1970: [350]) Zanimljivo je Radošino tumačenje o paradoksu Ujevićeva zaziranja od autobiografije te naglašenoga autobiografizma (u nekim člancima), koji je prisutan i u »ispitu savjesti«. (Radoš, 2016: 39) Da je tomu tako, potvrđuju sljedeća Ujevićeva promišljanja, u kojima Ujević ujedno iznosi na što se zapravo odnosi »ispit savjesti«: »Ispit savjesti! Na nj mislim, u svojoj kaznionici, u svojem čistilištu, koje pretvaram u hram ljudskoga Duha. Otkrio sam za svoj račun jednu nesalomljivu stvar – da je za me život savjesti moj pravi

život, da je moja duša – *ono što tako zovemo* – moje pravo biće, i da prema tome nema za me drugoga života nego je ovaj moj unutrašnji. Sva je moja povijest: savjest. Prema tome za me je pravi mislilac tek onaj misilac koji cijelu ljudsku sudbinu promatra kroz vedrine i pijanstva ljudske duše. Prema tome ispit savjesti nije za me ništa drugo nego najiskrenije, najdublje, najizrazitije očitovanje mojega života, vrhovni trenutak moje životne sabranosti i usredsređenja.«. (Ujević, 1970: 314)

Radoš također u svojoj analizi konstatira da se u tekstu radi o dvostrukoj, pa čak i trostrukoj vremenskoj perspektivi: »U ispovjednoj formi teksta nalazi se i pokriće za njegovu dvostruku (pa i trostruku) vremensku perspektivu – prošlost pred sadašnjošću: u izgledanju budućnosti-te za dvojaki, zapravo trojaki glas ispovjednoga subjekta: ja-prošli i ja-sadašnji te mi-glas.«. (Radoš, 2016: 40) Naročito je važno što se po »ja-prošlom« analizirani tekst smatra »liriziranim esejom«. (Radoš, 2016: 40) Taj lirski glas je, među ostalim, vidljiv u sljedećem citatu: »Sveta, božanska, duboka samoćo! Strahoviti su časovi kada čovjeka zateče takvo svjetlosno očitovanje svojega duha.«. (Ujević, 1970: 312) »Ja-sadašnji« (naknadni) je racionalniji glas koji pripada komentatoru koji ocjenjuje ili opravdava prošloga sebe i »ispovjedni tekst sebe prošloga«. (Radoš, 2016: 40)

Također, nositeljem je autoreferencijalnih i metatekstualnih komentara te predstavlja glas kreatora teksta. (Radoš, 2016: 41) Važno je spomenuti kako se »Ja-prošli« na nekim mjestima odnosi na »mi-glas«, a razlog tomu je u iskustvu kolektivnoga duha. (Radoš, 2016: 41) Uz taj glas se veže i kritika zaostalosti koja koči razvoj mladih umjetnika, tj., intelektualaca: »Bi li moglo da mu se kaže o tragediji inteligencije kod nas, koja žive samo za misao i od misli, a ne može da građanski žive, da polaže ispite, da pohađa škole, da se ženi, da se okružuje udobnošću običnoga građanskoga života?«. (Ujević, 1970: 328)

Time je vidljivo da se radi o glasu koji je nositeljem iskustva kolektiva, ponajprije generacije ratom zahvaćenih, hrvatskih, jugoslavenskih i europskih intelektualaca: »Ispovjedni subjekt „Ispita savjesti“ ispovijeda se dakle kao pojedinačna osobnost, a ispovijeda se također i u ime svoje generacije, kolektiva kojemu pripada.« (Radoš, 2016: 41-42), a Ujević govori i o sebi i vlastitoj generaciji kao buntovnicima, koji ujedno traže istinu: »Život buntovnika, prevratnika i tvrdoglavaca, kadikad bogoubica. Ali zato mu jedna pozitivna strana nije falila: naš je život bio traženje Istine, život bogoiskatelja.«. (Ujević, 1970: 324)

Unatoč Ujevićevim zaključcima o vlastitom tekstu, može se uočiti kako je prisutna svojevrsna logičnost i zaokruženost koja prezentira sadržaj: »U rasporedu osam kompozicijskih

cjelina, odnosno poglavlja različite dužine, može se jasno zapaziti njihovo smisleno jedinstvo, koje zorno predočava krizno stanje duha slomljene, ali ne i poražene, mlade osobnosti.«. (Radoš, 2016: 42)

Osam poglavlja, redom, obrađuje sljedeće: početno razočarenje i tuženje nad razrušenim idealima ili obračun s domovinom, potrebu »ispita savjesti« i upoznavanja vlastitoga etičkoga poziva i ideje otkupljenja, čežnju za koherentnošću i traženjem istine, tj., Boga, potrebu za samoćom, samosvijest zbog poziva na bivanje misliocem, ideologom (u konačnici apostolom), neugodnost prilikom vraćanja iz emigracije, tj., nesnalaženje u provincijskoj sredini te spoznaju spasiteljske uloge umjetnosti, osjećaj nemogućnosti rada i promišljanje o ponovnom emigriranju. (Radoš, 2016: 43-44)

Pored toga, zapaža se i »mistično iskustvo ispovjednoga subjekta«, tj., pjesnika. (Radoš, 2016: 44) Ujević *Ispit savjesti* sagledava, među ostalim, u kontekstu »katoličke mistične literature« (posebno Katarina Sijenska). (Radoš, 2016: 44) Itekako je primjetno i kako je stil *Ispovijesti*, kao i način ispovijedanja Augustina vidljiv u tekstu. (Radoš, 2016: 45) O utjecaju ostalih katoličkih mistika koje Ujević spominje, Radoš zaključuje sljedeće: »Zapravo, velik dio lirskih fragmenata ove ispovjedne proze, baš kao i Ujevićeva poezija u prvim dvjema zbirkama, iskazan je leksikom i simbolikom katoličkih mistika, koji su mu otkrili neiskazivu, nikad do kraja spoznatljivu dubinu bogatstva Duše i Duha, žeđu za Istinom, za spoznajom Boga u sebi i sebe u Bogu, patnju i ljepotu kontemplativne samoće, iskustvo pustinje, odnosno tamne noći duše, ali i radosna prosvjetljenja; zatim svijest izabranja i snagu apostolskoga otkupiteljskoga poziva, pa čak i ono iskustvo smrti negdašnjega ja.«. (Radoš, 2016: 45-46)

Nenaslovljena pjesma unutar četvrtoga poglavlja osim što predstavlja Ujevićev »autentičan poetski iskaz«, pripada najboljim hrvatskim stihovima kojima je temom mistična čežnja za smirenjem u Bogu. (Radoš, 2016: 46-47) Bonaventura Duda u članku *Glasan znamen za nas, tihe filozofe. Teološki oslusi Tina Ujevića*, zaključuje da je spomenuta pjesma najvećim dosegom hrvatske mistike. (Duda, 1980/81: 30)

Iako autor vrlo pesimistično završava tekst: »Sve ovo gore jedna je mutna, somnambulna skica, napisana jednoga čudnoga i teškog jesenjeg dana 1919. u Zagrebu, skica s mnogo trzaja, vrlo nervozna.« (Ujević, 1970: [350]), a vrijednost mu je u Ujevićevoj poetičkoj osviještenosti (Radoš, 2016: 49), kojom je ostavio dubok trag u hrvatskoj književnosti uopće.

17. Josip Kulundžić

Josip Kulundžić (1899.-1970.) hrvatski je i srpski književnik, kritičar i teoretičar. Njegov doprinos promišljanju o kazališnoj režiji u domaćoj sredini tijekom perioda moderne je izuzetno velik. Bavio se i teorijskom obradom uloge govora u glumačkoj umjetnosti, glumačkim tehnikama, metodikom glumačkoga rada, kompozicijom uloge i stilom glume, kao i definiranjem funkcije redatelja (Petlevski, 2008: 185), a analiza njegovih triju programatskih tekstova će pokazati detaljne dramatološke probleme.

17.1. *Most*

U programatskom tekstu *Most* (objavljenom 1920.g.), Kulundžić izlaže svoja promišljanja o elementima nove drame tadanjega vremena (dvadesete godine dvadesetoga stoljeća). Ta tumačenja se prvenstveno odnose na pokušaj prikaza razlika između nove i „stare“ drame, a Matičević navodi Kulundžićeve uzore u tomu: »Dobro poznavajući postavke njemačkih ekspresionista o dramskom i scenskom izrazu, ali vjerojatno se nadahnjujući i mislima Gordona Craiga, Maxa Reinhardta, Aleksandra Tairova i Vasilija Kandinskog, Kulundžić u svojim temeljnim programskim radovima pokušava pokazati zbog čega je nova drama (simbolično-ekspresionistička) različita od tzv. stare (klasične, naturalističke, impresionističke).« (Matičević, 2008: 21)

Radovan Vučković u knjizi *Moderna drama* konstatira da je Kulundžić u svojim teorijskim tekstovima o novoj drami i kazalištu, otprilike od 1920. do 1930. godine, prešao put od ekspresionizma, preko pirandellovske groteske, do teorije socijalno-političke dramaturgije. (Vučković, 1982: 333)

Započinjući tekst motom o namjeri »rašćlanjivanja drame«, Kulundžić ukazuje na svoju stvaralačku slobodu prilikom oblikovanja teksta koji progovara o tumačenju drame: »*S onu stranu šuma učenih kapaciteta, na jednoj posvema praznoj tratini čistoga gledanja, lišen samoga sebe, podavši duši ruke, uzimam u fiktivnu desnicu riječ: Drama, da joj raščlanim svako slovo.*« (Kulundžić, 2008: 265) Vučković također u knjizi *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, konstatira da Kulundžić pokušava izvršiti razlikovanje između klasične, moderne i ekspresionističke drame, uzimajući kao kriterij da prva daje *karakter*, druga *individuum*, a treća *simbol duše* te da njegove misli (iz *Mosta*) sadrže neka opće elemente ekspresionističke filozofije, primijenjene na probleme samoga dramskoga stvaranja u ekspresionističkoj književnosti. (Vučković, 1979: 161-162)

Nadalje, budući da je Kulundžić simbolički rastavio programatski tekst na segmente (D, R, A, M, A), potrebno je izvršiti analizu najvažnijih dijelova svakoga. Pri tomu valja također primijetiti kako prva riječ prve rečenice svakog segmenta počinje slovom koje Kulundžić rastavlja (od riječi *drama*).

U prvom segmentu (D), Kulundžić tematizira »ritmički pravac« kojim povlači razvojni tijek drame: »Klasična – Moderna – Ekspresionistička.« (Kulundžić, 2008: 265) te konstatira da se te formacije prvenstveno mogu prepoznati po »najjačem elementu drame«, *karakteru*, zatim i po načinu u odnosu na kojeg je »duša uzela učešća u dejstvovanju za koje se reklo da je radnja drame«. (Kulundžić, 2008: 265) Završavajući prvi fragment, Kulundžić napominje kako je ovdje riječ samo o formi, a ne i o sadržaju drame (koji će biti obrađen u narednim fragmentima teksta). (Kulundžić, 2008: 266)

Klasična drama je temom drugoga segmenta (R), a Kulundžić u prvoj rečenici navodi da ista ima *karaktere*, za razliku od nekih drama koje ga nemaju: »Klasična drama ima *tip*. Tip je *dosljedan* karakter.«. (Kulundžić, 2008: 266) Budući da u nastavku konstatira da taj karakter klasične drame ima dušu koja pak ima »moralni zor« koji je „porazio“ druge osjećaje i koji je, kao takav, različit od drugih »moralnih zorova« drugih tipova, Kulundžić određuje radnju klasične drame kao »dejstvovanje tih eminentnih zorova jedan na drugi«: »Radnja je prema tome jedno pitanje forme. Ti moralni zorovi (ili čak i filozofski zorovi) mogu da budu složeni od više psiholoških jedinica u jedan splet, koji se uvijek objavljuje kao cjelina i to je glavno.«. (Kulundžić, 2008: 266) Kulundžić ovdje uzima kao primjer da je jedan karakter zao i kao takav prezentira psihološke jedinice koje kao *cjelina* daju sliku zla čovjeka. (Kulundžić, 2008: 266) Fragment završava problematizacijom o *tjelesnom* djelovanju »konsekventnog pozitivnog karaktera« (na svog protivnika) klasične drame te najavom tematiziranja moderne drame. (Kulundžić, 2008: 267)

Treći segment (A), Kulundžić posvećuje tematiziranju o modernoj drami. Na početku konstatira da spomenuta ima *individuum*: »Individuum je *nedosljedni* karakter, karakter koji se razvija osjećajima i zorovima.«. (Kulundžić, 2008: 267) Taj karakter moderne drame ima dušu koja ima »jedan eminentni osećaj ili zor«. (Kulundžić, 2008: 267) Zor je izraz osjećaja koji su formirani po događajima koji djeluju na čovjeka, a radnje moderne drame započinje djelovanjem jednoga *individuuma* »svojim zorom na zor drugoga« (*individuuma*). (Kulundžić, 2008: 267)

Kulundžić to objašnjava tako što se u modernoj drami zorovi karaktera *razvijaju* u uzlaznim ili silaznim pravcima, ovisno o tomu hoće li dramatik prikazati »grotesknu niskost čovjekova padanja ili svečanu uzvišenost čovjekova dizanja«. (Kulundžić, 2008: 267-269) U modernoj drami je neznčajno što ima *tipova* jer se radnja odvija u individuama, pa se svaki rezultat, u bilo kakvoj namjeri, može povući isključivo iz »značenja individuumskih gesta i manifestacija«. (Kulundžić, 2008: 269) Kulundžić fragment završava mišlju o nevažnosti je li moderna drama pisana realistički, romantično, neoromantično ili naturalistički. (Kulundžić, 2008: 269)

Ekspressionistička drama tema je segmenta M. Također, u ovom segmentu Kulundžić tematizira o *simbolima*, za koje kaže da ih ekspressionistička drama ima umjesto karaktera i koje definira na sljedeći način: »Simbol je ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalnih formi i prirodnih sila) u koje je postavljen jedan određeni čovjekov osjećaj.«. (Kulundžić, 2008: 269)

Dakle, budući da je osjećaj iznijet iz duše čovjeka i postavljen izvan njega, Kulundžić problematizira o odigravanju ekspressionističke drame te zaključuje da je njezina radnja »u namjernom skladu iznesen niz osjećaja u namjernom odnošaju prema onim fenomenima u koje je zôr ili osjećaj uklopljen, i koji (fenomen) nije nego običajno izražajno sredstvo za psihološke jedinice čovjekove.«. (Kulundžić, 2008: 270)

Stoga se radnja ekspressionističke drame odigrava u onom tko tu dramu može proživjeti, a to znači da se u gledatelju bore simboli te da je kod te drame tijelo sredstvom duše: »Pozornica ekspressionističke drame je ogledalo one duše, koja je u areni; prema tome je pozornica samo pozornica duše ili slika duše, i to samo onda ako je u posmatralačkoj areni duša.«. (Kulundžić, 2008: 270) U duhu tih pojašnjenja, Kulundžić u završetku segmenta konstatira da je ekspressionistička drama nastala razvijanjem jačega naglašavanja vrijednosti i jakosti duševnih manifestacija, a manje pozornosti pridavala materijalnom ljudskom tijelu: »Ona je nastala pod devizom: apsolutni osjećaj«. (Kulundžić, 2008: 270)

U zadnjem segmentu (A), autor se pita što je s jugoslavenskom dramom i njezinom formom „od danas na sutra“ te završava programatski tekst objašnjenjem o razlogu zbog kojega se tad ekspressionistička drama nije mogla stvarati: »Ne samo zato, što se i ne zna šta je to ekspressionistička drama, nego i opet zato što treba – most.«. (Kulundžić, 2008: 271) Time je istaknuo važnost povezivanja tradicije i suvremenosti.

17.2. *Nova drama*

Programatski tekst *Nova drama*, objavljen 1924.g., Kulundžić započinje tvrdnjom o težim preprekama u afirmaciji simboličke drame (u odnosu na naturalističku), a uzrok tomu je pojava drugih principa koji vrijede za treću umjetničku epohu, tj., »novu umjetnost najspecifičnijih supstrata« (pod kojom Kulundžić smatra simbolizam ili ekspresionizam jer te pojmove nije razlikovao). (Kulundžić, 2008: 273)

U nastavku teksta, autor na temelju „činjenice“ da svaka drama mora imati »akcije, lica koja agiraju i govor (riječi) lica koja agiraju« (Kulundžić, 2008: 273), tumači razliku između stare i nove drame te pojašnjava karakterističnosti spomenutih elemenata. Dok je u staroj drami prevladavala »*apriorna struktura akcije*«, tj., struktura koju je obilježavala »izvjesna fabula« (etički, socijalni ili religijski događaj od velike važnosti koji ostavlja *izvjesni dojam*) i koja djeluje *psihološki*, tj., »na svaku psihu na svoj način« (Kulundžić, 2008: 274, 275), novu dramu karakterizira »*kreativna evolucija akcije*«. (Kulundžić, 2008: 275)

Kulundžić taj izraz tumači kroz objašnjenje o samostalnom autorskom »kreiranju akcije«, odnosno o kreiranju autora kojemu se događaj nije izvana nametnuo, već mu se »rodio u duši« (za razliku od starih dramatičara koji su oblikovali fabulu s obzirom na događaj koji bi privlačio pažnju publike): »Mladi dramatičar uviđa, da se kod stvaranja jedne drame, može polaziti od izvjesnoga doživljaja koji se u njemu rodio kao čisti produkt njegovoga Ja, i da se taj doživljaj može objaviti na dohvat čula teatarskog percipijenta u akciji, koju je sam stvorio, u fabuli, koja jasno odaje namjeru njegove nutrine.« (Kulundžić, 2008: 276) To znači da »novi dramatičar« ne prenosi akciju »iz života«, već kreira dramu polazeći od doživljaja »koji se donosi u akciji jedne kreirane »fabule«« (a ne unaprijed određene). (Kulundžić, 2008: 276)

Stoga, takva fabula ima »organičku jedinstvenost« te »naročiti kontinuitet i naročitu logiku«, a Kulundžić zaključuje da je krucijalna razlika između starih i mladih dramatičara u tomu što stari nisu riješili problem doživljaja (jer su fabule prenosili mehanički), dok su mladi započeli samostalno stvarati akcije, tj., »žrtvovali mehanizam kopiranja«. (Kulundžić, 2008: 276, 277) Neizostavno je naglasiti da Kulundžić nikako nije bio neutralnim analitičarem, već angažiranim avangardistom koji je smatrao da jedino nova drama ima pravo postojati u budućnosti. (Vučković, 1979: 163)

Prelazeći na problematiziranje o »licima koja agiraju«, Kulundžić konstatira da je stara klasična i naturalistička drama poznavala karaktere dviju vrsta, tipa i individuuma, koji se razlikuju s obzirom na zadržavanje svojih osobina. (Kulundžić, 2008: 277)

Dok su, dakle, stari dramatičari oblikovali tipa i individuuma, mladi su, kako Kulundžić navodi, uveli *simbole*. Mladi dramatičar je učinio lice nositeljem, tj., supstratom osjećanja koje ulazi u akciju (kao jedinica): »Na taj način stiže »iz života« jedno iskustvo, kako se »prave« lica za scenu, iskustvo, koje primjenjuje onda, kada jednu unutarnju akciju iznosi na vanjski svijet oživivši jedinice te akcije u licima – simbolima.« (Kulundžić, 2008: 279) Budući da su lica-simboli nositelji akcije nove drame, Kulundžić objašnjava da mladi dramatičar ima »oštroumnu vidovitost«: »Ono besvjesno što živi u nama kao tajna motivacija naših čudnih namjera, iznosi se kao živo aktivno lice u sferu percipijenta i sva su zbitija po simbolima objašnjena oštroumnom vidovitosti autora.« (Kulundžić, 2008: 279)

Pojašnjavajući zadnji element, *govor (riječi)*, Kulundžić navodi da su stari dramatičari uvijek zastupali princip: »da se *govori* ovako, kako čovjek govori u prirodi t.j. u onom kauzalitetu, onakovoj slikovitosti, onoj ekonomiji.« (Kulundžić, 2008: 279-280) Budući da tehnika drame zahtjeva da se »govor iz prirode prevede u »dramski način««, stari dramatičari su to, u korist tehnike činili, no ne i u korist ideje: »U korist ideje, međutim, nisu na tom govoru poduzimali ništa dokle god im je vjernost zbitija bio glavni postulat.« (Kulundžić, 2008: 281) Mladi dramatičar, s druge strane, zna da »Riječ opredjeljuje simbol i da simbol opredjeljuje akciju.«: »Prema tome zna da težina pada na Riječ. Da se od Riječi, koja je bila u početku, polazi. Riječ je ime osjećanja, simbol je nosilac osjećanja, akcija je borba osjećanja.« (Kulundžić, 2008: 281) Važno je da se govori »samo ono što opredjeljuje jedan simbol«, ono *bitno*, pri čemu je vidljivo da je govor simbola različit od govora u prirodi: »Govor simbola je neposredni izraz posve izvjesnih duševnih stanja u okviru mogućnosti jednog lica, koje ulazi kao izvjesni princip u borbu osjećanja.« (Kulundžić, 2008: 281)

Budući da spomenuta duševna stanja nikako nisu slučajna, Kulundžić tumači razliku između tipa i simbola, objašnjavajući kako je tip došao do »svojih naročitih dispozicija vanjskim uvjetima« (stoga su te dispozicije pogreška), a simbol »svjesno zastupa ideologiju svojih dispozicija«. (Kulundžić, 2008: 282) Stoga, nije beznačajno kako će simbol govoriti jer govorom opravdava stanovišta. (Kulundžić, 2008: 282) Autor u duhu tih konstatacija završava tekst, kao i promišljanjem o borbi mladih dramatičara.

17.3. Čista dramatika

Kulundžić u programatskom tekstu *Čista dramatika*, objavljenom 1925.g., također iznosi karakterističnosti nove drame. Promišljanja započinje konstatacijom o antagonizmu na relaciji ekspresionizam – impresionizam te zaključuje kako je potrebno da se osnovni pojmovi oko »nove umjetnosti« svedu na primitivniju metodu tumačenja, a to je *primijenjena* estetika: »Najprimitivniji metod bio bi svakako onaj *primijenjene* estetike, metod, kojim se pod svaku teoretsku apstrakciju podmeće realni primjer kao primjena teoretskoga principa. Drugim riječima: ukazuje se na put kojim se iz pojedinih stvarnih slučajeva došlo do opće apstraktne dogme.«. (Kulundžić, 2008:283)

Upućujući na smjer problematiziranja, Kulundžić navodi da će u tekstu „govoriti“ upravo spomenutom *metodom primijenjene estetike*, iznašajući tehničke načine stvaranja djela, tj., načine »ovaploćenja dramske ideje«. (Kulundžić, 2008: 283) U spomenutoj knjizi *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Vučković zaključuje da je u naslovu »Čista dramatika« vidljiva težnja ekspresionističke književne teorije da se ukaže na autonomnost umjetničkoga stvaranja. (Vučković, 1979: 162-163)

Nastavljajući s obrazlaganjem, Kulundžić tvrdi da se talent jednoga dramatika mora očitovati kroz tri sposobnosti: »zapažanje sujeta, odjeljivanje sujeta od života za »život na sceni«, *manifestovanje* odijeljenoga sujeta po principu što veće vjerojatnosti«: »Drugim riječima mora dramatik da ima ove sposobnosti: životno iskustvo i filozofsku centralnu ideju, tehničku vještinu postavljanja (aranžiranja) te osjećaj za vjernost scene.«. (Kulundžić, 2008: 283-284) U nastavku, autor tumači svaku navedenu sposobnost. Počevši od *zapažanja sujeta*, konstatira da se za isto očekuje *životno iskustvo* dramatičara, zbog formalnoga aspekta drame jer autor mora znati hoće li *sujet* biti dramatičnim u trenutku iznošenja na scenu ili može li taj *sujet* sam živjeti životom scene (odijeliti se od života). (Kulundžić, 2008: 284)

Nadalje, iako drama mora imati »jaku idejnu stranu«, koja je okrenuta autorovoj *filozofskoj centralnoj ideji*, Kulundžić objašnjava da se ne smije zbog te ideje same odabirati *sujet*: »Poznavajući probleme života u njegovom neprekidnom zbivanju i onoga koga prekida zavjesa, autor će naći njihove snošaje i po tim snošajima zapaziti osnovicu svoga budućega djela.«. (Kulundžić, 2008: 284)

Tumačeći *tehničke vještine postavljanja* drame, Kulundžić tvrdi da se radi o *autorskom postavljanju* (za razliku od režiranja) te da se ta vještina još naziva »vještina scenskoga viđenja« jer vidjeti scenu u zapaženom *sujetu* zapravo znači moći razlikovati nepotrebno od važnoga i

odrediti kontinuitet *snošaja* među nositeljima dramske radnje, tj., ljudima i stvarima. (Kulundžić, 2008: 284) Tomu je tako jer je to najbitniji trenutak drame.

Treća sposobnost, *osjećaj za vjernost scene kod manifestovanja*, tj., formalnoga uobličenja drame, dopušta dramatičaru udovoljavanje *principu što veće vjerojatnosti*, pa Kulundžić tumači da bi *sujet* koji je skraćen na trajno vrijeme drame zadržao oznake »odijeljenoga života«, treba ga moći objektivirati: »Traženim beznačajnostima i suvišnostima, koji se dodavaju i ispliću u radnju, povećava se princip vjerojatnosti. A ukoliko se manje *opaža* ova traženost, utoliko je osjećanje za vjernost scene od prirode i po talentu veće.« (Kulundžić, 2008: 285)

No, to vrijedi za *realističku* dramu, a Kulundžić navodi da je »napisan način stvaranja realističke drame« da se pokaže koliko i kako prethodno objašnjenje vrijedi za *novu dramu*. (Kulundžić, 2008: 285)

Nadalje, Kulundžić promišlja o *ideji* drame, konstatirajući da ista karakterizira »filozofski momenat drame«. (Kulundžić, 2008: 285) Dok se u realističkoj drami ideja zbog vjernosti scene morala kriti, tj., *podrediti* sceni (kao i riječ), pa je najveći naglasak na *principu najveće vjerojatnosti*, u novoj se drami odvija sljedeće: »Nova drama oslobađa *ideju* i *riječ* od njenoga »ropstva pod scenom radi principa najveće vjerojatnosti«. *Ideja* se daje neposredno i slobodno i *riječima* koje se odnose na tu ideju«. (Kulundžić, 2008: 285) Kulundžić otkriva da je upravo u tomu „tajna“ impresionističke i ekspresionističke drame: »U tom je sva »komplicirana« tajna impresionističke i ekspresionističke drame: tamo je trebalo dati vanjsko zbivanje što bliže realnom ukazivanju zbivanja u životu – ovdje treba dati unutarnje zbivanje s više ili manje analogije sa zakonitosti izvanjega zbivanja, dok se ne dođe posvema do zakonitosti unutarnjega zbivanja na sceni, do radnje duša.« (Kulundžić, 2008: 285) jer ako se položaj nove drame određuje prema položaju stare, mora biti riječi o »čistoj ideji i čistoj riječi nove drame«. (Kulundžić, 2008: 285)

U nastavku, Kulundžić problematizira o »filozofskom rezoniranju« u drami. To se odnosi na ideju u realističkoj drami koja je, s autorove strane, »podmetnuta« zbivanju, pa je spomenuto filozofiranje „prst“ koji upire u tu ideju.

No, Kulundžić upozorava da je pogrešno reći kako je u takvoj drami akcent na filozofskoj ideji jer je to »filozofiranje« samo ukazivanje na dublje značenje obrađenoga zbivanja u realnosti: »Filozofiranje kao scenski momenat može se dopustiti samo tamo gdje ono ne ukazuje na ideju drame nego na čovjeka kao nosioca ideje: gdje dakle više djeluje

formom nego sadržinom; gdje konačno djeluje više komično (tipično) negoli uzvišeno (opće).« (Kulundžić, 2008: 286)

Stoga, »filozofiranjem« se gubi jedinstvenost »ideje drame«. (Kulundžić, 2008: 286) Kulundžić nadalje objašnjava specifičnosti ideje kod stvaranja novoga dramatika. Navodi da je kod njega ideja »svrha i htijenje« (a ne slučajnost) te da, kao takva, dobiva tijelo: »To tijelo stoji u izvjesnom snošaju prema ljudima i stvarima, prema životu. Iz tih se snošaja *stvara radnja*.« (Kulundžić, 2008: 286)

Dakle, to zapravo znači da se »ideja očituje *svojim* riječima« te se, u konačnici, smatra simbolom: »Ideja koja je dobila organe tijela, zove se simbol: nova je drama odnošaj simbola prema životu; poslije: odnošaj simbola međusobno.« (Kulundžić, 2008: 286) U tom različitom poimanju ideje u realističkoj i novoj drami, krije se Kulundžićevo određivanje impresionizma i ekspresionizma: »Impresionizam: ideja dolazi iz života u moju svijest. Ekspresionizam: iz moje svijesti ide ideja u život.« (Kulundžić, 2008: 288) No, to ne znači da je ekspresionizam protivan impresionizmu.

Naprotiv, Kulundžić promišlja o ekspresionizmu kao nastavku impresionizma: »Jer ideje koje imamo, dolaze nam »impresionistički« iz života«. (Kulundžić, 2008: 288) Ideje se u duši »novoga umjetnika« centraliziraju i prenose u njegovo djelo, a Kulundžić konstatira da se samo po tom psihološkom procesu može razumjeti dijeljenje umjetnosti na impresionističku i ekspresionističku: »(I samo se po tom psihološkom procesu može razumjeti nova estetika koja uopće dijeli *čitavu* umjetnost na impresionističku s jedne, a ekspresionističku s druge strane; i da je u *svim* epohama ljudskoga htijenja u umjetnosti stajao »In« i »Ex« jedan pored drugoga.)«. (Kulundžić, 2008: 288)

U završnim promišljanjima, Kulundžić dodatno pojašnjava razlike u stvaranju „realista“ i novih dramatičara. Autor realistične drame prenosi scene »vjerno« iz života te zbog toga ne može pokazati »filozofsku dubinu« svoga djela i tako ostavlja ideju otvorenim pitanjem.

Novi dramatik, stoga, ako hoće svoju ideju učiniti jasnom, mora joj žrtvovati »realističnu vjernost scene« i nadomjestiti ju duševnom, tj., »irealnom«: »Ta »irealna« scena sadrži radnju duša: Ako se govori o snošajima simbola koji su tijelo ideje, onda je to jasno. Radnja duše zbiva se po jednoj psihologiji i logici koja se ne pokriva s onom u realnom životu. Borba ljudi i borba simbola pokazuju razlike.« (Kulundžić, 2008: 289) Dok se u realističnoj drami vodi računa o »vjernom« licu, novom dramatičaru to nije važno, već da »simbol *jasno* odaje ideju«. (Kulundžić, 2008: 289)

Iz toga razloga, riječ u novoj drami dobiva novu vrijednost: »Ako je *jedna* riječ dovoljna da označi stanje borbe u duši, ona u modernoj drami stoji, iako se u životu to stanje označuje bujicom fraza i opisivanja. Za svako stanje traži se u novoj drami najbliža, najneposrednija riječ.«. (Kulundžić, 2008: 289)

Izloženu cjelinu programatskoga teksta, Matičević je pojasnio na sljedeći način: »Određujući novu dramu kao poligon za govor o čistoj ideji oslobođenoj scenskih efemernosti i kao mjesto gdje će čista, slobodna riječ konačno moći dostojno predstaviti unutarnju bit čovjeka, upravo njegovu ideju, to je jasno da je Kulundžićeva »čista dramatika« kristalizirana borba ideja preko izmjene dubinskih, ključnih, pročišćenih riječi. Ispuštanje gomile fraza i prestanak robovanja vjernosti scene dovodi na pozornicu simboličke riječi koje su dovoljne da »označe čitave komplekse duševnoga zbivanja«.«. (Matičević, 2008: 21), a Kulundžić tumačenje (kao i tekst) završava pojašnjenjem o tomu kako je tekst u novim dramama uglavnom smanjen sve do navođenja određenih imenice koje su, „stajući“ same, dovoljne za označavanje kompleksnih duševnih zbivanja. (Kulundžić, 2008: 290)

18. Kalman Mesarić

Kalman Mesarić (1900.-1983.) hrvatski je književnik, koji se prvotno afirmirao kao dramski pisac, a kasnije je pisao eseje o umjetnosti i vlastitim dramama. (Milanja, 2000: 206) Javlja se tijekom dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća, objavljujući u časopisima. Napisao je ekspresionističku novelu *Divlji ples*, avangardističke pjesme *Tragigroteske*, avangardne jednočinske aktovke *Komički žongleri*, a knjiga eseja *Smjerovi moderne umjetnosti*, utjecala je na okretanje socijalnoj umjetnosti. Teatrologijom i dramaturgijom se bavio u drugoj polovini (prošloga) stoljeća. (Budimir, 2019: 226) U manifestima *Ideja o intimnom teatru* i *Avantgardistička scena* progovara o potrebnim novinama na sceni.

18.1. *Ideja o intimnom teatru*

Mesarić u programatskom tekstu *Ideja o intimnom teatru*, objavljenom 1923.g., iznosi ideje o *novom stilu scenskoga izražavanja* kojemu je naglasak na *riječi*. (Mesarić, 2008: 293) Upravo na tomu, Matičević temelji svoje zaključke o sličnosti Kulundžića i Mesarića jer obojica smatraju kako je primarna »ekspresionistička Riječ« koja određuje izgled scene i kojoj su podređeni aspekti scenske tehnike. (Matičević, 2008: 22)

Budući da je *riječ* glavnim čimbenikom scene, Mesarić navodi kako na sceni mogu sintetizirati mnoge umjetničke mogućnosti. Takva scena bi bila sintetična, što znači sljedeće: »Sintetički karakter nove scene, sintetički stil nove drame kao spoj više umjetničkih izraza (boje, pokreta, zvuka: Kandinski) u funkciji je isticanja teksta kao »stožera akcije««. (Matičević, 2008: 22)

Stoga, »Intimni teatar« mora stvoriti *novi stil scenskoga izražavanja*, no Mesarić upozorava prilikom njegova definiranja: »»Mogućnost novog izražavanja na sceni mora da – donesena vremenom i dinamičkim progresom dvadesetog vijeka – živi u čovjeku-umjetniku, a njegova je tek jedina potreba, da je da, da je izrazi.««. (Mesarić, 2008: 293) Uvjetom postizanja novog stila je »stavljanje težišta scenske akcije u *riječ*«, a *riječ* mora biti plastičnom i jasnom, tj., »iznijeti sukus« kroz »haos svih života«. (Mesarić, 2008: 293)

Nadalje, tematizirajući o čovjeku kao psihičkom biću čija je apstrakcija »alfa i omega«, *os*, a haos sredstvo mogućnosti, autor teksta konstatira da umjetnost nije spoj (niti most), već pozitivno tlo: »Umjetnost je komponenta vječnosti«. (Mesarić, 2008: 294) Mesarić pritom, poput svojih suvremenika, ne propušta priliku kritizirati stanje u domaćoj umjetnosti te tvrdi da se „u nas“ gotovo ni ne može govoriti o scenskoj umjetnosti: »Mi gledamo – tamo od naših

prababa, pa sve do danas – neke više ili manje vještački dotjerane reprodukcije života donešene na daske, osvjetljene »rampenlihtovima« sa nastavljenim kulisama.«. (Mesarić, 2008: 294)

Razlog tomu je pripadnost „naše sredine“ sredini staroga svijeta, pa je očita nemogućnost za ozbiljan govor o umjetničkim promjenama: »Upravo scenska umjetnost stradala je u nas najosjetljivije zbog plitkosti s jedne strane, blaziranosti s druge strane, a zbog nerazvića kulture sa svih strana.«. (Mesarić, 2008: 294) Zbog takva stanja i »filistarske tradicije«, Mesarić poziva na samostalno stvaranje »za scenu svestranih podloga«: »Mi treba da stvaramo iz nova novo i samostalno. S tradicijama treba uopće prekinuti. Tradicije imaju u sebi uvijek nešto iznakaženo i trulo.«. (Mesarić, 2008: 295)

Dakako, odgovor na to je *Intimni Teatar*, kao jedina mogućnost za stvaranje novoga scenskoga izražavanja u domaćoj sredini: »*Intimni teatar* ima da bude produktivan u znaku novoga i pozitivan u znaku stvaranja«. (Mesarić, 2008: 295)

No, napominje Mesarić, za stvaranje novoga je potrebno »čiste duše« slijediti puteve napretka, tj. progresa i revolta, koji zapravo ne bi rezultirali *intimnošću*, već »propagandom novoga scenskoga stvaralačkog djelovanja« na javnim prostorima. (Mesarić, 2008: 295) Iako Mesarić u podastrijetim teorijskim promišljanjima iznosi ideje i upute na koji bi se način domaća scenska umjetnost realizirala, također izražava svjesnost o manjkavim mogućnostima i „nezrelosti naše sredine“. Stoga, u nastavku teksta donosi zamisli *Intimnog Teatra*, kojemu je cilj izdvojiti iz domaće sredine (sredine starog svijeta) ljude koji osjećaju potrebu za novim i stvaralačkim na sceni i čija pobuna znači izgrađivanje »*homogene* cjeline članova teatra«: »*Intimni teatar* nema nikakvih tuđih revolucionarnih obilježja. On će ipak sadržati svoj unutarnji revolt posljednje konzekvence. I upravo zato, što ta naša sredina još nije dozrela da na trgovima i ulicama prima umjetnost, revolt *Intimnog Teatra* ne će biti prasak raketa, već jedno unutarnje izgrađivanje u prvom redu samoga teatra: stvaranje *homogene* cjeline samih članova teatra, a u drugome redu – kako sam već spomenuo – izgrađivanje intimnog kruga posjetioca teatra.«. (Mesarić, 2008: 296)

Dok su mladi ruski umjetnici mogli „svima dati umjetnost“ (propagirati svoje ideje), „mi“ ne možemo, a autor tvrdi da umjetnost treba dati »čistim dušama«, koje ju žele imati i dijeliti dalje. (Mesarić, 2008: 296) Ovdje se iznova javlja potreba za *Intimnim Teatrom*, koji će pokušati pronaći novi stil za scensko izražavanje.

Mesarić pri shvaćanju uloge »novoga teatra«, napominje: »Novi teatar neće imati nikakvu dočaravajuću zadaću. Novo scensko izražavanje nije i ne smije da bude nikakva iluzija,

a niti aluzija na zbiljski, realni život. Teatar mora da ostane teatar, i mi, kada u njemu sjedimo, mi ne smijemo ni na čas zaboraviti da sjedimo upravo u teatru.«. (Mesarić, 2008: 297) Čista umjetnost je čista apstrakcija i zato su scenske reprodukcije romantičnog stila iluzije, a realističkom aluzije te su, kao takve, komične jer u umjetnosti nema komada života. (Mesarić, 2008: 297)

Stoga, zadaća *Intimnog Teatra* nije dekorativna, već je akcent na riječi koja je bit »novoga scenskoga izražavanja« i na koju gledatelj mora usmjeriti svu pažnju. (Mesarić, 2008: 299) Privodeći tekst kraju, Mesarić problematizira i o karakteristikama koje novi glumac, tj., po njegovu rječniku, »umjetnik-stvaraoc« mora imati. (Mesarić, 2008: 299) Dakle, novi glumac treba izgovorenoj riječi koja mora biti »magnet-kontakt« dati ritam, a Mesarić u nastavku filozofski promišlja: »Znači: riječ kao i svako drugo stvaranje u svojoj je elementarnosti, dakle i jednostavnosti pristupačno doživljaju i osjećaju, iako kao misterij nije pristupačno intelektu.«. (Mesarić, 2008: 299-300) Scena tako ima sve uvjete biti glavnim čimbenikom umjetnosti jer se ondje sjedinjuju riječ i Čovjek, koji su ravnopravni. Čovjek obuhvaća riječ, tako je centrom globusa, a svaka njegova riječ je centar misli: »Dakle: riječ iznešena iz haosa pomoću čovjekove apstrakcije i globusne misli, postaje – pretvorivši se sama u apstrakciju – centar i apstrakcije haosa i kozmosa.«. (Mesarić, 2008: 300)

Budući da su recitiranje riječi, stihova i muzičke ritmike prvi pokušaji pripreme djelovanja *Intimnog Teatra*, novi glumac mora stvarati »ekspresivno« i iznašati autorovu emociju osobnom intuicijom. Stoga, glumac ima dvije aktivne svijesti: umjetničku koja stvara i koja je »ekspresivni momenat« te virtuoznost, koja povezuje produkte stvaranja i drži ravnotežu sintetizirane akcije. (Mesarić, 2008: 300)

Mesarić je tim razmišljanjem protiv svih teorija koje tvrde da glumac nije umjetnik, a tekst završava dodatnim pojašnjenjem o nastanku riječi na sceni, kao i o nastanku scenske umjetnosti, čime je značajno doprinio njenom razumijevanju i razvitku u budućnosti: »Između scene i auditorija razvija se tako jedan elementaran i jak kontakt. Tu nastupa stvaranje. Tu nastaje nova i čista scenska umjetnost.«. (Mesarić, 2008: 301)

18.2. *Avantgardistička scena*

Programatski tekst *Avantgardistička scena*, objavljen 1926.g., iznosi ključne elemente Mesarićeve teorije o Novoj sceni. U uvodnim rečenicama teksta, Mesarić navodi da je potrebno osnivanje »avantgardističke scene« za rekapitulaciju tih »teoretskih momenata« (koji uvjetuju realizaciju Novoga). (Mesarić, 2008: 303)

No, pritom su važna i dva faktora u manifestiranju Novoga na sceni: »Ta dva faktora zovu se »*tekst*« i »*režiser*««. (Mesarić, 2008: 303) Mesarić u nastavku objašnjava oba faktora, pri čemu konstatira da je ispravno tumačenje autorova »teksta« isključivo kao materijala za »vajanje scensko-izražajne forme«: »*Tekst je Riječ za scenu*.«. (Mesarić, 2008: 303)

Također, »*režiser*« se pogrešno podređuje dramatičaru: »Ipak je njegovo ispravno tumačenje samo jedno: režiser je vajar dramatičarevoga materijala; *on je os scenske akcije*.«. (Mesarić, 2008: 303) Stoga, »*tekst*« i »*režiser*« su principi »Nove Scene«, na čijoj su osnovi, Tomašić, Kulundžić i Mesarić, zastupali spomenutu teoriju: »Ove smjernice dosad teoretski propagirane nalaze odsad svoju realizaciju u formi »avantgardističke scene««. (Mesarić, 2008: 303) Nadalje, u središnjem dijelu teksta, Mesarić iznosi sažetak teorije o Novoj sceni, koji se sastoji od sljedećih pet razrađenih točaka: 1. *literatura*, 2. *čitanje drame*, 3. *sinteza*, 4. *glumac*, 5. *režiser*. (Mesarić, 2008: 304)

Prva točka, *literatura*, mora se odvojiti od same scene jer dobra literatura ne mora biti dobrom scenom i obratno, a dramatičar kad piše tekst, mora uzeti u obzir »*unutarnju tehniku scene*«. (Mesarić, 2008: 304) Također, akcija je važnim uvjetom na sceni, a unosi ju »*Riječ*«. (Mesarić, 2008: 304) Mesarić u ovim pojašnjenjima nikako ne izostavlja karakterizaciju novoga dramatičara, koji, ako želi biti dobrim, više ne može biti literatom u nekadašnjem smislu, već mora zadovoljavati sljedeće: »On je *kreitor* materijala za scenu i čovjek scensko-tehničke obrazovanosti. On mora da poznaje zanat scene, jer u posljednjoj konzekvenci, dramatičar ima sâm da bude režiser, odnosno režiser će u budućnosti zbog elementarnosti scenske ideje sâm sebi kreirati materijal za svoju realizaciju.«. (Mesarić, 2008: 304)

Budući da *čitanje drame* (druga točka) može djelovati emotivno na čovjeka »koji ga u fantaziji nadopunjuje s atmosferom scene«, Mesarić konstatira da je takav čovjek stručnjak te da ima inteligentnu maštu jer, s druge strane, široka čitalačka publika takvo djelo neće u potpunosti razumjeti. Drama se ne može čitati kao roman jer u tom slučaju ne bi bila scenskim djelom, već samo dobrom literaturom. (Mesarić, 2008: 305)

Iako su unutar treće točke (*sinteza* scenske manifestacije) vidljive mnoge umjetničke mogućnosti, Mesarić zaključuje da ta točka često može biti manje snažnijom »od isključivo jednog elementa umjetnosti«: »Prema tome drama može, ali ne mora da bude sintetična. Muzika, boja i pokret imaju svoje izražajne mogućnosti neovisne od Riječi, Poezija naprotiv sadržaje sve ove elemente u Riječi, pa može da tim neovisnije djeluje i živi.« (Mesarić, 2008: 305-306)

Četvrta točka, *glumac*, u središtu je scene te kao čovjek koji agira i koji je nositeljem Riječi, ne treba predstavljati karaktere: »Na Novoj sceni on je *figura*, tip, kojega je režiser izvajao iz dramatičarevog materijala.« (Mesarić, 2008: 306)

Dakle, Mesarić određuje glumca kao suradnika režisera, koji stvara figure »neovisne od života« (u granicama mogućnosti čovjeka): »On stvara novi, zasebni život, koji rođen u dramatičarevoj fantaziji i regeneriran u fantaziji režisera, znači scenska realizacija jednog novog života, koji se zove - *Umjetnost*« (Mesarić, 2008: 306)

Os svekolikoga događanja na sceni je *režiser* (peta točka) te, kao takav, može realizirati vlastite scenske ideje, no, Mesarić iznova napominje, isključivo pomoću teksta (koji mu odgovara). (Mesarić, 2008: 306) Zadržavajući se na toj, zadnjoj točki, Mesarić citira Kulundžićev iskaz iz članka *Literatura i teater*, u kojemu autor konstatira da je redatelj »šarlatan« ako na scenu iznosi djelo koje nije u skladu s njegovim naziranjem, tj., ako želi pokazati da je predstava bolja od dramskoga djela. (Josip Kulundžić: »Literatura i teater« - »Comoedia« br. 35., 1924/25., Zagreb) te zaključuje da se iz tog iskaza vidi da *novi režiser* mora imati *novi tekst*: »To znači, da tekst mora biti adekvatan njegovom scenskom naziranju. Jedino tako može da bude scenska izvedba potpuna.« (Mesarić, 2008: 306) Dakle, Mesarić smatra da narav teksta mora odgovarati naravi redateljevih promatranja, ukoliko se želi postići ostvarenje nove drame. (Matičević, 2008: 22)

U tom kontekstu, Mesarić spominje Branka Gavellu, za kojeg kaže da nikad nije mogao u potpunosti ostvariti vlastita režiserska nastojanja. (Mesarić, 2008:307) No, provesti tu adekvatnost teksta i režije u skladu s Novim je »*smjeli eksperimentat*«, za koji je potrebna »*avantgardistička scena*«. (Mesarić, 2008: 307)

U samom završetku programatskoga teksta, Mesarić pojašnjava kako predaje svoj tekst »Kozmički Žongleri« za spomenuti »eksperimentat«: »Sada će se ove teorije manifestirati praktički moj tekst za scenu (»Kozmički Žongleri«) predajem prvi ovdje kod nas kao ekvivalentni materijal za eksperimentat modernog režisera (Tito Strozzi), koji će raditi po

principima nove teorije o teatru.«. (Mesarić, 2008: 307) Dakako, to znači tražiti Nove smjernice (u scenskom izražavanju) jer je tadašnjem južnoslavenskom teatru, bio potreban scenski napredak. (Mesarić, 2008: 307) Matičević u dosad citiranom predgovoru, među ostalim, tematizira o kazališnom uspjehu »Kozmičkih žonglera«, pri čemu se saznaje da iako je publika ispunila gledalište u nekoliko navrata, kritičari ipak nisu bili zadovoljni. (Matičević, 2008: 23)

Kao mogući razlog tomu, urednik obrađenoga zbornika navodi neuspješnost »scenskoga eksperimenta« u ostvarivanju Mesarićeva programskoga zahtjeva o preklapanju teksta i režije u skladu s Novim. (Matičević, 2008: 23)

19. Zaključak

Budući da je tema rada analiza i interpretacija programatskih tekstova hrvatske književne avangarde, u zaključku će se iznijeti do kojih se spoznaja došlo prilikom uvida u temeljna sadržajna i stilska obilježja predmetnih tekstova. Analizirano je trideset programatskih tekstova, koji se mogu podijeliti u četiri skupine.

Prvoj skupini pripada protoavangardni programatski tekst Antuna Gustava Matoša (*Futurizam*) koji promišlja avangardnu poetiku i nastaje kao kritika javljanja različitih promatranja umjetnosti, u odnosu na one koji su bili prisutnima i vladali u periodu njegova nastanka, pa mu se nalazi vrijednost u naviještanju budućih literarnih zbivanja.

Za drugu se skupinu tekstova može konstatirati da se radi o bloku programski mišljenih naslova jer joj pripadaju tekstovi u kojima se autori bave detektiranjem, opisom i tumačenjem »poetike novoga«. To se dakako odnosi na Strozzijeve bilješke o futurizmu, Donadinijeve programatske eseje, manifeste Krleže, Šimića, Micića i Poljanskog, Cesarčeve tekstove (kao i zajednički tekst s Krležom), Ujevićev zapis te na Aleksićeve upute o tomu kakvom mora biti umjetnost novoga vremena.

Treću skupinu predstavljaju tekstovi koji su orijentirani tumačenju stila u samo jednome književnom području – u području drame, tj. prvenstveno novih elemenata koji bi, po stajalištima njihovih autora, Kulundžića i Mesarića, trebali biti zastupljeni u sadržaju nove drame (stoga i različiti u odnosu na dotadašnju, staru dramu) i smjernicama za ostvarenje scenskoga aspekta avangardnoga teatra.

Četvrtu zasebnu skupinu čine tekstovi o Kamovu (u autorstvu Matoša i Čerine), kao i Kamovljevi *Fragmenti pisama*, koji žanrovski nisu primarno profilirani kao programatski tekstovi, no u kojima su vidljivi elementi žanra, pa se smatraju važnim doprinosom teorijskom promišljanju avangardne poetike.

Na kraju, valja zaključiti kako je rad želio obuhvatiti recepcijski najizloženije i najutjecajnije programatske tekstove, kao i one koji primarnom žanrovskom intencijom to nisu, kako bi se dao što obuhvatniji uvid u metaautoreferencijalnu recepciju hrvatske književne avangarde. Obrađeni tekstovi uglavnom kritiziraju zatečeno stanje hrvatske kulture i književne tradicije te iznose promišljanja o nadolazećim književnim pojavama novoga vremena. To je dakako autorima otvorilo mogućnosti za isticanje vlastite individualnosti i vlastitih stavova, čime je, s obzirom na spomenute karakterističnosti (kritika domaće književne tradicije i

razmišljanja o književnim pojavama novoga vremena), vidljiva njihova veza s europskim avangardnim književnostima.

20. Popis literature

Predlošci:

1. Aleksić, D. (2008). »Dadaizam«, u: Matičević, I. (glavni urednik), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 253-260). Zagreb: Matica Hrvatska.
2. Cesarec, A. (1971). »Dvije orijentacije«, u: Zaninović, V. (glavni urednik), *Rasprave, članci, polemike: Nacionalni, socijalni i kulturni problemi Jugoslavije (1912-1927)* (str. 44-56). Zagreb: Zora.
3. Cesarec, A. (2008). »Te hominem laudamus!«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 217-233). Zagreb: Matica Hrvatska.
4. Cesarec, A., Krleža, M. (2008). »Svima koji misle i osjećaju u sebi Čovjeka!«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 211-214). Zagreb: Matica Hrvatska.
5. Čerina, V. (1914). »U gradu cinika«, *Vihor*, 1/1914.
6. Čerina, V. (2008). »Janko Polić Kamov (ulomci iz studije)«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 73-94). Zagreb: Matica Hrvatska.
7. Donadini, U. (2008). »Savremena umjetnost«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 127-134). Zagreb: Matica Hrvatska.
8. Donadini, U. (2008). »Expresionizam«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 135-142). Zagreb: Matica Hrvatska.
9. Donadini, U. (2008). »Vaskresenje duša«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 143-160). Zagreb: Matica Hrvatska.
10. Krleža, M. (2008). »Hrvatska književna laž«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 195-208). Zagreb: Matica Hrvatska.
11. Kulundžić, J. (2008). »Most«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 265-271). Zagreb: Matica Hrvatska.
12. Kulundžić, J. (2008). »Nova drama«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 273-282). Zagreb: Matica Hrvatska.

13. Kulundžić, J. (2008). »Čista dramatika«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 283-290). Zagreb: Matica Hrvatska.
14. Matoš, A. G. (2008). »Lirika lizanja i poezija pljućkanja«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 29-41). Zagreb: Matica Hrvatska.
15. Matoš, A. G. (2008). »Janko Polić Kamov«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 43-48). Zagreb: Matica Hrvatska.
16. Matoš, A. G. (2008). »Futurizam«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 49-69). Zagreb: Matica Hrvatska.
17. Mesarić, K. (2008). »Ideja o intimnom teatru«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 293-301). Zagreb: Matica Hrvatska.
18. Mesarić, K. (2008). »Avantgardistička scena«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 303-307). Zagreb: Matica Hrvatska.
19. Micić, Lj. (2008). »Čovjek i umjetnost«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 243-248). Zagreb: Matica Hrvatska.
20. Polić Kamov, J. (2008). »Fragmenti pisama«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 99-110). Zagreb: Matica Hrvatska.
21. Poljanski, V. (2008). »Manifest«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 237-239). Zagreb: Matica Hrvatska.
22. Strozzi, T. (2008). »Nada u vrijeme«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 113-114). Zagreb: Matica Hrvatska.
23. Strozzi, T. (2008). »Moć futurizma u noći«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 115-119). Zagreb: Matica Hrvatska.
24. Strozzi, T. (2008). »Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 121-124). Zagreb: Matica Hrvatska.
25. Šimić, A. B. (2008). »Namjesto svih programa«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 163-166). Zagreb: Matica Hrvatska.
26. Šimić, A. B. (2008). »Vijavica«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 167-169). Zagreb: Matica Hrvatska.

27. Šimić, A. B. (2008). »Anarhija u umjetnosti«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 171-172). Zagreb: Matica Hrvatska.
28. Šimić, A. B. (2008). »O muzici forma«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 173-181). Zagreb: Matica Hrvatska.
29. Šimić, A. B. (2008). »Usamljenost duha«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 183-184). Zagreb: Matica Hrvatska.
30. Šimić, A. B. (2008). »Juriš«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 187-192). Zagreb: Matica Hrvatska.
31. Ujević, A.T. (1970). »Ispit savjesti«, u: Ujević, A.T., *Eseji i kritike. Zapisi*, PSHK, knj.88 (str. 309-350). Zagreb: Matica Hrvatska-Zora.

Teorijska literatura:

1. Asino, R. (2007). »Antun Gustav Matoš prema Janku Poliću Kamovu. Je li Matoš doista ispravno ocijenio Kamova?«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 33/1, str. 294-318.
2. Bošković, I. (2006). »Ideologija i autobiografija u romanima Nike Bartulovića«, *Fluminensia*, 18/2, str. 117-132.
3. Brešić, V. (2005). »Ujevićev autobiografizam«, *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo*, 61/11-12, str. 151-162.
4. Brlek, T. (2004). »»Ako je literatura« - (pot)pisano isušivanje kaljuže identiteta«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 30/1, str. 151-166.
5. Budimir, D. (2019). »Recepcija građanske komedije Kalmana Mesarića«, *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu*, 10/1, str. 226-234.
6. Bürger, P. (2007). *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
7. Calinescu, M. (1988). *Lica moderniteta – avangarda, dekadencija, kič*. Zagreb: Stvarnost.
8. Cesarec, A. (1971). »Mistifikacija jedne etike«, u: Zaninović, V. (glavni urednik), *Rasprave, članci, polemike: Nacionalni, socijalni i kulturni problemi Jugoslavije (1912-1927)* (str. 34-43). Zagreb: Zora.

9. Crnobori, M. (1982). »Sjećanje na Tita Strozija«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 9/1, str. 218-231.
10. Derossi, Z. (1981). »Zvonimir Vukelić – Zyr Xapula (U povodu tridesete obljetnice smrti)«, *Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu*, 8/1, str. 263-276.
11. Duda, B. (1980). »Glasan znamen za nas, tihe filozofe. Teološki oslusi Tina Ujevića«, *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, 11-12/15-16, str. 25-40.
12. Flaker, A. (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
13. Flaker, A. (1982). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
14. Frangeš, I. (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb-Ljubljana: Nakladni zavod Matice Hrvatske – Cankarjeva založba.
15. Goldstein, I. (2019). »Modernitet u Zagrebu poslije Prvog i Drugog svjetskog rata«, u: Roksandić, D. (glavni urednik), *Zagreb 1924.-1930. i 1945.-1967. : društvo, kultura, svakodnevnica: znanstveni skup s međunarodnim sudjelovanjem Desničini susreti 2018.* (str. [11]-24). Zagreb: Filozofski fakultet, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije.
16. Jovanov, J. (2018). »Dragan Aleksić kao kritički tumač likovnosti«, u: Damjanović D., Magaš Bilandžić, L. (glavni urednici), *Imago, imaginatio, imaginabile: zbornik u čast Zvonka Makovića* (str. 331-340). Zagreb: Filozofski fakultet.
17. Kant, I. (1957). *Kritika rasudne snage*. Zagreb: Kultura.
18. Kapetanić, D. (1995). »Stari i novi Krleža«, *Radovi Leksikografskoga zavoda »Miroslav Krleža«, knj. 4*, str. 37-77.
19. Kulundžić, J. (1924/25)., »Literatura i teater« - »Comoedia«, br. 35., Zagreb.
20. Manovich, L. (2007). *Avangarda kao softver*. Zagreb: Tvrđa, HDP, str. 145-158.
21. Maković, Z. (1983). »Zenit« i ideja avangarde. U povodu izložbe „Zenit i avangarda 20-tih godina“, *Život umjetnosti*, br.35, str. 89-95.
22. Markuš, Z. (1975). »Zenitistička poezija«, *Delo*, 20/8, str. 1216–1233.

23. Matičević, I. (2008). »Programski tekstovi hrvatske književne avangarde«, u: Matičević, I. (glavni ur.), *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi* (str. 7-23). Zagreb: Matica Hrvatska.
24. Matičević, I. (2015). »Mjera očaja, krik utjehe. Hrvatska ekspresionistička književnost i Prvi svjetski rat.«, *Dani Hvarškoga kazališta*, 41/1, str. 228-242.
25. Milanja, C. (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica Hrvatska.
26. Milanja, C. (2002). »Utopijske značajke teorijskog uma hrvatskog ekspresionizma«, u: Milanja, C., *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti* (str. 37-53). Zagreb: Altagama.
27. Nietzsche, F. (2004). *Uz genealogiju morala*. Zagreb: AGM.
28. Oraić, D. (1986). »Matoš i avangarda«, *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, 17/24-25, str. 111-120.
29. Oraić-Tolić, D. (1989). »Evropska avangarda kao povijesna kultura – sinkronijski i dijakronijski model«, *Republika*, br. 1-2, Zagreb.
30. Paić, Ž. (2006). *Slika bez svijeta*. Zagreb: Litteris.
31. Piskač, N. (2017). *Duh Vladimira Čerine zabranio je Thompsonu koncert: Politika Yu umobolnice: Čerina naprijed, Pilar stoj*. Zagreb: Portal hrvatskoga kulturnog vijeća. Dostupno na: <http://www.hkv.hr/izdvojeno/komentari/nenad-piskac/26760-duh-vladimira-cerine-zabranio-je-thompsonu-koncert.html> [19. rujna 2021.]
32. Protrka Štimec, M. (2017). »Izvedbe autorstva: biografizam, politika i sublimno u Ujevićevu stvaralaštvu.«, u: Protrka Štimec, M., Ryznar, A., Čolak, B., Jović B., Tešić, I., *Ja kao svoja slika. Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića. Knjiga sažetaka*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
33. Petlevski, S. (2008). »Počeci sustavnog teorijskog promišljanja kazališne režije – problemi i dosezi«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 34/1, str. 183-196.
34. Radoš, Z. (2016). »Žanrovska problematika Ujevićeva „Ispita savjesti“«, *Crkva u svijetu*, 51/1, str. 35-50.
35. Radošević, M. (1913). »V. Čerina«, *Savremenik*, VIII, 11, str. 666-672.

36. Rogić Musa, T. (2010). »Utopijski diskurs u književnoj avangardi: Svetokret i Dada-Jok Branka Ve Poljanskoga«, *Studia lexicographica: časopis za leksikografiju i enciklopedistiku*, 4/2(7), str. 59-75.
37. Rogić Musa, T. (2011). »Utopijska slika svijeta u manifestima Ulderika Donadinija«, *Nova Croatica: časopis za hrvatsku književnost i kulturu*, 5 [35]/5 [55], str. 183-201.
38. Slabinac, G. (1988). *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: August Cesarec.
39. Sorel, S. (2009). *Hrvatsko avangardno pjesništvo*. Rijeka: Filozofski fakultet.
40. Stipetić, Z. (1973). »Uloga Augusta Cesarca i Miroslava Krležu u stvaranju Komunističke partije Jugoslavije«, *Časopis za suvremenu povijest*, 5/3, str. 71-95.
41. Stipetić, Z. (1982). *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*. Zagreb: Naklada CDD.
42. Stupin Lukašević, T. (2013). »Kamov, Čerina i Krležu«, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 25/1, str. 59-74.
43. Šicel, M. (1972). *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Liber.
44. Šicel, M. (2007). *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća, knjiga IV.: Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb: Naklada Ljevak.
45. Vučković, R. (1979). *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo: Svjetlost.
46. Vučković, R. (1982). *Moderna drama*. Sarajevo: Veselin Masleša.
47. Wierzbicki, J. (1980). *Miroslav Krležu*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
48. Zaninović, V. (1964). *August Cesarec: život i rad*, vol. 1., Zagreb: Matica Hrvatska.