

MIKLAVŽ KOMELJ

**DVA PREDAVANJA O  
PARTIZANSKOJ  
UMJETNOSTI<sup>1</sup>**

sa slovenskog prevela Martina Šestić

## I.

**PREDAVANJE U MUZEJU 25. MAJ U BEOGRADU, 30. STUDENOG  
2009, NA IZLOŽBI „POLITIČKE PRAKSE (POST)JUGOSLOVEN-  
SKE UMETNOSTI“**

Datum otvorenja ove izložbe (29. 11.) simboličan je: u noći s 29. na 30. studenog 1943. u Jajcu nije bila uspostavljena bilo kakva država – država radnog naroda koja je nepunih pedeset godina kasnije krvavo uništena u procesu restauracije kapitalizma i privatizacije društvenog vlasništva od strane nacionalnih buržoazija. Uspostavljanjem avnojske Jugoslavije, utemeljene u partizanskom pokretu, inauguriran je i nov način mišljenja politike. Revolucionarne politike koja je prekinula s logikom identiteta i logikom reprezentacije i koja je nanovo konstituirala narode Jugoslavije u međusobnoj povezanosti „bratstva i jedinstva“ u revolucionarnom društveno-transformativnom procesu kojega su subjekt bili radnici tih naroda – taj proces nije bio samo antinacionalističan, nego i antietatističan. Ime *nova Jugoslavija* postalo je ujedno i ime države i ime antietatističkog društveno-transformativnog procesa, procesa odumiranja države.

Kraj države Jugoslavije, katastrofa koja je uslijedila pojavom raznih reakcionarnih „državotvornih“ političkih programa, ne može i ne smije značiti kraj tog revolucionarnog procesa kojega je ime Jugoslavija i koji je bio tako brutalno prekinut. Upravo u ime vjernosti onome čemu je ime Jugoslavija, nema mjesta nostalgiji za državom Jugoslavijom. Misлити Jugoslaviju, utemeljenu u partizanstvu, ne može i ne smije značiti nostalgiju za nekom državom kao pravno-političkom institucijom; misлити Jugoslaviju moguće je samo u vjernosti revolucionarnom procesu u kojem – kako je u svom zadnjem tekstu napisala Rosa Luxemburg – i cijeli niz poraza može pripremiti krajnju pobjedu.

Mišljenje Jugoslavije zato ne može ne biti mišljenje još-ne-postojećega. Uspostavljanje avnojske Jugoslavije – *nove Jugoslavije* – 29. studenog 1943. značilo je dolazak još-ne-postojećega koje je reartikuiralo odnos među „starim“ i „novim“ onkraj jednostavnog vremenskog slijeda. Tito je u listopadu 1943. u Kragujevcu o *novom*, koje je došlo s avnojskom Jugoslavijom, rekao:

**1** Ova dva predavanja napisana su za dvodijelnu izložbu koju smo osmislili Jože Barši, Lidija Radojević, Tanja Velagić i ja: prvi dio postavljen je kao dio veće izložbe „Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti“ u Muzeju 25. maj u Beogradu, a drugi u Maloj galeriji Moderne galerije u Ljubljani. Činilo nam se jako važno da partizanstvo ne svodimo samo na slovenski kontekst; to je bio jugoslavenski pokret iako je naravno slovensko partizanstvo imalo u velikoj mjeri autonoman razvoj i posebnosti kako u samoj političkoj organizaciji tako i na kulturnom području. (Tekstovi predavanja preuzeti su iz časopisa *Borec*, god. 62, br. 672–675 (Ljubljana: Društvo za proučavanje zgodovine, antropologije in književnosti – Publicistično društvo ZAK, 2010), 191–246 (op. ur.))

Nemojte se dati zavarati pričama, da je ovo privremeno, da će doći nešto novo. Nikada više u Jugoslaviji neće doći ono „novo“ što se kod nas zove staro, a kod njih novo! Novo je došlo! Novo je došlo, usadilo se u srca ogromne većine naših naroda; ono stoji na čvrstim temeljima i ono će se sve više usavršavati i biće sve u redu.<sup>2</sup>

Kada danas čitam te optimistične riječi izrečene u zanosu pobjedničke revolucije, prvo što me stresa nesklad je s onim što je uslijedilo. Nije li tijekom događaja jezivo opovrgao ove Titove riječi? Nismo li i sami doživjeli vampirski pohod „novoga“ koje je zapravo bilo staro? Kao što kaže Branko Miljković u poznatoj pjesmi *Tito*: nije sve što dođe poslije budućnost. Istina u navedenim Titovim riječima upravo je u ireverzibilnosti novoga koje je onkraj jednostavnog slijeda trenutaka, onkraj vjerovanja da je sve što dođe poslije budućnost. Ako je novo, o kojem govori Tito, uistinu novo, novo je upravo u tome da nadilazi relativizam privremenosti. To novo postoji u imenu budućnosti, utemeljeno je u budućnosti – postoji samo ukoliko „će se sve više usavršavati“ – ta se pak budućnost temelji na nečemu što se ireverzibilno dogodilo. Otuda potresno „nikad više“. Titove riječi ukazuju na ireverzibilnost novoga koje je došlo s partizanstvom. Titove riječi ukazuju na to da je jugoslavensko partizanstvo badiouovski „događaj“ koji zahtijeva vjernost u svojoj ireverzibilnosti.

Svaka nostalgija želi zanijekati ireverzibilnost. I upravo zato ne gubi samo sadašnjost i budućnost, nego i prošlost. Jugoslavenski su partizani znali: prekid s prošlošću prošlost kao takvu konstituira. Zato su svoj prekid s prošlošću ujedno razumjeli kao ispunjenje emancipacijskih potencijala prošlosti koji u prošlosti nisu mogli biti realizirani.

### 1.

I upravo u pokušaju mišljenja ireverzibilnosti partizanskog prijeloma kao uspostavljanja nove vremenske strukturacije, napetosti koje je svojim formulacijama uspostavila partizanska umjetnost mogu biti važne za razumijevanje partizanskog pokreta kao takvog.

S time ne navodim na kulturološku interpretaciju partizanstva. Upravo suprotno: umjetnost je već i kod samih partizana imala posebnu ulogu pri razumijevanju partizanskog pokreta kao revolucionarnog pokreta zato što je temeljna partizanska teza o umjetnosti bila da će nastanak nove umjetnosti iz partizanskog pokreta – umjetnosti koja neće moći biti ograničena na kulturnjačku sferu – biti jedan od dokaza dubine

<sup>2</sup> Josip Broz Tito, *Govori i članci*, II (Zagreb: Naprijed, 1959), 71.

revolucionarnog društveno-transformativnog procesa.

To ujedno znači da su partizani polazili od toga da nije samorazumljivo da uvijek i posvuda postoji i nastaje umjetnost. To je jako važno. Umjetnost je nešto čega može i ne biti. Umjetnost je nešto do čega zapravo rijetko kada dođe. Mladi revolucionarni pjesnik Karel Destovnik – Kajuh u jednom je epigramu tijekom rata ovako komentirao antičku izreku „Inter arma silent Musae“: „res je, Muze starih gobezdačev zdaj molčijo“ („istina je, Muze starih blebetala sada šute“) ... Revolucionarna je situacija za veliki dio dotadašnje etablirane umjetnosti pokazala da to uopće nije bila umjetnost, nego blebetanje.

Beskompromisni je Kajuh u pjesmi *Borec dekletu*, napisanoj u okupiranoj Ljubljani 1942. godine, zahtijevao:

Čisto drugače, drugače je treba zapeti,  
kakor pojo nam ti vražji poeti.<sup>3</sup>

To drugačije pjevanje Kajuhu znači da samo pjevanje nije dovoljno. Kajuh u toj pjesmi govori o budućoj pjesmi u kojoj će „strastno hotenje, / zgrabiti za vrat to prekleto življenje“ („strasno htijenje, / zgrabiti za vrat to prokleto življenje“). To će biti pjesma-borba. Kajuh zahtijeva prelazak iz institucionalno osiguranog polja književnosti u borbu. Međutim to ne znači da treba prestati pisati pjesme. Baš suprotno, to postavlja zahtjev i samom pisanju pjesama. A to određuje i same pjesničke postupke. Kajuh o još-ne-postojećoj pjesmi govori ovako:

Ta pesem bo pesem milijonov,  
ta pesem bo boj,  
zato, ker je vzrasla iz moje krvi,  
zato, ker je vzrasla iz mrtvih kosti,  
iz mrtvih kosti  
v boju poslednjem ubitih ljudi.

Kajuh piše o budućoj „pjesmi-borbi“ povezanoj s revolucionarnom subjektivizacijom ljudskih masa u kombinaciji futura i perfekta. Vremenska je napetost, koju stvara revolucionarni prijelom, neka vrsta *futur antérieur*.<sup>4</sup> Ne u strogom gramatičkom smislu, nego u smislu vremenskog učinka. Taj *futur antérieur* se pak nadovezuje na perspektivu posljednjeg boja. Kajuh govori o „posljednjem boju“ i to je *la lutte finale* o

<sup>3</sup> Karel Destovnik – Kajuh, *Zbrano delo*, 3, nadopunjeno izdanje, ur. Emil Cesar, (Ljubljana: Založba Borec, 1978), 226.

<sup>4</sup> Francuski ekvivalent hrvatskome futuru drugom – koristi se za izražavanje radnje koja će se u budućnosti dogoditi prije neke druge buduće radnje. (op. prev.)

kojoj pjeva *Internacionala*. Ta *perspektiva* „posljednjeg boja“ kao *sadašnjosti* takva je da Kajuhu omogućuje mišljenje posebne dijalektike prošlosti i budućnosti.

Još-ne-postojeće je kao takvo došlo s ireverzibilnim „događajem“.

I revolucionarna je perspektiva pred-budućnosti partizanima omogućila da su još u dalekoj prošlosti otkrivali njeno još-ne-postojeće, što je posebno vidljivo upravo u partizanskoj kulturnoj politici.

Povezivanje te vremenske dijalektike s perspektivom „posljednjeg boja“ može nam pomoći odrediti našu poziciju u odnosu prema Jugoslaviji. Istinsko mišljenje Jugoslavije kao prošlosti i Jugoslavije kao još-ne-postojećeg nije moguće s pozicije „neutralnog promatrača“; Jugoslaviju je moguće – bit će moguće – misliti samo iz perspektive novih emancipacijskih pokreta.

## 2.

Simboličan je i datum u imenu muzeja u kojem smo se okupili: *Muzej 25. maj*. Mogao bih postaviti pitanje što je zajedničko partizanskoj umjetnosti i muzeju. Izdajemo li s tim, kada postavimo partizansku umjetnost u muzej, upravo onaj prijelaz iz „zatvorenih prostora“ umjetničkih institucija u „život“, „na ulicu“ odnosno „u šume“, na koji su se u svojoj refleksiji umjetnosti pozivali partizani?

Ali takva bi pomisao bila, da tako naglasim, malograđanska pomisao. Narodnooslobodilački pokret nije imao nikakvih pomisli da bi za svoje ciljeve koristio i muzej. Radi se samo o tome *kako* se koristi muzejski prostor.

U Ljubljani je Varnostno-obveščevalna služba (Sigurnosno-obavještajna služba) (VOS) Oslobođilačke fronte, organizacija čiji je član, usput rečeno, bio i Kajuh, koristila Narodni muzej kao svoje glavno skladište oružja.<sup>5</sup>

Imao sam sreće da sam osobno sreo (sad već pokojnog) čovjeka koji je 25. svibnja 1944. tijekom njemačkog desanta na Drvar spašavao Tita. To je bio slovenski partizan, obični borac zaštitne čete koja je pratila Ivana Mačka – Matiju u Drvar. Zvao se Ivan Hiti – Igor. Slučajno je bio u blizini kada se dogodio desant te je bio u skupini boraca koja je spasila Tita.

Kada je Ivan Hiti – Igor u društvu, u kojem sam s njim sjedio, pričao o tom događaju, na trenutak je zatvorio oči dok je govorio – odjednom sam mogao zamisliti kako pred tim zatvorenim očima u svojoj sadašnjosti *vidi* te eksplozije 25. svibnja prije šezdeset

<sup>5</sup> Usput: u Sigurnosno-obavještajnoj službi važnu su ulogu imali povjesničari umjetnosti. Student povijesti umjetnosti (i nadareni crtač) bio je junački Srećko Potočnik koji je pao u sukobu s fašistima u Ljubljani. Važni vosovski obavještajac u Rimu bio je povjesničar umjetnosti Franc (Franček) Kos; imao je stalnu vezu s arheologom Ludwigom Curtiusom, koje je bio izvor važnih obavještajnih podataka. „Kos je svoje poruke slao u ljubljanski muzej, ubačene pod pergamente starih knjiga.“ (Ivan Maček – Matija, *Spomini* (Zagreb: Globus, 1981), 226)

godina o kojima je govorio. Kako da opišem taj osjećaj? Sasvim blizu sam osjećao bljeskove davnih eksplozija koji su ujedno bili beskonačno daleko od mene.

Zašto vam to govorim? Kad sam pisao knjigu *Kako misliti partizansko umjetnost?*, u kojoj sam se usredotočio na slovensko gradivo, često sam u nekom smislu imao sličan osjećaj kao i sa zatvorenim očima Ivana Hitija – Igora dok je govorio o eksplozijama u Drvaru. Kao da sam, dok sam se pokušao približiti partizanskoj umjetnosti, bio svjedok bljeskovima još-ne-realiziranoga i izgubljenog.

To ne govorim zato što vam želim posredovati svoje osobne asocijacije. Već su partizani više puta do boli intenzivno tematizirali neulovljivost onoga što je kao munja razdijelilo crno nebo vremena. U jednom se partizanskom glasilu iz 1944. godine nalazi lijepa pjesma *Utrinki* (zvijezda padalica, op. prev.) koju je napisala neka Jana – ta je pjesma, koja govori o zvjezdanom trenutku i preko njega o intenzivnosti revolucionarnog vremena, odmah nakon rata inspirirala i pjesnika Otona Župančiča koji je Janu nazvao „bistra prefriganka, vragolasta filozofkinja“. Navodim dvije kitice Janine pjesme:

Da hip svetal  
uzre oko,  
življenje dati  
ni drago.

Poglej! Tja gor  
upri oči!  
Izginil je,  
prepozen si.<sup>6</sup>

Zvijezda padalica se u istom trenu pojavi i nestane. I naslov glasila partizanske vojne bolnice u kojem je ta pjesma bila objavljena bio je *Utrinek*.

Stvarno je pitanje međutim kako objasniti posljedice takvoga neulovljivog bljeska. Partizani, koji su se suočavali s eksplozijama revolucionarnog vremena, o tome su se sami pitali i nije im bilo svejedno. Jedan partizanski pjesnik u svojoj pjesmi pita kako će biti moguće razumjeti partizansku borbu za više milijuna godina –jer partizanska umjetnosti nije svediva na aktualnost, nego često operira s kozmičkim dimenzijama. Njegova je pjesma napisana kako bi posredovala iskustvo koje nije moguće posredovati.

Ljudi koji su stvarali partizansku umjetnost su sve što su radili u svojoj sadašnjosti

<sup>6</sup> Boris Paternu, ur, *Slovensko pesništvo upora 1941 – 1945*, I (Ljubljana: Mladinska knjiga, Partizanska knjiga, 1987) 211.

reflektirali u odnosu prema nečemu što još ne postoji i tek je iz toga njihova umjetnost dobivala konzistenciju. Ujedno su se pitali hoće li intenzivnost trenutka koji proživljavaju u sljedećem trenutku uopće još biti priopćiva... Matej Bor, pjesnik prve partizanske pjesničke zbirke u Jugoslaviji, divnoga naslova *Previharimo viharje* (nadvičimo oluje, op. prev.), u ponovljenom se izdanju te zbirke 1961. godine pita nije li duh revolucionarnog vremena prije dvadeset godina neulovljiv – odnosno, nije li moguće naći vezu s njim samo „u trenucima umjetničke inspiracije koji imaju snagu spoznati i izvanredna stanja ljudske svijesti.“<sup>7</sup>

Poruke koje nosi partizanska umjetnost zahtijevaju detaljno prisluškivanje nerazgovijetnoga. Tako je Kajuh u pjesmi *Materi padlega* partizana o posmrtnim riječima paloga partizana zapisao:

Zdaj veter raznaša besede njegove,  
prisluhni natanko, da čuješ glasove:  
[...]

### 3.

A ti su glasovi, koje treba čuti iz vjetra, skupljeni u dva možda najpoznatija stiha cijele slovenske partizanske poezije:

Lepo je, veš, mama, lepo je živeti,  
toda, za kar sem umrl,  
bi hotel še enkrat umreti!<sup>8</sup>

Ta su dva stiha još potresnija ako znamo da je dvadesetjednogodišnji Kajuh u veljači 1944. u pohodu XIV. divizije pao kao partizan. Posthumno je – godine 1953 – odlikovan redom narodnog heroja.

Međutim pozorno me je slušanje – koje se povezano s pretraživanjem arhiva – ovdje dovelo do zanimljivog otkrića. Prva verzija – ujedno i zadnja verzija koju je Kajuh autorizirao – bila je još radikalnija:

Lepo je, veš, mama, lepo je živeti,  
toda, za kar sem umrl,  
bilo je premalo umreti!<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Prim. Miklavž Komelj, *Kako misliti partizansko umetnost* (Ljubljana: Založba / \*cf, 2009), 284.

<sup>8</sup> Karel Destovnik – Kajuh, nav. djelo, 247.

<sup>9</sup> Prim. Miklavž Komelj, nav. djelo, 376.

Dakle: smrt nije mjerilo onoga za što partizan umire. Smrt ne može biti mjerilo ideje. Smrt je premalo.

I to je napisao čovjek koji je za to uistinu umro.

Posmrtna riječi paloga partizana... Pali partizan u Kajuhovoj pjesmi može govoriti i nakon smrti. Je li ishodište takve mogućnosti misticizam? Ne. Pali partizan može govoriti jer nije pristajao na to „da se svodi na svoj život samo“, da upotrijebim formulaciju Oskara Daviča.

Čovjekova nesvodljivost na vlastiti život ishodište je nove revolucionarne kolektivne subjektivnosti koju je pomogla oblikovati i partizanska umjetnost. Zato su riječi paloga partizana našem prepoznavanju prenešene vjetrom.

Naše prepoznavanje ovisi o tome za što se sami borimo. U stihovima Mateja Bora, partizanka Nina, Borova žena koju su ubili domobrani, govori: o tome jeste li izborili „veliku našu stvar“ ovisi jesam li pala uzalud ili ne...

O tome ovise i poruke partizanske umjetnosti.

Kada Kajuh govori o pozornom slušanju to se ne odnosi na prelistavanje papira po arhivima, iako nam i to prelistavanje ponekad dosta pripomogne u razumijevanju. Ali isto tako možemo prikupiti hrpe sjajnog gradiva, a da ništa ne čujemo.

„Zdaj veter raznaša besede njegove.“ („Sada vjetar raznosi njegove riječi.“) Glasove, o kojima govori Kajuh, možemo čuti samo ako osluhnemo vjetar koji puše *sada*.

Jedna je od ključnih teza moje knjige da to, da li je partizanska umjetnost za nas uopće čitljiva kao umjetnost, ovisi o tome kako se pozicioniramo u sadašnjosti. O tome jesmo li spremni misliti revolucionarnu perspektivu – ili pristajemo na revizionizam današnje vladajuće ideologije. Kao što sam napisao u tekstu za katalog ove izložbe: „Čim pokušamo to gradivo konceptualno ograničiti na parametre nacionalne kulture, najveći dio tog gradiva postane nečitljiv i naizgled nevažan; tu se počinju postavljati pitanja ima li uopće smisla to gradivo povezivati s poviješću umjetnosti, ili da se njime – ako je uopće vrijedno baviti se njime – radije bavi folkloristika. Kada isto gradivo postavimo u planetarnu perspektivu revolucionarne društvene transformacije, nespretne i nevjeste formulacije, koje su nastajale „na prijelomu dvaju svjetova“ (tako je naslovljena pjesma jedne partizanke, objavljena u jednom od brigadnih glasila), dobivaju potpuno novo značenje; u njihovoj strukturaciji možemo prepoznati napetosti koje su strukturirale dvadeseto stoljeće; još više: u toj perspektivi jedino „folklorne“ elemente možemo razumijevati u odnosu s nečim čega još nikad nije bilo.“

Revizionističke tendencije koje pokušavaju poništiti revolucionarnu dimenziju NOB-a i sve skupa reducirati na nacionalnu dimenziju, blokiraju i razumijevanje partizanske umjetnosti. Štoviše: onemogućuju da tu umjetnost uopće prepoznamo kao umjetnost.

Nesporazum naime nastaje čim to gradivo pokušamo zahvatiti identitetnom logikom.

Logika partizanskog pokreta nije bila identitetna, nego transformativna. Partizanski je pokret sve ono što je branio istovremeno i iznova kreirao. Zato i nacionalnu dimenziju partizanstva možemo razumjeti tek u kontekstu revolucionarnog procesa.

Kada Tito odmah nakon rata koristi riječ „nacionalno“ posebno naglašava da „treba s njega očistiti ljagu koja mu nanijeta“.<sup>10</sup>

U Sloveniji je Oslobodilačka fronta u svom programu imala „preoblikovanje slovenskog narodnog značaja“.

Tu je točku vjerojatno predlagao umjetnik – pjesnik Edvard Kocbek koji je u Oslobođilačkoj fronti vodio skupinu kršćanskih socijalista, čovjek koji je sam prilično mijenjao svoj karakter, jer je – ogorčen što nije postigao svoje političke ciljeve i razočaran svojim drugovima – nakon rata počeo skretati u desno i u nacionalizam. Vezu među „nacionalnim značajem“ i „promjenljivošću“ naći ćemo i kod Staljina, u njegovoj raspravi *Marksizam i nacionalno pitanje*. I ako u tom kontekstu čitamo geslo o promjeni nacionalnog značaja, možemo ga, kao što sam pokazao u knjizi, čitati kao neposrednu najavu kulturne revolucije.

Zanimljivo je kako je dosljedno izvedena ta neidentitetna logika. Upravo tamo gdje je obrana „nacionalnog identiteta“ bila najviše u prvom planu već prije rata – na slovensko-talijanskoj etničkoj granici – slovenski su partizani mogli u glasilu *Klic s skrajnih meja* napisati: „Naša je borba ista na cijelom svijetu! Sloboda nema narodnosti.“

To da je „naša borba ista na cijelom svijetu“, ne smijemo razumjeti kao nekakvo globalističko razvodnjavanje. NAŠA borba ista je na cijelom svijetu. To je univerzalizam singularnosti „događaja“. Najljepši amblem tog planetarnog osjećaja naslovnica je glasila ilegalne štajerske tiskare, tj. ilegalne jedinice „Sever“. Tu su ilegalnu tiskaru partizani držali u nekom podzemnom bunkeru u šumi za vrijeme najtežih prilika. Na naslovnici svog internog glasila uobličili su zakamuflirani ulaz u bunker pod kojim se širi cijela zemaljska kugla – s posebno naglašenom Afrikom – koja lebdi među oblacima koji izlaze iz dimnjaka tiskare. U uvodnoj pjesmi prvog broja glasila, koju je napisala Vera Hreščak, čitamo:

Slovo smo dnevni luči dali,  
zgradili dom si pod zemljo,  
da luč resnice bi prižgali  
vsem, ki v temi še tavajo.

Naš dom so tesne stene štiri,  
a v sebi nosimo ves svet

<sup>10</sup> Josip Broz – Tito, nav. djelo, 152.

in glas se naš po zemlji širi,  
saj v njem je ves naš boj zajet.  
Mi ne pogrešamo svetlobe  
in ni nam žal zelenih trat,  
ker slutimo že zarje nove  
in v dušah klije nam pomlad.<sup>11</sup>

Narodnooslobodilačka borba neposredno je vezana s planetarnom perspektivom „cijeloga svijeta“. Ali upravo za mišljenje te veze opet je bitno misliti konkretnost avnojske Jugoslavije koja je konceptualno značila upravo utemeljenje nacionalnog oslobođenja u antinacionalističkom procesu i utemeljenje narodne republike u procesu odumiranja države.

Kada partizanstvo ruši granice koje je na slovenskom i jugoslavenskom teritoriju postavio okupator, ujedno problematizira granice kao takve. Radi se o rušenju vanjskih i unutarnjih granica; partizan mora srušiti granice i u samome sebi. Partizani su naglašavali: radi se o oslobađanju izvana i iznutra. Samo tako možemo razumjeti pojam slobode o kojem govore partizani. To je lijepo naglasio Tito kada je u studenom 1945. u Sarajevu govorio o narodima Jugoslavije „koji su bili slobodni u najtežim danima historije i, slobodni od straha, uzeli pušku i borili se za svoju slobodu.“<sup>12</sup> Sloboda se dijeli na dvije slobode, samo je tako moguća oslobodilačka borba. Partizani su posebno istaknuli: postoji i druga sloboda osim nacionalne slobode. I upravo su s tim povezali posebni značaj kulture i umjetnosti za partizanski pokret.

U svojoj sam knjizi pokušao pokazati da u svjetlu te neidentitetne logike moramo razumjeti i partizanske umjetničke postupke. To je potpuna suprotnost danas važećim tezama koje pokušavaju razumjeti formulativnu razinu partizanske umjetnosti kao nekakvu simplifikaciju. Boris Paternu, koji je u Sloveniji vodio jako važan istraživački projekt o poeziji NOB-a i uredio antologiju *Slovensko pesništvo upora* u četiri toma u kojima je bilo sabrano oko 12.000 pjesama, devedesetih je u popratnoj studiji tog antologiji napisao:

Iz slovenskog iskustva moramo znati da se pjesništvo otpora dogodilo izvan normalne literarne evolucije, pod pritiskom povijesnog događaja te krajnje ugroženosti i samoobrane naroda, tako da se njegova poezija spontano vratila na čvrsto i sigurno tlo zajedničkog jezika, jezika „na provjerenim frekvencijama“, koje isključuju dvosmislice i nerazumijevanje.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Prim. Miklavž Komelj, nav. djelo, 110.

<sup>12</sup> Josip Broz – Tito, nav. djelo, 91.

<sup>13</sup> Boris Paternu, *Slovensko pesništvo upora 1941 – 1945*, separatno izdanje popratne studije za antologiju (Ljubljana: Dolenjska založba, Novo mesto, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997), 24.

Pustimo sad po strani pretpostavku o „normalnosti“. Pa kakvo čvrsto i sigurno tlo?! Do takvih tvrdnji dolazimo čim sve skupa svedemo na nacionalnu dimenziju i ne poštujemo klasnu borbu.

Kajuh je pak u pjesmi koju je napisao odmah nakon okupacije rekao da su riječi, koje su riječi, u službi perpetuiranja društvenih prilika klasne eksploatacije. Kajuh zahtijeva da riječi nisu samo riječi. To za njega u konkretnoj situaciji znači *zahtjev za prijelaz* iz osiguranog područja književnosti u borbu. Međutim to ujedno znači zahtjev i za same riječi. Partizanski pjesnik mora pisati riječi koje nisu samo riječi. Detaljno je to o Kajuhovoj poeziji napisala njegova partizanska drugarica u kulturnoj skupini XIV. divizije, plesačica Marta Paulin – Brina.

Kada okupacija ugrozi opstanak slovenskog jezika, obrana tog jezika se događa preko radikalne problematizacije ljudskog jezika kao takvoga; kada je Oton Župančič 1941. godine pokušao napisati pobunjeničku „pjesmu za današnju uporabu“, spoznao je da ne može govoriti, i tu nemogućnost simbolizira tako da se poistovjećuje sa zavijanjem vuka; iz tog vučjeg zavijanja u nastavku nastaje slika vučjeg zbora koji „pojde lovce klat“, kao metafora revolucionarnog kolektiva koji ujedno reaktualizira govor pobunjenih seljaka iz 16. stoljeća. Kada Kajuh najavljuje pjesmu-borbu, to združivanje pjesme i borbe temelji na svijesti o nespojivosti pjesme i rata. I kada partizanski komandir Dolf Jakhel u zasnižeženoj šumi razmišlja o „suvremenoj umjetnosti“, svjestan je da suvremenost nije svediva na aktualnost; „suvremena umjetnost“ mora biti „spoj aktualnog i kozmičkog“. I kada ljubljanski kulturnjaci 1941. godine proglašavaju „kulturni muk“ – bojkot kulturnih institucija koje djeluju pod okupatorskim nadzorom – taj „kulturni muk“ ujedno znači da više ne smiju šutjeti. Proglašavanje kulturnog muka vremenski se poklapa sa Župančičevim pitanjem pjesniku: „Kaj zagrinjaš se v molk?“ u pjesmi *Pojte z menoj!*.

Riječi koje nisu samo riječi potvrđuju se u realnom; u Kajuhovoj još neobjavljenoj, nedovršenoj pjesmi koju je pisao tik pred smrću u partizanima i koju sam otkrio nakon što je moja knjiga otišla u tisak, piše i kako svako drvo, svaka biljka govori o tome „da je beseda naša prava“ („da je riječ naša prava“).

Neidentitetna logika određivala je i partizansko razmišljanje o umjetnosti kao instituciji.

Kada su 1944. godine na slobodnom teritoriju profesionalni umjetnici osnovali „Slovenski umetniški klub“ koji je bio povezan s novom institucionalizacijom umjetnosti – slovenski su partizani od početka 1944. imali čak i profesionalno „Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju“, ujedno i neku vrstu kazališne akademije – slikar Nikolaj Pirnat već je na prvom diskusijskom sastanku kluba postavio pitanje tko zapravo daje njima, skupini ljudi, koji su se okupili pod zaštitnim znakom umjetnosti, legitimaciju da su umjetnost.

Kao što sam već naglasio: nije samorazumljivo da postoji umjetnost. Umjetnost ne postoji stalno, može se i ne pojaviti. Javlja se rijetko. I nije identična umjetnosti-kao-instituciji.

#### 4.

Partizanska je umjetnost značila novu vezu umjetnosti i mišljenja upravo u tome da nije svediva sama na sebe.

Da bismo mogli misliti partizansku umjetnost, jedno se mora rascijepiti na dvoje. Partizanska umjetnost je umjetnost koja je u svoj način postojanja zahvatila revolucionarnu dijalektiku između „ništa“ i „sve“ o kojoj pjeva *Internacionala*; nastajala je u borbi u kojoj moramo „mi koji smo ništa“, postati „sve“.

S pozicije postojećega – dakle s pozicije etablirane građanske kulture – veliki se dio partizanske umjetničke produkcije mogao činiti kao „ništa“.

Iako treba naglasiti da je pogotovo nakon 1943. partizanski pokret u Sloveniji u svoje redove uvrstio poštovanja vrijedne predstavnike tadašnje građanske kulture: pridobili su tako slikara kao što je bio Božidar Jakac, koji je prije rata bio Karađorđevićev portretist, a za vrijeme je drugog zasjedanja AVNOJ-a u Jajcu portretirao Tita. Sjajan crtač, danas podcijenjen. O revolucionarnoj dinamici partizanskog pokreta puno nam govori i to da su se u njemu našli ljudi koji se inače ne bi našli zajedno. Odjednom su zajedno u revolucionarnom procesu neki ljudi koji su prije rata međusobno oštro polemizirali. Edvard Kardelj i Josip Vidmar, Koča Popović i Dušan Nedeljković. Ali čini mi se još važnijim naglasiti nešto drugo: u tom se procesu i u umjetnosti sreću ljudi koji su već etablirani „umjetnici-profesionalci“ i obični, neuki ljudi, koji se tako reći tek opismenjuju – i koji se opismenjuju tako da pišu pjesme. Sva se partizanska kulturna politika temeljila na odgajanju revolucionarnih ljudskih masa koje je, kao što je rekao Boris Kidrič, „želja za umjetnošću“ poticala na aktivnu participaciju u umjetnosti i na novom utemeljivanju umjetnosti u ljudskim masama. XV. divizija je recimo izdala odličan kulturni priručnik za obične borce u kojem se među ostalim nalazi iscrpan članak o metrici... A ta nova kulturna politika je i najrafiniranijeg slovenskog predratnog građanskog pjesnika Otona Župančiča dovela do toga da je svoj pjesnički govor postavio na nove temelje i nakon rata svečano izjavio da i u jeziku vlast dolazi odozdo, iz naroda. U nekim partizanskim publikacijama nalazimo zajedno pjesme pjesnika kao što su bili Župančič i Kajuh, te anonimnih prostodušnih boraca koje je partizanska kulturna politika označila kao „buduće umjetnike“ ili „nove narodne umjetnike“.

Upravo je ta masovna umjetnička produkcija narodnih masa, koju je partizanski pokret planski poticao, mogla iz pozicije postojećega izgledati kao „ništa“. Ali u per-

spektivi još-ne-postojećega to je „ništa“ dobilo revolucionarnu vrijednost prijeloma, revolucionarnu vrijednost nove subjektivizacije koja mora postati „sve“. Partizanska je umjetnost umjetnost koja postoji na strani još-ne-postojećega, umjetnost koja postoji u imenu još-ne-postojećega. U partizanskim refleksijama o umjetnosti povremeno nailazimo na u istom dahu zapisanu misao da nova umjetnost koja je nastala iz te borbe još uvijek ne postoji, da u partizanima zapravo, osim nekih iznimaka, još nije bila realizirana istinska umjetnost – i misao da se s partizanskom borbom i u umjetnosti dogodio puni prijelom koji postavlja potpuno nove koordinate mišljenja umjetnosti i znači novo razdoblje i novi početak. Mogli bismo reći da je partizanska umjetnost reflektirana kao nešto što još ne eg-zistira, nego in-zistira. I upravo je još-ne-postojeće ono što prijelom koji se dogodio određuje kao ishodište nove umjetnosti.

Kako bismo ovdje išta razumjeli, moramo misliti ulogu narodnih masa. Tito je govorio „da u našim narodnim masama postoji neiscrpna snaga, energija i stvaralačka moć“. <sup>14</sup> Uzdanje u tu snagu, koju Edvard Kardelj naziva „snaga narodnih masa“, značilo je jasan koncept. Ako bismo se nadovezali na ideje Maksima Gorkog, koji je osobito za komunističke partizanske intelektualce bio neosporan autoritet, mogli bismo reći da u revolucionarnom procesu umjetnost – koja nije svediva na kulturnjačku sferu – postaje paradigma ljudske prakse kao takve. I u toj perspektivi moramo razumjeti i poticanje narodnog umjetničkog stvaralaštva u procesu kulturne revolucije – slovenski su partizani svojevremeno izričito govorili o kulturnoj revoluciji. Maksim Gorki o kulturnoj politici, koja je u Sovjetskom Savezu poticala takvo narodno stvaralaštvo, piše da to narodno stvaralaštvo, koje sâm još ne daje velikih realizacija, nastaje u odnosu na buduću „veliku umjetnost“ koje će nastati kada kvantitativna akumulacija proizvede preskok iz kvantitete u kvalitetu.

Planski poticano masovno stvaralaštvo u slovenskom NOB-u možemo razumjeti u sličnom odnosu s očekivanom novom „velikom umjetnošću“. Čak i najjednostavnije formulacije običnih boraca trebale bi se događati u odnosu prema toj umjetnosti. Ali taj prijelaz iz „kvantitete u kvalitetu“ ne smijemo razumjeti mehanički. Partizani su, naglašavam, osvijestili da je umjetnost nešto do čega može i ne doći. Da je umjetnost rijetka. Pojavu nove umjetnosti povezali su s pojavom nove subjektivnosti. Nova umjetnost bila bi učinak nove subjektivnosti, a ujedno i sila koja u oblikovanju te subjektivnosti sudjeluje.

Kada govorim o masama i umjetnosti, govorim o novoj masovnoj subjektivnosti. Pokret je bio masovan. Ali ta masovnost nije bila samo zbroj pojedinaca. Masovnost nove subjektivnosti bila je upravo u tome da mase nisu brojive. Kada Kajuh govori da nismo brojke nego ljudi utemeljuje otpor u jednoj subjektivnosti koja nije brojiva. I u

<sup>14</sup> Josip Broz – Tito, nav. djelo, 90.

jednoj anonimnoj pjesmi iz prosinca 1941, kada je slovenskih partizana bilo manje od tisuću, čitamo: „Ne štetje nas, ni važno to, / saj vsak od nas velja za sto.“ („Ne brojite nas, nije važno to, / jer svaki od nas vrijedi za sto.“) Bit je nove masovne subjektivnosti u tome da čovjek nije svodljiv samo na svoj život.

Zato toj novoj masovnoj subjektivnosti u političkom smislu nije mogla odgovarati predstavnička shema buržoaskog parlamentarizma.

I zato tu masovnost u umjetnosti ne smijemo razumjeti u nekom banalnom smislu „demokratizacije umjetnosti“ koja bi favorizirala prosječnost, nego upravo suprotno, kao visoku napetost umjetnosti. Zato sam na ovitak svoje knjige stavio rečenicu iz Lautréamontovih *Poezija*: „Poeziju moraju stvarati svi.“

Kao što je poznato, nadrealisti su odnos politike i umjetnosti saželi u formulu: „Lenjin i Lautréamont.“ U jugoslavenskom smo partizanskom pokretu imali i bivše nadrealiste. I to u samom vojnom vodstvu. Koča Popović, kao što znate, u mladosti je bio nadrealist – pjesnik također.

U Sloveniji prije Drugog svjetskog rata nije bilo nadrealističkog pokreta. Zato je na primjer za Edvarda Kardelja posebno važno bilo iskustvo takozvane povijesne avangarde. Mladi je Kardelj napamet učio iz revije *Tank* koja je u nekom pogledu bila odjek Micićeva *Zenita*. I, što je još važnije: izjavljivao je da je na to što je u mladosti postao komunist najviše utjecala poezija Srečka Kosovela. Veze između umjetnosti i politike ponekad su neočekivane.

## 5.

Misliti partizansku umjetnost podrazumijeva misliti povezanost umjetnosti i politike. Međutim misliti povezanost umjetnosti i politike, koja nije svediva na benjaminovsku dihotomiju „politizacija umjetnosti: estetizacija politike“.

Kada Lenjin u rujnu 1917. u članku „Marksizam i ustanak“ piše da na ustanak treba gledati kao na umjetnost, on ne estetizira politiku, nego se poziva na umjetnost kao praksu koja postavlja nove koordinate mogućeg i nemogućeg. Za Lenjina politika nije umjetnost mogućeg. Lenjin zna da je istinska umjetnost samo ona koja postavlja nove koordinate mogućega i nemogućega.

Zato „Lenjin i Lautréamont“, iako sumnjam da bi Lautréamont mogao oduševiti Lenjina. Ili, ako se nadovežemo na Badioua, „Lenjin i Mallarmé“. Veza revolucionarne politike i umjetnosti ne događa se u spoju politike i umjetnosti nego u tome da revolucionarna politika, kao i umjetnost, izniče tako da postavlja nove koordinate mogućega i nemogućega.

U partizanima je svima bilo jasno da umjetnost ne može biti *nadomjestak* za politiku

i *nadomjestak* za oružanu borbu. Matej Bor čak piše: sad je na prvom mjestu puška, a tek poslije riječi. Drugi pjesnik, Miran Jarc – krajnje krhak, eteričan čovjek – piše da je sada puška jedino pravo pero. Ali jednom kad je takva pozicija bila zauzeta, odjednom se neizmjereno povećao značaj riječi kao simboličkog oružja.

Ne samo riječi. Mao Zedong u poznatom je govoru na forumu o književnosti i umjetnosti u Yan'anu u svibnju 1942. naglasio da su književnost i umjetnost podređene politici – ne stranačkoj politici, nego revolucionarnoj klasnoj politici narodnih masa – u nastavku je pak izjavio da bez umjetnosti i književnosti revolucionarni pokret ne može pobijediti. Problematika, s kojom se 1942. bavio Mao Zedong kada je govorio o kulturnoj tradiciji – to nije tek pojam iz šezdesetih godina – u mnogočemu je slična problematici s kojom se suočio naš NOB u kojem se svojevremeno govorilo i o kulturnoj revoluciji. S bitnom razlikom: u slovenskom NOB-u ne bi pristali na tezu o podređenosti umjetnosti politici. Kad bi netko počeo govoriti u tom smjeru, nastale bi polemike.

Kasnije su iz liberalno-građanskih pozicija te polemike simplificirano i tendenciozno interpretirane kao suprotnost između direktiva partijskog vodstva i umjetnika koji bi trebali zagovarati autonomiju umjetnosti, pojmljenu u građanskom smislu. Umjetnica Alenka Gerlovič, koja je zagovarala autonomiju umjetnosti, u svojim je memoarima pisala kako se u polemici između građansko-liberalnog Josipa Vidmara i Borisa Kidriča, na drugom članskom sastanku Slovenskog umjetničkog kluba, potihlo složila s Kidričem. Kidrič je na tom sastanku imao sjajnu intervenciju u kojoj je istaknuo da umjetnost nije moguće „dekretirati“ niti od strane politike, niti od strane „apsolutne umjetnosti“. Zahtjev za „apsolutnom umjetnošću“, kako je poima građanska ideologija, za Kidriča je također način „dekretiranja“.

Autonomija umjetnosti, poimana kao poseban način postojanja umjetnosti – pri čemu se umjetnost, kako ističe Kidrič, kao i politika, odvija u odnosu prema istini – nešto je sasvim drugo od autonomije koju umjetnosti dodjeljuje građansko društvo – i koju je partizanski pokret radikalno problematizirao kada je umjetnost povezao s politikom. U slovenskom partizanskom pokretu ta je razlika bila jasno prepoznata: ireduktibilna autonomija umjetnosti nije u tome da bi umjetnost samoj sebi bila svrha, nego upravo u tome da umjetnost ne može i ne smije biti *nadomjestak* za nešto drugo, recimo za politiku. Upravo to zahtijeva i uopće omogućuje njeno postavljanje u odnos prema politici. Pri tome se ne radi o davanju političkih direktiva umjetnicima, nego o tome da, kako je rekao Mile Klopčič, koji je vodio Odjel za umjetnost pri Odsjeku za prosvjetu Slovenskog narodnooslobodilačkog savjeta, umjetnika treba naučiti politički misliti.

Naravno da je bilo moguće manifestacije umjetničke autonomije upotrijebiti i u ratnoj taktici. Pažljivo pripremana velika izložba partizanskog tiska i umjetnosti mjesec

i pol prije kraja rata na slobodnom teritoriju u Črnomlju, koja je bila uništena tik pred najavljenim svečanim otvorenjem, bila je namijenjena savezničkim obavještajnim službama kako ne bi posumnjale da će partizani odjednom napustiti Belu krajinu i da će IV. armija, umjesto da bude svečano primljena u Črnomlju, napredovati prema Trstu.<sup>15</sup>

## 6.

Nova revolucionarna uloga koju je partizanski pokret namijenio umjetnosti nije značila instrumentalizaciju umjetnosti za aktualne ciljeve, već postavljanje novih koordinata mišljenja umjetnosti. Zato je partizanstvo ujedno zahtijevalo i ponovnu refleksiju cjelokupne prošlosti umjetnosti. Na partizanskoj „kazališnoj akademiji“ studirala se povijest kazališta, dramaturgije i dramske igre, Boris Zihnerl je pak u partijskoj školi u predavanju „Marksističko-lenjinistička teorija umjetnosti“ predavao o umjetnosti od Altamire do Šolohova i poticao nove umjetnike koji se rađaju u narodu da studiraju srpsku epiku te time potiču duh jugoslavenstva. U okvirima nacionalnog naslijeđa bilo je potrebno iznova promisliti sve od Trubarara i Prešerna nadalje. Partizani su tiskali antologije slovenske poezije i proze kao partizanske brošure te su u isto vrijeme svoje tiskovine uspoređivali s tiskovinama slovenskih protestantskih pisaca iz šesnaestog stoljeća. Slovensko narodno kazalište na oslobođenom je teritoriju u studenom 1944. uprizorilo čak i Molièereova *Umišljenog bolesnika* u kostimima od padobranske svile. Nije li to, da upotrijebim Badiouovu terminologiju, „proleterski aristokratizam“ *par excellence*?

Zato nas ne smije začuditi da su se u partizanima događale i rasprave o umjetničkoj formi. Dogodilo se da je dvoje mladih zaljubljenih partizanskih umjetnika svoju ljubav iskazivalo polemizirajući o umjetničkoj formi. Alenka Gerlovič – koja je ove godine navršila devedeset godina – u svojim memoarima pripovijeda o prepirki sa slikarom Vitom Globočnikom, za koga se udala u partizanima; odlomak citiram jer je zaista ljubak:

Sjećam se povratka iz Črnomlja pred proljeće 1945. Kasno popodnevno sunce. Cesta se sjajila od južine. Okopnjele pjege žute trave na suncu nagnutom brijegu. Miris vlažne zemlje. Prepirala sam se s Vitom. Tvrđila sam da je u umjetničkom djelu oblik važniji od sadržaja, on pak suprotno. Odjednom mi se učinilo svejedno čija će biti zadnja. Postala sam svjesna koliko prekrasan trenutak proživljavam. Upravo sada. Kad bih mogla barem komadićak toga

<sup>15</sup> Prim. Alenka Gerlovič, *Okruški mojega življenja* (Ljubljana: Forma 7, 2006), 176–177.

spremiti u kutijicu i otvoriti je bilo kada kasnije. Usred rata, u okupiranoj Evropi dva vojnika još imaju vremena, još se mogu prepirati o umjetnosti. Još smo ljudi.<sup>16</sup>

Komunistički časopis *Ljudska pravica* godine je 1944. objavio članak Mileta Klopčiča koji završava usklikom kako ne smijemo zaboraviti da je već sama ljepota borbena, revolucionarna. Ponekad je zanesenost, kojom su neki umjetnici na slobodnom teritoriju branili svoju samostalnost, bila zaista neobična. Kada je, recimo, u okružnici kojom je glavni štab pozvao umjetnike da likovnim djelima pridonesu za partizanski album, pisalo – i tu je okružnicu potpisao slikar Nikolaj Pirnat – da slikari ozbiljno shvate stvar i da, naravno, ne šalju nekakve malograđanske mrtve prirode, odmah se rasplamsala debata o tome da načelno mrtva priroda – kao primjer naveden je Van Gogh – može biti revolucionarnija od nekakvog patetičnog borbenog motiva.

O tome je predavao slikar France Mihelič koji je naglasio da pri analizi političke vrijednosti umjetnosti treba stalno analizirati KAKO je nešto napravljeno; adornoovski rečeno: neriješeni društveni antagonizmi u umjetnosti postaju vidljivi na razini umjetničke forme.

Upravo to što naglašava Mihelič, mogli bismo upotrijebiti i za kritiku njegove pozicije. Ako uspoređujemo KAKO je Mihelič, koji je u partizane došao 1943. kao umjetnik, na svojem linorezu iz 1944. uobličio partizansku kolonu u snijegu i kako je u istoj tehnici iste godine Ive Šubic, koji je u partizane došao 1941. i prvo bio mitraljezac, uobličio isti motiv, vidimo *temeljnu* razliku. Mihelič se pozicionira kao promatrač koji kolonu gleda sa strane i kao estet promatra padanje pahulja. Šubic se pak svojim linorezom tako reći postavlja u kolonu: gleda je iz perspektive borca koji je naviknut na težak hod u takvoj koloni. Za Miheliča su partizani slikovite siluete, a kod Šubica smo suočeni s naporom izmučenih boraca koji gaze snijeg do koljena. Tjeskobu i muku možemo razabrati čak i na licu partizanskog konja.

Prevratnost partizanske umjetnosti ne možemo razumjeti ako bismo partizansku umjetnost sagledavali kao sumu realizacija jer te realizacije dobivaju svoj stvarni sadržaj iz još-ne-postojećeg, u odnosu na koje možemo sve realizacije razumjeti kao još-ne-realizirano. Međutim upravo taj odnos prema još-ne-postojećem istovremeno nas usmjerava prema analizi konkretnih realizacija, konkretnih djela, jer daje svakoj konkretnoj formulaciji – pa i onim najpriprostijim i najnevještijim – novo značenje. U suprotnosti s današnjom vladajućom umjetničkom ideologijom u kojoj „koncept“ nadomješta djelo, još-ne-realizirano partizanske umjetnosti uspostavlja se kao učinak konkretnih realizacija koje nastaju u predbudućem vremenu posljednje borbe. Treba-

<sup>16</sup> Alenka Gerlovič, nav. djelo, 166.

lo je dati sve od sebe i TO je sve što je nastalo, postavilo u odnos još-ne-postojećeg. U borbi slovenskih partizana jedna je od parola, koju je na propagandnom letku ilustrirao i Nikolaj Pirnat: „SVI – SVE!“ „Još-ne-realiziranost“ partizanske umjetnosti nije značila odsutnost realizacija; radilo se, baš obratno, o tome da se u toj revolucionarnoj borbi za „veliku našu stvar“ partizanima sve što je već bilo dovršeno pokazalo kao *premalo*. Kajuh je neizmjerljivo dojmljivo napisao da je za to, za što se partizani bore, bilo čak i *premalo* umrijeti.

## 7.

U odnosu prema još-ne-postojećem shvaćam i knjigu *Kako misliti partizansko umjetnost?*. U trenutku pisanja pokušao sam dati sve od sebe iako je stvarni sadržaj te knjige u još-ne-postojećem.

To što smo započeli u Ljubljani razumijemo kao doprinos koji bi mogao potaknuti nekakvo kolektivno istraživanje na širem jugoslavenskom prostoru. Zato sam još posebno zahvalan drugu Branimiru Stojanoviću – Trši, koji je dao poticaj za kolektivno prevođenje ove knjige. Najviše mi znači da ta knjiga postaje mali doprinos novom povezivanju jugoslavenskog prostora.

Smjer istraživanja na koji sam pokušao uputiti u toj knjizi ujedno čuva od zamke koju postavljaju nostalgične aproprijacije revolucionarne simbolike u kapitalističkom umjetničkom sustavu. U toj knjizi pokušavam pokazati da političnost umjetnosti nije u njenoj ikonografiji pa ni u njenoj deklarativnoj politizaciji. Partizanska umjetnost postala je najdublje politična upravo jer se odrekla iluzije da umjetnost može biti nadomjestak za politiku, jer se povezala s konkretnim oslobodilačkim pokretom, a u kojem je njena autonomija bila upravo u tome što nije funkcionirala kao nadomjestak za nešto drugo.

Kada se partizanstvo sukobilo s bestijalnošću fašizma radnom je narodu otvorilo oči za spoznaju bestijalnosti kapitalističkog društvenog sustava iz kojega je fašizam proizašao. Kada se partizanstvo sukobilo sa zatiranjem slobode govora pod okupacijom radnom su se narodu otvorile oči da uvide kako je predratni društveni sustav onemogućio slobodu govora. Budući da sloboda govora ne može biti proizvoljno blebetanje nego samo, kako bi rekao Boris Kidrič, „oslobodilačka riječ“. Ta je pak oslobodilačka riječ iznikla iz neposrednog sukoba s onim što ju je onemogućavalo. U jednoj od partizanskih pjesama nepoznati pjesnik uspoređuje svoj uzvik, koji je ujedno i uzvik kolektivnog revolucionarnog subjekta, s Galilejevim riječima: „Eppur si muove.“ „Eppur...“ „In vendar...“ „Pa ipak...“

Na kraju ću vam pročitati pjesmu, koja nije nastala u NOB-u, a prekrasno anticipira njegovu logiku – pjesma koju je Oskar Davičo po povratku s robije 1937. godine

objavio u beogradskoj *Našoj stvarnosti*. Pročitat ću vam tekst prve varijante; za knjižno izdanje Davičo je „borbe klasa“ promijenio u „borbe bez glasa“, a „borbu masa“ u „borbu mutnu“.

U knjižnom izdanju pjesma je bez naslova, dok je u prvoj objavi u *Našoj stvarnosti* naslovljena *Pa ipak*:

Nikada nisu bolovi imali belja lica,  
 nikada nisu živci trzali tako pseći,  
 nikada nisu pluća dahtala tako lešno,  
 nikada nisu bile oštrije oči klica.

Pa ipak, ipak, ne biti slep i ne biti gluh  
 za borbe klasa, glase promena;  
 ne biti nem i biti sluh  
 za udare, sudare vremena.

Zvezde nazeble u mrazu svojih žarila  
 ne znaju kako tromo, kako tromo,  
 kako tromo, ne levoj sisi srce dobuje,  
 i kako krv koluta pogrešnim krugom žila.

Pa ipak, ipak, biti jak i biti čvrst,  
 čuti sam sebe i drugu bitku.  
 Biti putokaz i kažiprst  
 u borbu masa, jasnu, bridku.

Nikada zveri nisu oštricama jave  
 puzale tako često kao paripi mraka;  
 nikada nisu nas tako prošlosti sto kloaka  
 pritisle kvakama ruku od blata i od strave.

Pa ipak, ipak, biti s vremenom i biti drug,  
 biti bitku koja se vodi;  
 biti snaga i biti plug  
 što će orati po slobodi. <sup>17</sup>

<sup>17</sup> *Naša stvarnost*, br. 9–10, Beograd, rujan 1937, 29.

## II.

**PREDAVANJE U MODERNOJ GALERIJI U LJUBLJANI, 22. PROSINCA 2009.**

Naslov izložbe „Kako misliti partizansko umetnost?“, koja je od jutros otvorena u Maloj galeriji, preuzet je iz knjige koja je nedavno izašla kod Založbe /\*cf. To, da knjiga i izložba imaju isti naslov, upućuje na njihovu povezanost. Pa ipak, s time ne bismo htjeli sugerirati da je ova izložba pratnja objavljenoj knjizi; radije bismo naznačili da je cijela knjiga neka vrsta uvoda koji nikako ne iscrpljuje problematiku, nego je otvara – da je stvarno djelo pred nama ... odnosno pred onima koji ga se budu prihvatili.

U toj sam knjizi pisao o umjetnosti koja dobiva svoj pravi smisao iz još-ne-postojećega. I u nekom smislu – *si parva licet componere magnis* – to vrijedi i za tu knjigu: svoj će pravi smisao dobiti ako bude poticaj novom kolektivnom istraživanju problematiku koju otvara.

Ta problematika seže preko granica slovenske građe, iz koje sam proizašao – i koju u malom izboru predstavljamo i na izložbi.

Izložba „Kako misliti partizansku umjetnost?“ ima svoj drugi – zapravo prvi – dio u Muzeju 25. maj u Beogradu, u okviru izložbe „Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti“ – i izložbeni je prostor našeg kolektiva u kontekstu te izložbe zamišljen kao učionica.

Čini mi se iznimno važnim da, kada proučavamo singularnost slovenskog NOB-a, koja je neposredno otvarala univerzalističku perspektivu, tematiziramo i konkretni jugoslavenski kontekst, kojeg se danas sistematično i tendenciozno zaboravlja.

Avnojsku Jugoslaviju, koja je nastala iz partizanske borbe, shvaćam upravo kao potpuno specifičan primjer utemeljenja univerzalizma u singularnosti. Ne kao izrađen društveni model nego kao veliki eksperiment. Čini mi se važnim i da razmišljanje o Jugoslaviji ne upadne u nostalgiju za nekom propalom državom – važno je mišljenje prekinutog revolucionarnog procesa koji nas obvezuje još-ne-postojećim.

Avnojska Jugoslavija naime po svojoj koncepciji nije bila samo država, nego društveno-transformativni proces koji je utemeljivao nacionalno oslobođenje i autonomiju u antinacionalističkom projektu te savez narodnih republika u emancipacijskom procesu odumiranja države.

Mišljenje iz partizanske borbe nastale Jugoslavije ne daje nam samo povijesni kontekst koji pak moramo poznavati ako zaista želimo razumjeti slovensku građu, ali nam pomaže da ne zapadnemo u danas, nažalost, česte revizionističke interpretacije među „braniteljima“ NOB-a, koje bi kao krajnji cilj i smisao slovenskog NOB-a najradije vidjele ono što je u stvarnosti bilo njegova najveća negacija – mislim na katastrofu s

početka devedesetih, na krvavo uništenje Jugoslavije od strane nacionalnih buržoazija u procesu restauracije kapitalizma. Slavljenje te katastrofe danas je u Sloveniji jedna od točaka konsenzusa između „lijeve“ i „desne“ strane vladajuće ideologije. Kada pratim što ljudi danas izjavljaju o NOB-u, primjećujem da nereflektirana identifikacija ponekad ne negira tu borbu ništa manje od svjesnog blaćenja.

U svojoj sam knjizi pokušao izbjeći zamku identifikacijskog diskursa; zanimalo me upravo to kako je partizanstvo uvodilo neidentitetnu, transformativnu logiku – sve ono što je branilo, ujedno je i ponovo kreiralo; kako je razbilo postojeći horizont mogućnosti, kako je otvorilo prazan prostor za još-ne-postojeće. Partizanski zapovjednik Ante Novak u eseju je o partizanstvu, objavljenom odmah nakon oslobođenja, nazvao odlazak prvoboraca u partizane 1941. „koraci u nepoznato“. I upravo se *ovdje* uspostavlja ta napetost koju možemo povezati s umjetnošću koja nastoji – kao Oskar Davičo u svojoj poeziji – „za kapljicu neznanog dati sve znano“.

Govorim o neidentitetnoj logici i ta logika određuje izbor riječi „partizansko“ u naslovu: pojam partizanstva ne poklapa se u potpunosti s pojmom NOB-a; partizanstvo je u tehničkom smislu bilo početni oblik vojne organizacije NOB-a, koja je potom prerasla u vojsku nove države – iako se u tom procesu samo stupnjevao simbolički značaj pozivanja na partizanstvo; označitelj „partizanstvo“ već je u trenutku samoga NOB-a figurirao kao nešto u odnosu prema čemu je trebalo provjeriti postignuća borbe; nova narodna vojska trebala bi u svojem duhu uvijek ostati partizanska, i kad čitam tekstove koji su tada govorili o toj problematici, to bi trebala osiguravati upravo posebna uloga kulture i umjetnosti u oslobodilačkom pokretu, a koja bi tu vojsku trebala odvajati od armada buržoaskih država. Štoviše: partizanstvo se u krajnjoj instanci bori protiv rata. Protiv društvenih uvjeta iz kojih nastaju imperijalistički ratovi. Jugoslavenska narodnooslobodilačka borba i društveni prevrat koji se dogodio u toj borbi nisu bili samo oslobodilačka borba, nego i jedan od velikih revolucionarnih „juriša na nebo“, jedan od onih događaja koji su u povijesti postavili nove koordinate mogućeg i nemogućeg. Partizanska je umjetnost umjetnost koja nastaje u oružanoj borbi, iako to nije nekakva vojnička umjetnost, nego prije svega umjetnost društvene preobrazbe. France Mihelič je na općoj osnivačkoj skupštini Slovenskog umjetničkog kluba držao predavanje o tome kako je svaka prava umjetnost antimilitaristička. Partizanska je umjetnost umjetnost povezana s oružanom borbom koja je u zadnjoj instanci antimilitaristička – kako bismo to mogli misliti, moramo misliti revolucionarnu dijalektiku koja je u partizanskoj borbi bila na djelu pri oblikovanju nove kolektivne subjektivnosti. Partizanski komandir Dolf Jakhel je u zasnižeženoj šumi 1941. Mateju Boru o partizanstvu rekao: sve skupa ne bi imalo smisla kada ne bi bilo kreacija „novoga čovjeka“.

## 1.

Spomenuo sam Daviča koji je i sam bio partizan. U pjesmi *Čovekov čovek*, koja je izašla 1953. godine, dakle u nemirnom i teškom povijesnom razdoblju, kada je nakon raskida sa Sovjetskim Savezom trebalo ponovo promisliti temelje avnojske Jugoslavije, a s time i partizanstvo, napisao je zanosne stihove:

Sve je još bezimeno i nenastanjeno,  
od Adamovih sinova do Jugoslavije, u svemiru male,  
za sve snove čoveka. Propni se!<sup>18</sup>

Ime „Jugoslavija“ u tim je Davičovim stihovima ime za realnu prisutnost još-ne-postojećeg u sadašnjosti. Istovremeno se javlja aluzija na davninu. Partizanski raskid s prošlošću ujedno je otkrivao i nerealizirane emancipacijske potencijale prošlosti. Štoviše: na Jugoslaviju se gleda iz svemira.

I taj otuđujući pogled omogućuje da je njeno konkretno ime izrečeno kao nositelj univerzalnoga.

Takva kombinacija jako je značajna i za partizanski diskurs. Konkretna imena u svojoj singularnosti otvaraju univerzalističku perspektivu koja se često događa istovremeno s evokacijom kozmičkih daljina.

Župančićev poeta iz pjesme *Veš, poet, svoj dolg?*, odnosno *Pojte z menojl*, mora baciti pjesmu u *svijet*, ali to se može dogoditi samo preko evokacije konkretnih geografskih imena: Možaklja, Blegoš, Pohorje, Sava, Drava. U hrvatskoj narodnoj partizanskoj pjesmi „od Žumberka do Rusije / crveni se barjak vije“ itd. Takve se poveznice često javljaju. U Lokanju pri Oplotnici imali su u zakamufliranom podzemnom bunkeru partizansku jedinicu koja je izdavala svoje interno glasilo *Glas iz podzemlja* – na naslovnici su nacrtali kako se taj bunker pretvara u cijelu Zemlju, jer u njihovom je glaslu sadržana sva njihova borba, zato se taj glas širi svijetom.

Ovdje možemo naglasiti temeljnu razliku između univerzalizma koji se veže na singularnost i današnjeg globalizma koji poništava singularnost konkretnoga i minimalizira značaj svakog konkretnog prostora, jer mu može dodijeliti samo status lokalnosti i partikularnosti. To što se danas na našem prostoru slavi kao međunarodnost često je prije svega kolonizacija toga prostora. Kada pak partizani govore o međunarodnom značaju svoje borbe i o međunarodnom značaju umjetnosti koja bi trebala izniknuti iz te borbe, imaju posve drugačije – univerzalističko – ishodište; Matej Bor piše: u našoj su borbi danas koncentrirana proturječja cijeloga svijeta i *zato* pjesnik, koji će

<sup>18</sup> Oskar Davičo, *Čovekov čovek* (Beograd: Novo pokolenje, 1953), 204.

izniknuti iz te borbe, neće moći biti samo lokalni slovenski pjesnik. Univerzalistička perspektiva je ta koja diktira autonomno djelovanje. I, što je bitno: ishodište za tu autonomnost nije identitet, nego koncentracija proturječja.

Kada 1942. godine u Ljubljani talijanske okupacijske vlasti nisu mogle pronaći tko emitira Radio Kričac ljudima su naredili da predaju radio uređaje, a Kajuh je napisao poznatu pjesmu, koja glasi:

Prešed je čas,  
ko smo kot želve  
boječe skrivali glavé,  
ponižno poslušali  
in lizali peté ...

Dovolj trobili v stare smo rogove,  
po strunah  
žic bodečih  
ubiramo zdaj pesmi nove.

Nam radijskih ni treba poročil:  
antene so iz naših žil,  
sprejemniki oči  
in radijske cevi – kosti,  
ki poljejo po njih vesti  
o boju vseh ljudi.

Od step sibirskih in ravnin  
se stekajo v srca  
glasovi novega sveta!

Zato ni treba radijskih nam poročil,  
vesti lijo v nas preko naših žil!<sup>19</sup>

Dakle: ne globalne komunikacije, nego stvarnost, ne isprazna informativnost koja ubija svaku empatiju i sprječava pravi internacionalizam, nego istina – istina još-nepostojećega, istina novoga svijeta – je ta, u odnosu prema kojoj se „naša borba“ povezuje s borbom svih ljudi. I to „nam“ daje autonomnu poziciju. Pri čemu je upravo

<sup>19</sup> Karel Destovnik – Kajuh, *Zbrano delo*, 230.

to što bi „nas“ trebalo blokirati, upotrijebljeno kao instrument naše borbe – doslovno kao glazbeni instrument. Opet smo kod umjetnosti, jer ustanak treba, kako je u rujnu 1917. rekao Lenjin, tretirati kao umjetnost. Zabranili su nam slušanje poruka, okružili su nas bodljikavim žicama, a mi smo na tim žicama zasvirali *pjesme*.

O toj sam problematici dosta napisao u knjizi. Tu ne bih htio previše ponavljati stvari koje su u knjizi, iako to neću u potpunosti izbjeći. A kao ishodište ovog predavanja uzet ću nešto jako konkretno, što ujedno otvara dosta načelna pitanja: za ishodište ću uzeti izbor konkretnog izložbenog prostora.

## 2.

Mala galerija, u kojoj smo postavili izložbu, galerija je u kojoj se održavaju izložbe suvremene umjetnosti.

Izložba „Kako misliti partizansko umjetnost?“ očito je drugačija od izložbi koje su obično postavljane u ovoj galeriji.

Međutim nije drugačija zato što bi htjela biti iznimna, u smislu da želi biti postavljena kao predah, kao odmak od koncepta suvremenosti.

Ne, partizansku smo umjetnost postavili u Malu galeriju upravo zato što se u toj galeriji održavaju izložbe suvremene umjetnosti. Mislim da nam partizanska umjetnost, umjetnost koja se na poseban način postavila u odnos prema konkretnom povijesnom trenutku, omogućuje i razmišljanje o tome što je suvremeno.

Polazim od uvjerenja da je istinska suvremenost uvijek neka vrsta *Unzeitgemäßigkeit*, nešto što nije po mjeri danog vremena i što upravo zato može *intervenirati* u njega, *djelovati* u njemu. S time u vezi upozorio bih na predavanje Giorgia Agambena „Što je suvremeno?“, kojeg su u prijevodu objavile i naše *Likovne besede*; Agamben među ostalim tvrdi:

Suvremenost je dakle poseban odnos prema vlastitom vremenu, koji to vrijeme prihvaća i istovremeno se od njega distancira; još detaljnije – *onaj odnos prema vremenu koji vrijeme prihvaća preko faznog pomaka i anakronizma*. Oni koji se presavršeno podudaraju s razdobljem, koji mu posve pristaju, nisu suvremeni jer im baš zato ne uspijeva da ga ugledaju, ne uspijevaju uprijeti pogled u njega.<sup>20</sup>

Mislim da je partizanska umjetnost danas tako uznemirujuća upravo zato jer je u

<sup>20</sup> Giorgio Agamben, „Kaj je sodobno?“, prev. Mojka Žbona, *Likovne besede*, br. 87–88, (2009), 2.

nekom smislu suvremenija od suvremenosti; upravo u svom vremenskom odmaku može biti dobro ishodište za kritiku suvremene umjetnosti koja želi biti politična. Kada pokušamo misliti partizansku umjetnost u odnosu prema suvremenoj umjetnosti, možemo opaziti iznenađujuću blizinu i daljinu. O toj ću blizini i daljini pokušati govoriti.

Uostalom, koncept *suvremenosti* za partizane je bio posebno važan i zato nas ne smije iznenaditi što su se partizani eksplicitno bavili promišljanjem značenja „suvremene umjetnosti“. Već u prvoj reportaži o partizanskom životu, u prekrasnom tekstu Mateja Bora „V partizanskom taboru“, susrećemo u prosincu 1941. u zasnižeženoj šumi partizanskog komandira Dolfa Jakhla koji pokušava objasniti „suvremenu umjetnost“:

Suvremeni pjesnik ne može više utonuti u samoću, ne može ga više u sebe uvući močvara! Iza njega danas stoji organizirani slovenski narod koji je spreman boriti se s njim za zajedničke, jasne ciljeve: za slobodu i novo društvo!  
Iza njega stojite vi, drugovi partizani! [...] Poezija je vječno živa, ako je istinska! Poezija je vječno živa, ako je ljudska!<sup>21</sup>

Odmah nakon što Jakhel progovara o suvremenosti, progovara o vječnosti. Kada u nastavku pokušava objasniti „suvremenu umjetnost“, bitno mu je da ta *suvremenost* nije svediva na *aktualnost*; za njega je suvremena umjetnost „spoj aktualnog i kozmičkog“. Za Ivana Gorana Kovačića partizanska je pjesma moćna poput naroda i visoka poput sunca. Agamben govori o distanci. Ali partizanska perspektiva, koja povezuje aktualnost s kozmičkim udaljenostima, ne znači distanciranje od aktualnosti, nego, upravo suprotno, otvara prostor intervenciji u nju.

Partizanstvo je u svom vremenu otvorilo prazan prostor još-ne-postojećem.

Kada naš kolektiv obrađuje partizansku umjetnost ne radi se o tome da bismo s njom pokušali popuniti praznine u postojećim narativima nacionalne kulture, ne radi se o tome da bismo je u tom kontekstu kanonizirali, nego nas zanima upravo to kako je ta umjetnost izmaknula koordinate koje su se na tom prostoru uvriježile kao „prirodno stanje stvari“. To je izmicanje bilo određeno već s materijalnim uvjetima u kojima je ta umjetnost nastajala. Partizanska umjetnost nastajala je u prostoru i vremenu kada se u revolucionarnom procesu, u kojem su inicijativu preuzele ljudske mase, potpuno iznova definira što je javni prostor. I kada nakon 1944. počinje, u kontekstu utvrđivanja nove narodne vlasti na oslobođenom teritoriju, i nova institucionalizacija umjetnosti, već se na prvom članskom sastanku Slovenskog umjetničkog kluba postavlja pitanje (kojeg je postavio Nikolaj Pirnat): „Tko nam daje legitimaciju da smo umjetnost?“

<sup>21</sup> Navodim po pretisku u: Miklavž Komelj, *Kako misliti partizansko umjetnosti?* (Ljubljana: Založba / \*cf, 2009)

Umjetnost ne može biti poistovječena s umjetničkim sustavom.

Kada proučavamo partizansku umjetnost, proučavamo posebnu intenzivnu napetost u odnosu umjetnosti i povijesnog trenutka. Već je Boris Paternu o jugoslavenskoj partizanskoj poeziji napisao da bi mogla dati „i dodatne spoznaje pri otkrivanju nekih temeljnih pitanja umjetnosti riječi uopće, prije svega pitanja: kako se poezija ponaša u krajnje izloženom i sudbonosnom trenutku povijesnog događanja, u kojeg je neposredno upletena, i kakav postaje u takvom trenutku njen ustroj, njena poetika?“<sup>22</sup> Upravo takvi „krajnje izloženi trenutci“ ujedno omogućuju problematizaciju svega onoga što je prije vrijedilo kao normalna situacija. Paternu na primjer zaključuje da je u kontekstu poezije NOB-a stvaralo puno više žena „nego u prilikama normalnog literarnog života prije i poslije rata“.<sup>23</sup> Sam sam ovdje okrenuo perspektivu i postavio pitanje: u čemu bi bila normalnost tog literarnog života ako prije i poslije rata u Sloveniji u literarnom životu skoro pa nije bilo žena? Revolucionarna borba pokazala je nenormalnost onoga što se prije činilo normalnim.

Izvanredna situacija, koju je donijela nacifašistička okupacija, izazvala je revolucionarnu erupciju kao borbu protiv društvenih uvjeta koji su doveli do te situacije. Tako je borba protiv fašizma narodnim masama otvorila oči za bestijalnost imperijalizma kao takvog, kapitalizma kao takvoga.

To je pak i od umjetnika zahtijevalo samokritiku njihove uloge u društvenom procesu. Od Otona Župančiča, koji u pjesmi *Pojte za menoj!*, odnosno *Veš, poet, svoj dolg?*, „prvoj partizanskoj pjesmi“, kako ju je nazvao Boris Kidrič, kao *Neznani*<sup>24</sup> radikalno problematizira vlastiti govor i izvodi novu mogućnost poezije preko toga da simbolizira njenu nemogućnost do, ako želite, Marka Ristića, koji u moćnoj pjesmi *Filijala jave* samokritično ističe da se stvaranje nove misli, novoga vremena, nove revolucionarne stvarnosti ne događa u radikalističkoj umjetnosti nego u partizanskoj borbi. (To, naravno, ne shvaćam kao odbijanje te umjetnosti – način, kako je u pjesmi ta umjetnost evocirana, prije znači artikulaciju nekakvog rascjepa u subjektu koji *kao takav* otvara prostor za revolucionarnu preobrazbu.)

Župančič i Ristić rat su proživjeli u zaleđu – nisu išli u partizane. Mateju Boru se u posjetu Grosupeljskoj četi u prosincu 1941, kada je prvi put na straži u partizanima, odvija film cijele njegove prošlosti s kojom se samokritično obračunava – i na kraju, izjutra, doline su razapete u zori kao dlanovi – „Kao da nas žele pomaziti... / Pričekajte ... da stari svijet umre!“ Mislim da je ono najdragocjenije, što danas u nama može

<sup>22</sup> Boris Paternu, „Uvod v poetiko slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva 1941–1945“, u zborniku: *Kultura, revolucija in današnji čas* (Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF i Cankarjeva založba, 1979), 26.

<sup>23</sup> Boris Paternu, *Slovensko pesništvo upora 1941–1945*, separatno izdanje popratne studije za antologiju, str. 6.

<sup>24</sup> Župančičev pseudonim pod kojim je pjesma objavljena u časopisu *Delo* u rujnu 1941. (op. prev.)

probuditi susret s partizanstvom, prije svega samokritika. Također, i što se umjetnosti tiče.

Prije svega, partizanska umjetnost može odagnati neke iluzije i predrasude o suvremenoj umjetnosti. Najprije iluzije da političke probleme rješavamo u umjetnosti, odnosno iluzije da ćemo raskid s kapitalizmom moći napraviti u umjetnosti. Danas se u umjetnosti naveliko politizira i upotrebljava antikapitalistička retorika, ali uglavnom, sve to skupa znači kanalizirano ispuštanje subverzivnih energija koje idealno služi perpetuiranju sustava protiv kojega bi bilo usmjereno. Partizanska je umjetnost umjetnost koja sudjeluje u realnom revolucionarnom pokretu – i zato ne može biti nešto što bi nastupalo *umjesto* tog pokreta. Na izložbi partizanske umjetnosti možete vidjeti i portret mule, marionete, kostime iz Molièrova *Umišljenog bolesnika* od padobranske svile, crtež miševa u školi, grafiku slavuja koji pjeva na mjesecini, ponovno izdanje Župančičeva *Cicibana* i tako dalje – sve je to u dubljem smislu bilo politično i uključeno u proces mijenjanja svijeta, drugačije od većine današnjih pokušaja da se u umjetnosti deklarativnom politizacijom uspostavi nadomjestak odsutne politike. Partizanska nas umjetnost s jedne strane oslobađa iluzija da bi umjetnost mogla imati snagu prekida s kapitalizmom, a s druge nas strane isto tako oslobađa *predrasuda o nemoći* umjetnosti, jer pokazuje nevjerojatnu snagu koju umjetnost može dobiti kada se poveže s konkretnim revolucionarnim društveno-transformativnim procesom.

U procesu samokritike susret s partizanskom umjetnošću može nam, da se izrazim riječima Mateja Bora, izbiti iz glave još koju predrasudu i ustaljenu predodžbu. Na primjer, razne predodžbe o „radikalnosti“, „avangardizmu“ i sličnom što danas puni diskurs kulturnjačkog establišmenta. Uzmimo slučajni primjer. U slovenskim je medijima nekoliko tjedana dosta medijskog prostora bilo posvećeno četrdesetoj obljetnici velikog prijelomnog „avangardnog“ fenomena Pupilije Ferkeverk. Kada takvim provincijalnim fenomenima suprotstavimo partizansku umjetnost, na liniji koja ide od povijesnih avangardi prije Drugog svjetskog rata do neoavangardi i postavangardi između šezdesetih i devedesetih, mnoge se stvari postavljaju na potpuno druga mjesta nego što ih je postavilo lokalno mistifikatorstvo. Mladići koji su ganjali „pupilijske“ infantilnosti – to uzimam kao primjer – osjećali su se kao krvavo radikalni avangardisti, a jednog su pak Mateja Bora, koji je nastupao protiv takvih infantilnosti, smatrali ultrakonzervativcem. (Bor je doduše nakon rata zaista postajao sve konzervativniji. S njime nikako ne dijelim poslijeratne poglede na umjetnost!) Ali kada uzmemo u ruke Borovu knjigu *Previharimo viharje*, vidimo da kod tog „ultrakonzervativca“ možemo naći više pravog avangardizma nego kod „avangardista“. Borova knjiga, koju je izdalo Glavno zapovjedništvo Slovenskih partizanskih četa, značila je ulaz poezije u revolucionarni proces, dok su mnoge neoavangardne prakse bile, ako ih postavimo u odnos s tim procesom (i ako smo malo brutalni), dosta često prije svega malograđanska reak-

cija. Danas u novinama možemo pročitati da neki protagonisti raznih „subverzivnih“, desetljećima starih umjetničkih praksi sudjeluju u raznim „umjetničkim“ slavljima dvadesete godišnjice pada „komunizma“ i ponose se time da su valjda i oni svojom subverzivnom umjetnošću pripomogli padu „komunizma“, u kojem su tobože živjeli.

Ukratko: susret s umjetnošću NOB-a može nam pokazati svu neodrživost raznih stereotipa koje gajimo u našem kulturnom prostoru. Danas u odnosu prema umjetnosti NOB-a prevladava stereotip da se radilo o slučaju političke instrumentalizacije umjetnosti – u biti je upravo partizanska umjetnost svojim ireduktibilnim političkim nabojem jedan od rijetkih trenutaka u povijesti umjetnosti kada se umjetnost zaista *oslobađa* političke instrumentalizacije – jer se (djelomično) oslobađa građanske ideologije i kapitalističkog umjetničkog sustava te ujedno ne pristaje na takve tendencije koje su nakon rata dobile ime ždanovizam. Kada bismo htjeli govoriti o ždanovizmu, mislim da je današnja vladajuća umjetnička ideologija umnogome puno bliže ždanovizmu nego što su bila partizanska razmišljanja o umjetnosti. Partizanska umjetnost mogla je biti iznenađujuće antidogmatična upravo zato jer je bila dio pokreta koji je pratio veliku ideju. Bezidejnost je dogmatična, a ne idejnost.

Umjetnost je u partizanskom pokretu dobila novu autonomnost upravo s tim što je istupila iz osiguranog prostora građanske relativne autonomije – s time da više nije bila nadomjestak za nešto drugo jer je participirala u toj borbi i nije ju samo reprezentirala; kako sam pokušao pokazati u knjizi, partizanska nam umjetnost daje lekciju o tome da je istinska i ireduktibilna autonomija umjetnosti upravo u tome *da umjetnost nije ulovljiva u identitetnu logiku jer nije svediva sama na sebe, jer nije sama sebi dovoljna*.

Upravo je to partizansku umjetnost najdublje povezivalo s revolucionarnim procesom. Nesvodljivost umjetnosti same na sebe kao ishodište njene autonomnosti – na taj način moramo misliti i kolektivnu subjektivnost revolucionarnog procesa. Ishodište nove kolektivnosti nije u podređivanju pojedinca kolektivu, nego u tome da je stvarna autonomnost pojedinčevog djelovanja utemeljena upravo u njegovoj nesvodljivosti na samoga sebe – na tome, da on nije samo on sam – i zato je nije moguće misliti izvan kolektivnoga. „Moja pjesma nije samo moja pjesma“, kaže Kajuh. Dokle god je čovjek živ, ne pristaje na to da ga se svede samo na njegov život, smatra Oskar Davičo.

### 3.

Kada govorim o idejnosti, ta idejnost ne znači plakatno dočaravanje ideja (uspūt: Boris Kidrič je u Slovenskom umjetničkom klubu u Črnomlju u studenom 1944, kada je govorio umjetnicima, čak izričito naglasio razliku tendencije u umjetnosti i

„plaklatnih tendencija“) – iako su u partizanima nastajali i odlični plakati. A sada me zanima nešto drugo: kako na primjer u partizansku pjesmu ideju donese lisica koja, bez da ju je itko vidio, slučajno dotrči i prijeđe partizansku stazu u snijegu.

Zapravo me, kada pred sobom imam partizansku umjetničku građu, uvijek iznenadi da su to jako nježne, krhke stvari. Široj su javnosti preko reprodukcija poznate prije svega drečavije, više plakatne stvari, ali što dublje ulazimo u tu produkciju koja je nastajala masovno, sve je više krhkoga, nježnoga, manje je patetike. Kada se u borbi radi o životu i smrti, ne ide se ka tome da se sve skupa simplificira i svede na napadnost, nego važne postaju mnoge najdelikatnije stvari koje su prije ostajale neopažene.

Posebno su nježna, puna krhke ljepote, glasila ranjenika.

Pa ipak bih sada rado upozorio na *Partizanske sonete* Francea Kosmača. U knjizi me, kada sam pisao o poeziji, više zanimao drugačiji tip poezije. Zato sam odlučio uzeti *Partizanske sonete* kao vodič kroz ovo predavanje – zato što su netipični za partizansku poeziju, a ipak upravo svojom netipičnošću govore o njenim širokim rasponima; osim toga već je i sama sonetna forma nešto što nas potiče misliti na prošlost (Oton Župančič je 1941. pisao: „Nema više soneta i tercina“), a načelnik propagande Glavnog štaba Cene Logar 1944. te je sonete (ne sve) kritizirao kao ostatak staroga – mene tu naime zanimaju vremenske napetosti. Pročitat ću vam jedan od najočaravajućih soneta iz te brošure:

Svetloba dneva nas je pripeljala  
v prijazen gozd pod smreke u haljah belih.  
Počivamo na štorih preperelih,  
po žilah spet je mirno kri zaplala.

Kot v sanjah drevje je pod belo težo,  
svečana je tišina tega kraja,  
a daleč moramo in mraz postaja,  
vstanimo in naprej – zdaj s silo svežo!

Zabrisana je pot in kar povprek  
med drevjem gazimo globoki sneg.  
Vejevje hladno, ki visi čez pot,

ošvrkne koga kdaj ledeno v lice...  
Čez našo gaz grede sledi lisice –  
vsi moramo čez debel smrekov hlod... <sup>25</sup>

<sup>25</sup> France Kosmač, *Partizanski soneti*, knjižnica Propagandnog odsjeka IV. operativne zone NOV i PO Slovenije, (Arhiv Slovenije, AS 1887, zbrika NOB tiska, brošura 418, 1944), 14.

Partizanski put gaženje je dubokog snijega. Snijeg, „bijela težina“.

U partizanskoj umjetnosti ima puno snijega. („Snijeg, naš bijeli brat“, kaže Bor.) Pomislimo na grafike kolona u snijegu – najpoznatije su Miheličeva i Šubiceva. Obje možete vidjeti na izložbi. Na izložbi možete vidjeti i ciklostilirane Kajuhove pjesme koje je u manje od četrdeset primjeraka objavila kulturna grupa XIV. divizije za vrijeme njemačke ofenzive u studenom 1943. Slova u brošuri izbrisana su, razmazana, jedva čitljiva jer su radili po snježnoj mećavi. Razmazana su od pahulja koje su promočile papir. Možemo zamisliti kakva su strašno teška iskustva bila iscrpljujući pohodi po snježnim nanosima – plovidba „kroz mjesečinu, vjetar, snijeg“, koju je opjevao Bor, bila je nešto strahotno teško – pa ipak je partizanski pjesnik Srečko Vatovec uspio napisati tužbalicu o smrti prelijepa pahuljice.

Način na koji završava Kosmačev sonet gotovo je japanski.

Taj susret ljudskih i lisičjih tragova nije samo impresija iz prirode. Uopće nije impresija jer te lisičje tragove čovjek, koji mora u koloni prijeći debelo deblo smreke, ne može vidjeti, jer lisica je prešla preko tragova boraca kad njih tamo više nije bilo. U zadnja dva stiha, koja su napisana u prezentu, uspostavljena je napetost između prošlosti i budućnosti koja još više naglašava dužinu tog puta. Put kojeg stvaraju partizani nešto je što se nastavlja u budućnost – mora se preko debelog trupca smreke, istovremeno je ta staza nešto što ostaje za borcima i preko čega je već prešla lisica. I taj lisičji prijelaz preko tog puta (usput: ti su me stihovi podsjetili na to kako u Borovoj reportaži *V partizanskem taboru* kao jeka riječi Dolfa Jakhla o suvremenoj umjetnosti u noć laje lisica, „tko zna kamo i zašto u mjesečinstu noć“) iznova čini vidljivim taj put koji je već nestao iz vidnog polja boraca. Subjektivnost, koja o tome progovara, dijeli se na dva dijela i nije svediva sama na sebe: kako bi pjesnik mogao prikazati sliku puta kao kontinuuma, mora uspostaviti dvije perspektive – perspektivu „nas“ i neku perspektivu koja nije perspektiva ljudskog pogleda – i taj rascjep istovremeno u sadašnjost iskaza uključuje prošlost i budućnost.

U knjizi sam pokušao sličnu vremensku napetost pokazati na primjeru Kajuhovog pozivanja na *Internacionalu*.

Snijeg, koji napada, briše sve postojeće puteve – „izbrisan je put“.

Istovremeno taj prazni prostor koji nastane neizmjereno povećava značaj svakog traga koji će biti utisnut u njemu. Treba sve pažljivo čitati. I ono što je potpuno akcidentalno. Svaka crta, svaka točkica, svaki znak dobiva potpuno novu označiteljsku funkciju

i potpuno nova značenja.

#### 4.

Govorio sam o nedogmatičnosti i u ovome bih predavanju volio naznačiti po čemu danas partizanska umjetnost na nas, koji je proučavamo s vremenskim odmakom od preko šezdeset godina, može djelovati oslobađajuće kada nas oslobađa dogmatičnih ograničenja koje postavlja kapitalistički umjetnički sustav.

Prvo i najvažnije: partizanska umjetnost, umjetnost koja se povezuje s oslobodilačkom i revolucionarnom borbom, ukida suprotnosti između intelektualaca i naroda.

Partizanstvo je značilo da su se u zajedničkoj borbi sretali ljudi koji se drugačije ne bi mogli sresti. To vrijedi i za partizansku umjetnost. Pjesme Župančića, Bora, Kajuha i neukih ljudi koji se tek opismenjuju nalaze se u zajedničkom procesu – ponekad su objavljivane na stranicama zajedničkih pjesničkih zbornika. Na svim područjima inicijativu preuzimaju narodne mase.

Nije li takav egalitarizam karakterističan upravo za suvremenu umjetnost koja pokušava rušiti hijerarhične podjele?

To je sigurno u suvremenoj umjetnosti prisutno kao jako bitna aspiracija; suvremena umjetnost deklarativno nastoji biti umjetnost za sve. Ali suvremena umjetnost često pokušava rušiti hijerarhijske podjele tako da nižim stupnjem zahtjevnosti istovremeno čuva klasnu podjelu koju perpetuira sam umjetnički sustav. Kod partizana se radilo o tome da se narod, koji u revolucionarnoj borbi traži svoja prava, kulturno uzdigne i obrazuje – istovremeno je, kako sam već naglasio, inicijativa tih narodnih masa i predstavnicima dotadašnje kulturne elite, koji su se pridružili pokretu, postavila samokritično pitanje što ih uopće legitimira da se proglašavaju umjetnošću. Dakle: ako danas „demokratizacija“ umjetnosti u krajnjoj konsekvenci znači da bilo što može biti umjetnost, samo da ostane u specifičnom odnosu prema umjetničkom sustavu, partizanstvo, u kojem se oblikovala nova revolucionarna subjektivnost u procesu odgoja (i preodgoja), zaoštrilo je pitanje da li je ono što je do maločas samorazumljivo vrijedilo kao umjetnost zaista umjetnost. Jer umjetnost je nešto što se ne događa uvijek i posvuda, nego je nešto do čega i ne mora doći. Nastanak nove umjetnosti iz revolucionarnog procesa trebao bi govoriti o dubini tog procesa – upravo zato ta povezanost ne može biti mehanički deterministička. Zato Louis Adamič u djelu *Orel in korenine* opisuje poslijeratnu zabrinutost Tita i Kardelja da unatoč revolucionarnom prijelomu još nije počela nastajati nova velika umjetnost.

Naglasio sam klasne podjele u suvremenoj umjetnosti. Ta umjetnost često deklarativno nastupa protiv tih podjela – pa ipak, zamislite seljake u galeriji suvremene umjetnosti...

To nije samo problem umjetnosti nego naposljetku i problem ljudi koji nastupaju

s raznim revolucionarnim frazama, a u stvarnosti preziru narod. Čak će se i većina današnjih mladih „marksista“ pri spomenu seljaka prisjetiti prije svega one poznate Marxove metafore o vrećama krumpira. No, nekakvi južnoamerički seljaci, to još možda – ali seljak iz naših krajeva, to ne, on je seljačina od koje se moramo „urbano“ distancirati.

Partizanstvo je intelektualca postavilo među narod – gdje je između ostalog otkrio da je ta glupost, koju je uzvišeno pripisivao seljacima, bila zapravo zaglupljivanje od strane vladajuće kulture u službi političkih elita vladajuće klase. Pogledajte kako lijepo o tome govori Matej Bor pri kraju svoje reportaže:

Kada smo tonuli natrag u šume, znao sam da tim ljudima, koje ponekad nazivamo nesvjesnim seljacima, nemamo ništa za predbacivati. U nama je krivica. Tko se brinuo za njih? Tko je u njima budio svijest, narodnu i socijalnu? Lice-mjeri su im lagali! Tko mu je dao političku naobrazbu? Tko mu je raskrinkao fašizam, kapital? Tko bi izustio iskrene riječi, opalili bi ga po glavi, zgrabili za vrat! Do današnje svijesti došli su prije svega sami. Život ih je obmanjivao, bacao im pijesak u oči, život im je oči i otvorio. Tako je.<sup>26</sup>

Danas na neprimjerno drastičniji način nego u Borovo vrijeme možemo iskusiti kako buržoazija sustavno zatupljuje narod kako bi njime mogla vladati, zato mislim da su danas utoliko aktualnije ideje o kulturnoj revoluciji nego potreba za (samo)odgojem i preodgojem – ideje koje je u slovenskom NOB-u posebno izložio upravo Bor, koji je čak napisao brošuru pod naslovom *Kulturna revolucija* koja nije dočekala tiskano izdanje te se zagubila. Već se na partijskoj konferenciji na Cinku u srpnju 1942. Bor oglasio ovom replikom:

Danas revolucija neće biti samo politička, nego i kulturna, jer će KP pustiti ugnjetavanim masama put do kulture. U svima nama nabijena je energija koja se u dosadašnjim prilikama ne bi mogla otpustiti. Bio sam među drugovima partizanima, prilazili su mi: Druže Bor, i ja sam napisao pjesmicu. Za jednog od drugova ustanovio sam da je talent. Uvjeren sam da ćemo stvoriti kulturu. Mi, koji se danas borimo za slobodu, stvorit ćemo novu kulturu u kojoj će slovenski narod disati punim plućima. Komunist danas mora slovenskom narodu dokazati da nije samo neumoljivi neprijatelj svega što čovječanstvu sprječava razvoj u ljepšu budućnost, mora pokazati i da je najkulturniji. Mora voljeti svim svojim srcem ono što je najkulturnije u slovenskom narodu. Komunist

<sup>26</sup> Nav. po: Miklavž Komelj, nav. djelo, 550.

<sup>27</sup> *Dokumenti ljudske revolucije v Sloveniji*, 2 (Ljubljana: Institut za povijest radničkog pokreta, 1964), 247.

mora biti borac i čovjek.<sup>27</sup>

Kultura ovdje *istovremeno* nastupa kao pisanje pjesmica i kao temeljni imperativ, „biti borac i čovjek“. U sličnom kontekstu i Jakhel uvodi svoju refleksiju o suvremenoj umjetnosti u Borovoj reportaži. Svoju definiciju suvremene umjetnosti formulira kada pokušava artikulirati što sve čovjek mora iskusiti ako stvarno želi biti čovjek. (Kao što smo vidjeli, to naglašavanje čovjeka nije identitetno, nego uključuje jednu dimenziju koja nije ljudska: kozmička perspektiva kao perspektiva drugih bića – vučje zavijanje, ako se prisjetimo Župančiča.) Umjetnost u kulturnoj revoluciji naime postaje paradigma ljudske prakse koja se temelji na stvaralaštvu. Kardelj piše o „naziv narodnih masa“, Tito pak godine 1945. u jednom govoru naglašava kako „u našim narodnim masama postoji neiscrpna snaga, energija i stvaralačka moć“. <sup>28</sup> To su mase koje je već probudio društveno-transformativni proces.

*Spontanost tih masa nije spontanizam, nego djelovanje revolucionarnog procesa.*

Tu se možemo prisjetiti Maksima Gorkoga koji je – naravno, u posve drugačijem kontekstu – u Sovjetskom Savezu u zanosu pisao o novoj spontanosti kao učinku kulturne revolucije; za Gorkoga je cilj nadilaženja suprotnosti fizičkog i intelektualnog rada u tome da se fizička energija transformira u intelektualnu; štoviše: „Mi moramo u masi odgajati stremljenje prema znanju kao biološki instinkt kakav je i instinkt za produljenjem vrste – stvar spoznaje moramo pretvoriti u užitak. To je namjera nas materijalista, revolucionara, lenjinista.“<sup>29</sup>

Ukratko: prema Gorkome, spontanost nastupa kao rezultat revolucionarnog procesa. To međutim ne znači vulgarni determinizam. Kada proučavam kako partizani planski potiču kulturno djelovanje masa pozivima na natjecanja u pisanju, crtanju itd, s tom je planskom djelatnošću povezana svijest o jednom prijelomu koji se događa u odnosu prema još-ne-postojećem i koji znači da za kapljicu nepoznatog moramo dati sve poznato.

Dozvolite da vam kao primjer programskog kulturno-revolucionarnog partizanskog teksta pročitam kratak članak borca Mirjana „Naša pesem, umetnost in kultura“ u glasilu Gubčeve brigade *Tovariš* iz travnja 1944, koji je jedan od najljepših primjera „lijeve“ struje u toj revoluciji – i koji, nakon što je uputio kritiku ulozi umjetnosti i kulture u buržoaskom društvu, naglašava novu društveno-transformativnu ulogu umjetnosti u revolucionarnom procesu:

Iskreno se zapitajte, drugovi, zašto vam tako često pripremamo političke satove, mitinge, zašto organiziramo pjevačke zborove i zašto vas tjeramo na organizacijski rad.

Pogledajte, drugovi! Još ste jučer živjeli doma gdje se nitko o vama nije brinuo, o vašem duhovnom životu i vašim sposobnostima. Oni koji su sjedili na više

<sup>28</sup> Josip Broz – Tito, nav. djelo, 90.

<sup>29</sup> Maksim Gorki, *O literaturi*, prev. Josip Vidmar (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1952), 449.

unosnih stolica, pazili su da čim manje čujete i vidite, da živite što zaostaliije kako bi vas lakše iskorištavali.

Upravo je tako bilo u bivšoj jugoslavenskoj vojsci! Svim časnicima i vojnicima bilo je zabranjeno politički djelovati.

Kod nas je upravo suprotno! Mi smo pred narod stupili s otvorenim kartama i pokazali mu put i ciljeve. Želimo ga politički i vojno izgraditi jer smo narodna i revolucionarna vojska koja mora sve znati i vidjeti! Mi ništa ne skrivamo i od vas želimo napraviti ljude koje neće biti moguće vući za nos. Imajte razumijevanja za sav taj rad s kojim ćemo napraviti nešto od vas, iako na taj posao dolazite izmučeni raznim patrolama, zasjedama i stražama. Taj je posao za vas, drugovi, i opet za vas! Među vama nema one gospode iz gradova koja su u svom životu uživala, slušala i vidjela na račun radnog naroda koji je za njih izgarao i krvavim žuljevima zarađivao svoj svagdašnji kruh.

Taj smo radni narod danas mi koji smo zgrabili puške kako bismo se borili za slobodu i prava radnika i seljaka. Ona druga gospoda sakrila su se u gradove i nahuškala razne Rupnike, Nediće i Paveliće, koji su zadržali za sebe sav tehnički i kulturni aparat, sve opere i dramska kazališta koja prije nisu bila narodno vlasništvo. To je bila ona visoka umjetnost i kultura, ona ušminkana i parfumirana 'bljedolika gospođica' koju su tako ljubomorno čuvali za sebe i koju bi radnik i seljak svojim umazanim čizmama uprljao. Prava narodna umjetnost životarila je i skrivala se po Trbovlju i Zagorju gdje se naš vrijedni radnik sagibao nad krampom i lopatom i gundao pjesme za sebe – o crnim rovovima gdje nema ni sunca ni neba – po pocrnjelim, zadimljenim prigradskim gostionicama, gdje se naša sirotinja, gladna u očaju napijala, i tamo po dolenskim goricama, u kojima je naš seljak pjevao narodnu pjesmu. To su bili komadići koje su vam omogućila gospoda.

Danas je, drugovi, drugačije! Mi stvaramo novu kulturu i novu umjetnost koje su spartanske. 'S puškom preko ramena i pištoljem za pasom i zvijezdom na čelu.' Danas je naša pjesma borbena kao što smo borbeni svi mi! Ponosno stoji pred nama i prijetećom rukom pokazuje naš put koji sami utiremo moćnim koracima. Danas se više ne skriva po zabačenim gostionicama i zadimljenim rovovima, danas je izašla na površinu i prati nas u našim borbama i našim pobjedama.

Danas smo dokazali, drugovi, pri svom tom našem radu, da umjetnost nije samo za neku 'plemenitu, finu' gospodu po gradovima, štovišu, napravili smo je narodnom i borbenom kakvi smo i mi...

Na posao, drugovi, da je dignemo čim više nad radnički rod i danas, sutra ponese mo onima koji za njom žude.<sup>30</sup>

U tom tekstu ima nekoliko naglasaka koje bismo mogli čitati kao primjer buđenja „proletkultovskih“ tendencija iz dvadesetih godina. U partizanskom pokretu nalazimo i izrazite kritike „proletkultovskih“ tendencija. Boris Zihlerl naročito je eksplicitno nastupao protiv tih tendencija, kao i tendencija formiranja posebne „proleterske književnosti“, te se zauzimao za to da radni narod aproprira kulturno naslijeđe buržoazije, što je, pogotovo nakon 1944, bila službena linija partizanske kulturne politike.

U navedenom članku završna je poanta da novu umjetnost treba dignuti „čim više iznad radničkoga roda“. Nova umjetnost koja je izniknula iz borbe nije nekakva „niska umjetnost“ koja bi kao takva nastupala protiv „visoke umjetnosti“; radi se upravo o tome da „radnički rod“ treba kulturno uzdignuti. Mase koje je probudio revolucionarni proces, čitamo u partizanskim tekstovima, kritične su, zahtjevne. Glumac i redatelj Jože Tiran, koji je u partizane došao 1943. godine, opisuje kako su ga partizani – obični borci – prihvatili kao svog tek kad ih je sam prihvatio kao sebi intelektualno jednake i recitirao im zahtjevan Cankarov tekst. Kasnije je u partizanima režirao Molièreova *Umišljenog bolesnika* kojega je uprizorilo Slovensko narodno kazalište na oslobođenom teritoriju. U toj predstavi vidim pravi amblem onoga što Alain Badiou naziva „proleterski aristokratizam“. Tri kostima iz te predstave – sašivena od padobranske svile i s gumbima okupatorskih uniformi – možete vidjeti i na našoj izložbi.

## 5.

Kada govorim o ulozu ljudskih masa u umjetnosti, to nije obična sociološka tvrdnja o nekakvom posve zasebnom povijesnom trenutku; masovnost, konstitutivna za revolucionarnu subjektivnost koja je na djelu u partizanskoj umjetnosti, nešto je što je istovremeno – čak i preko odsutnosti – konstitutivno za umjetničku praksu kao takvu. Zato smo na prvoj stranici našeg kataloga napisali Lautréamontovu izjavu:

Poeziju moraju stvarati svi. Ne jedan.

Taj je zahtjev moguće razumjeti na različite načine. Ono što se događalo u partizanskom pokretu, ta masovnost kada su svi pisali, jedan je od veličanstvenih odgovora na taj zahtjev. Ali taj „svi“ ne shvaćam kao zbroj pojedinaca. U knjizi sam pokušao pokazati kako je subjektivnost partizanske umjetnosti strukturirana kao masovna još prije nego se razmahao pravi masovni pokret. Masovnost je već u samom ishodištu. Ulazak klasne borbe u poeziju ne događa se kao suprotstavljanje identitetnih pozicija koje zauzimaju govoreći subjekti, nego preko rascjepa u subjektu koji se artikulira

kao nesvodljivost čovjeka na njegov vlastiti život. Mišljenje odnosa poezije i svega na što nas tako čudesno upućuje partizanska poezija nešto je bez čega ne možemo na primjer misliti niti poeziju Fernanda Pessoae kod kojeg je odgovor na imperativ „Poeziju moraju stvarati svi“ rascjep subjekta u heteronime. Spomenuo sam Badioua. Upozorio bih na njegove analize Mallarméovih soneta u *Teoriji subjekta*. Aristokratski raspoloženi Mallarmé osjećao je otpor prema samoj pomisli da bi se mogao pojaviti tip „pjesnika radnika“, ali je njegova poezija – kako je čita Badiou, i to mi se čitanje čini iznimno produktivnim – strukturirana u eksplicitnom odnosu prema odsutnim ljudskim masama.

To da svi moraju stvarati poeziju ne znači da bilo što može biti poezija. Kada u revolucionarnom pokretu svi počnu pisati pjesme to ne znači da je sad sve što pišu poezija; upravo suprotno: ta erupcija kreativnosti masa postavlja pitanje što je to uopće poezija. Ta masovna produkcija nije ispunjavanje postojećeg književnog prostora s nebrojnim tekstovima nego stvaranje praznog prostora za još-ne-postojeće. Zato zahtjev da svi moraju stvarati poeziju i da poezija mora biti za sve, ne smijemo razumjeti kao simplifikaciju, nego kao visoku napetost poezije. Župančić do pjesme koju će razumjeti svi može doći samo tako da se suoči s nemogućnošću vlastitog govora te je simbolizira tako da se postavi na rub simboličnog – poistovjećuje se sa zavijanjem vučjeg čopora u kojem otkriva odjek zbora seljačkih pobunjenika iz šesnaestog stoljeća.

Ako Lenjin tvrdi da mu je gradnja dviju, triju osnovnih škola u zabačenim selima draža od najčudnovatije umjetnine na izložbi, što je nakon rata oduševljeno citirao Boris Zihlerl, to ne smijemo razumjeti kao omalovažavanje umjetnosti; ako tu izjavu postavimo u odnos s umjetnošću radi se, baš suprotno, o uvjerenju da prosvjetljivanje naroda može u revolucionarnom procesu imati posljedice i za umjetnost koje daleko nadilaze ono što je u umjetnosti moguće doseći u okviru institucija građanskog društva.

Lenjinova izjava utemeljena je u još-ne-postojećem koje je u revolucionarnom procesu realno prisutno u sadašnjosti, kao i u djelima koja su sama po sebi mala, a donose prijelom. I upravo to je ono što želim naglasiti u vezi s partizanskom umjetnošću: u partizanskim tekstovima nalazimo uvjerenje da će stvarna umjetnost iz te borbe izniknuti tek kasnije i istovremeno uvjerenje da se s tim što su inicijativu preuzele narodne mase, i u umjetnosti dogodio najveći prijelom – koji je mišljenju umjetnosti zadao nove koordinate, u koje se upisuje još-ne-postojeće.

Taj upis još-ne-postojećeg nije determinističko kalkuliranje; povezan je s nepoznatim. Kao što je Tito dojmljivo rekao u pozdravnom govoru delegaciji prvog kongresa književnika Jugoslavije 1946. godine: „U ratu je svaki od nas mogao vidjeti s koliko je volje i ljubavi naš borac, pod najtežim uslovima neprestane borbe, učio i čitao. On

nije znao hoće li, možda, već sutra poginuti, ali je danas učio abecedu.“<sup>31</sup>

U Sloveniji je tog osnovnog učenja abecede među borcima bilo manje, jer je školski sustav već prije rata u velikoj mjeri iskorijenio nepismenost. Iako u Primorskoj, gdje nije bilo slovenskih škola, u partizanskoj pjesmarici iznimno nalazimo i lekciju o izgovoru slovenskih slova. Ulogu „analfabetskih satova“ u borbenim jedinicama uglavnom su preuzeli tečajevi višeg opismenjavanja, a to je značilo pisanje zahtjevnijih, kao i književnih, tekstova koje su potom objavljivala partizanska glasila – i u jednom takvom glasilu nalazimo usklik da u jednoj četi još ima boraca koji za svoje glasilo nisu pripremili niti jedan tekst – a zatim i pitanje zar ih nimalo ne peče savjest. Ne samo da su partizani sa sobom nosili pjesničke zbirke – imali su i priručnike u kojima su se na primjer upoznavali s osnovama metrike. U katalogu izložbe u Maloj galeriji otisnuli smo poglavlje o metrici iz kulturnoga priručnika XV. divizije – u nadi da će i danas nekome dobro doći. Stvarno mislim da današnjim pjesnicima ne bi škodilo da ovladaju osnovama metrike.

Što pak ne znači da im metriku namećem. Jer ako spominjem metriku, moram spomenuti i to da u partizanskom tisku nalazimo i izričito suprotstavljanje tome da se partizanski pjesnici ravnaju po metričkim pravilima. U članku „Pesem bodi neprisljerna!“, u omladinskom glasilu Šercerove brigade *Mladi borec*, kojeg je već bio opazio Boris Paternu, čitamo da mladi borac mora biti i „revolucionar umjetnik“, što znači da se mora riješiti strogih zakona i pisati „slobodno – tako kao što su misli i osjećaji koji čine pjesmu slobodni“. Autor poziva mladog borca: „Probaj pjevati onako kako ti duša da.“ I poziva se na Bora, koji kao ne koristi rime, iako je u stvarnosti Bor pisao u rimama. Štoviše: navodi čak i primjer pjesme koju je u rimama napisala neka drugarica Majda – te dodaje preradu te pjesme bez rima, u „slobodnom“ stilu, jer je tako neposrednija.

A najzanimljivije je to što je kao primjer „neposrednosti“ dano nešto još umjetnije nego ono što je navedeno kao primjer umjetnoga. Neposrednost, na koju se poziva autor, sve je samo ne spontana; radi se o nekakvom estetskom programu. Radi se o uvjerenju da tek svjestan napor čovjeku čini dostupnim ono što je u njegovoj unutrašnjosti spontano. Ali najzanimljivije je da u krajnjoj konsekvenci to ne znači nijekanje „pjesničkih zakona“, nego njihovu afirmaciju: „Tek kad budeš majstor u izražavanju, razni pjesnički zakoni će ti biti pomoć, a ne smetnja. To dođe samo po sebi, kao što slikaru sam po sebi dođe izbor raznih boja kojih na predmetu kojeg slika nema.“<sup>32</sup>

Ne radi se o suprotstavljanju apstraktnim načelima, nego o dijalektici u kojoj su opremanje običnih boraca s priručnicima za metriku kao i uzvikivanje da se prvo treba osloboditi unaprijed napravljenih shema dio istog emancipacijskog procesa. Taj ekskurs napravio sam da uvidimo kako u partizanskom pokretu sve vrijedi od proturječja.

<sup>32</sup> Prim. Miklavž Komelj, nav. djelo, 424.

Samo preko proturječja možemo misliti jedinstvo naroda u revolucionarnom procesu.

## 6.

To ne vrijedi samo za partizansku umjetnost, to vrijedi za NOB kao takav. Partizanstvo nipošto ne smijemo svoditi samo na svjetonazor – ali upravo kako bismo mogli misliti tu ireduktibilnu masovnost kao proces, važno je imati u svijesti vodeću ulogu komunista u tom pokretu; komunisti su u taj „svenarodni“ proces uvodili savršenu organizaciju i radikalnu egalitarističku perspektivu svjesnom upotrebom revolucionarne dijalektike. Samo tako možemo misliti jedinstvenost revolucionarnog procesa u njegovim proturječjima. To moram posebno naglasiti jer se danas javljaju pokušaji da se „čistoća“ NOB-a utemelji tako da ga se opiše kao nekakav spontani refleks. Već je Tito 1946. godine u članku „U čemu je specifičnost oslobodilačke borbe i revolucionarnog preobražaja nove Jugoslavije“ izričito pisao protiv toga da se partizanski ustanak interpretira „kao nekakva nesvjesna spontanost, neki očajnički korak koji graniči s avanturom i samoubiством, a ne kao rezultat visoke svijesti i punog saznanja naroda Jugoslavije o svoj težini te borbe i žrtava u borbi koje je preduzeo“<sup>33</sup> – tu su svijest u pokret s najvećom jasnoćom uvodili komunisti.

Masovnost partizanske subjektivnosti nema ništa zajedničkog s danas vladajućim liberalnim koncepcijama; s liberalističkim pojmovima u pokušajima razumijevanja partizanstva ne stižemo daleko. Kao što sam već naglasio: partizanska masovnost nije jednostavni zbroj pojedinaca. Uopće nije zbroj jer u svojoj biti nije brojiva. „Ne brojite nas, to nije važno“, čitamo već u pjesmi koju je u prosincu 1941. lansirao *Slovenski poročevalec*, kao prvu slovensku partizansku pučku, odnosno „narodnu“ pjesmu. I Kajuhovo naglašavanje da nismo brojevi nego ljudi, u pjesmi *Slovenska pesem*, utemeljuje novu, nebrojivu subjektivnost koja odbija kalkuliranje logikom maloga naroda, već povezuje nacionalno oslobođenje s nekim novim tipom demokracije koja se ne temelji na fetišu brojeva.<sup>34</sup> Zato joj u krajnjoj konsekvenci ne može odgovarati predstavnički sustav, utemeljen na brojanju, nego zahtijeva neku novu, participativnu političku praksu.

U toj je masovnosti najbitnije upravo ono što neprestano ponavljam za Davičom: da čovjek ne smije pristati na to da ga se svede samo na njegov vlastiti život. To nepristajanje zahtijeva drugačiju, emancipacijsku politiku koja probija horizont građanskog parlamentarizma.

<sup>33</sup> Josip Broz – Tito, nav. djelo, 327.

<sup>34</sup> Kada Kajuh u epigramu *Malodušnem tovarišu* pojedinca povezuje s brojem, ne broji ga kao jednog, nego mu namjenjuje ulogu nule u višeznamenastom broju („Že res, tovariš, sam si revna ničla, / a vendar ni brez ničel milijonov.“ („Zaista, družo, sam si jадna nula, / a ipak bez nuli nema milijuna.“)); „nitko“ nije poistovjećen s brojivom jedinicom, nego označava poziciju; nije dodan broju, nego ga množi.

Ta subjektivizacija naroda događa se u transformativnoj napetosti između „ništa“ i „sve“ o kojoj pjeva Internacionala. Narod oslobodilačke borbe nije unaprijed utvrđeni identitet: oni koji su u odnosu prema postojećem ništa, moraju postati sve.

„Proletarijat“ u tom kontekstu nije davanje imena nekoj empirijskoj datosti, predstavnicima radničke klase, nego za sam proces te revolucionarne subjektivizacije; to je najljepše formulirao Matej Bor u pjesmi *Mati sanja*, u kojoj opisuje viziju pobjede iz snova; u toj pjesmi označitelj „proletarijat“ zastupa ono što je u odnosu prema postojećem društvu izbačeno, što je doslovno „smeće“ – da se izrazim Kristovim riječima (namjerno koristim tu dikciju – kod partizana možete na istom crtežu naći srp i čekić i uskršnjeg zeca): kamen, kojeg su bacili zidari, postaje kamen temeljac:

Glej ga, Ahaca, kako govori,  
maha z bandero rdečo,  
zrasel je velik nad gnečo:  
-Zdaj gospodarji smo mi!

Mi, nečista golazen, svojat!  
Kajžarji, hlapci in kmetje!  
Govnači, garači in smetje!  
Mi, proletariat!<sup>35</sup>

Na današnji dan slavimo obljetnicu osnutka Prve proleTERSKE brigade. Njen komandant bio je genijalni Koča Popović, koji je doduše bio iz buržujSke obitelji – opet vidimo da se kod simboličke konstitucije proletarijata radi o pitanju subjektivizacije, ne o unaprijed određenim identitetima koji bi mogli biti determinirani na primjer nečijim obiteljskim podrijetlom. Klasne se prilike u samoj borbi nanovo uspostavljaju, borba ponovno uspostavlja klasnu subjektivizaciju, ne radi se o tome odakle netko potječe. „I studenti su proleterI, kad izdrže“, čitamo u posve drugačijem kontekstu – u odnosu prema predratnom bijelom teroru – u Davičovom romanu *Čutnje*. I kada već spominjem Koču Popovića: ako zaista želimo razumjeti značenje parole „Poeziju moraju stvarati svi. Ne jedan“ napisane na naslovnici našeg kataloga, moramo opet misliti jugoslavenski kontekst u kojem su pri konstituciji nove revolucionarne subjektivnosti važnu ulogu imali bivši nadrealisti, za koje je Lautréamont bio ključna referenca. Koča Popović bio je – kao i Davičo – bivši nadrealist. Također pjesnik.

Ta napetost između „ništa“ i „sve“ o kojoj govorim, bitna je, kao što sam pokušao

<sup>35</sup> Matej Bor, *Pesmi*, izdao Propagandni odsek pri POOF za Gorenjsko, 1944. (faksimil – Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF i Cankarjeva založba, 1979), 37.

posebno pokazati u knjizi, i za mišljenje partizanske kulturne revolucije i za mišljenje pojave nove umjetnosti iz te revolucije. Dogodio se prijelom i preko njega bi trebalo nastati nešto, što nije sa stajališta postojećega „ništa“, ishodište za još-ne-postojeću veliku umjetnost.

Kada revolucionarni prijelom otvara prostor za još-ne-postojeće, istovremeno s tim ukida i dogmatizam novoga. Transformativno djelujuća prisutnost još-ne-postojećeg u sadašnjosti nanovo artikulira i prošlost u kojoj čini vidljivim *njeno* još-ne-postojeće, njene nerealizirane emancipacijske potencijale. Za mnoge stvari koje su važile za umjetnost, u novoj se situaciji pokazuje da se radilo o blebatnju starih laprdala, rekao bi Kajuh, a istovremeno se za mnoge stvari koje su već bile zaboravljene pokazuje da mogu ponovno biti inspirativne za budućnost. Zaista je dirljivo na primjer kako se Boris Kidrič zauzima za Antona Aškerca: ono njegovo hvatanje za heroizam, koje je u njegovo vrijeme ponekad ispadalo malo smiješno, jer je bilo u eklatantnoj suprotnosti s postojećim društvenim uvjetima te se nije moglo nadovezati na pravi aktualni sadržaj, dobiva u svijetlu partizanske revolucije novi smisao.

Zato sve treba iznova čitati. Realna prisutnost još-ne-postojećeg u sadašnjosti ne znači da konkretne realizacije nisu važne (jer trebala bi biti važna samo opredijeljenost u odnosu prema budućnosti). Suprotno. Znači da ne možemo ništa odgađati za budućnost. Što ne znači da je partizanska umjetnost umjetnost nedovršenoga. Djelovanje realne prisutnosti još-ne-postojećega nastaje kada smo dali sve od sebe. Može nas iznenaditi kako partizani u oskudnom vremenu, koje im je na raspolaganju za kulturno stvaralaštvo, daju sve od sebe, kako teže k perfekciji toga što proizvode, pa makar to bilo najpriprostije glasilice čete. I kakav čudesan prizor je morao biti kada je u partizanskom bunkeru u zakamufliranoj zemunici odjednom sve bilo zlatno od zlatnog praha koji se drobio sa zlatnih listića za tiskanje bibliofilskog izdanja Prešernove *Zdravljice*... Danas se u suvremenoj umjetnosti, u ime toga da su koncepti važniji od realizacija, često napušta stvaranje završenih djela kako bi sve skupa odmah stupilo u cirkulaciju – i kako ne bi trebalo trošiti energiju i vrijeme. Ovdje su ljudi dali sve od sebe i to im se još činilo premalo.

Kao što ćemo vidjeti, Kajuh je napisao da je u toj borbi čak i umrijeti premalo.

## 7.

Iz svega što sam izgovorio proizlazi potreba da partizansku umjetnost ne reduciramo na identifikacijske modele, nego da se onkraj njih usmjerimo prema pažljivom čitanju konkretnih formulacija i njihovih proturječja.

Pa ipak, da bismo uopće mogli čitati konkretne formulacije, moramo zauzeti određenu poziciju koja nam takvo čitanje omogućuje.

Revizionizam današnje vladajuće ideologije naime onemogućuje svako istinsko čitanje jer planski zaglupljuje.

To možemo najjasnije pokazati na današnjoj recepciji Župančičevih stihova napisanih nakon rata za grobnicu narodnih heroja u Ljubljani.

Nikako se ne želim upuštati u tužne polemike oko poslijeratnih pokolja koje su 2009. godine ponovno počele trovati slovenske medije i koje uvijek iznova iznenađuju izostankom pijeteta, nekusom i nekrofilijom. Tu bih volio progovoriti samo o tome kako ideologija, koja lansira tu nekrofiliju, blokira i čitanje poezije. Državni zbor nedavno je usvojio zaključak o postavljanju spomenika „pomirenja“ koji bi simbolički trebao izjednačiti mrtve s jedne i s druge strane – i na kojem bi trebali biti napisani stihovi Otona Župančiča, izvorno namijenjeni za grobnicu narodnih heroja. Tu ne bih htio posebno govoriti o reakcionarnoj ulozi takvog spomenika, htio bih pak naglasiti da je takav izbor natpisa stvarno uspio uspostaviti jednak dnos prema svima s kojima ga možemo povezati – jer je prema svima jednako uvredljiv. Uvredljiv je prema narodnim herojima jer su stihovi namijenjeni njihovoj grobnici istovremeno iskorišteni tako da su namijenjeni i kolaboracionistima protiv kojih su se ti heroji borili. Uvredljiv je, naravno, i prema ljudima pobijenim u poslijeratnim sukobima ako im se na spomenik napiše stihove posvećene herojima one strane koja se s njima tako nemilosrdno obračunala. Uvredljiv je i prema Župančiču jer manipulira njegovim stihovima. Prije svega, uvredljiv je prema poeziji. Da bismo Župančičeve stihove mogli stlačiti u takav reakcionaran kontekst, treba ih najprije osakatiti. I to sakaćenje nije slučajno, već nam pokazuje proceduru vladajuće ideologije koja želi dijalektičko mišljenje svesti na identitetni shematizam. Da bi se Župančičevu pjesmu, koja je sastavljena od tri kitice po principu nekakve „hegelovske trijade“<sup>36</sup>, moglo prilagoditi revizionizmu vladajuće ideologije, treba iz te dijalektičke građevine izolirati samo prvu kiticu i proglasiti je kao ultimativni horizont „ljudskog stanja“. Stihovi, izabrani za natpis, su naime ovakvi:

Domovina je ena  
nam vsem dodeljena  
in eno življenje  
in ena smrt.

Nema što, izjava puno govori. Takva tautološka konstatacija nastupa kao ultimativni mentalni horizont koji je prihvatljiv današnjoj vladajućoj ideologiji „ne-ideologičnosti“, to jest, bezidejnosti, identitetne politike i reakcionarno pojmljenog patriotizma.

<sup>36</sup> Ako svjesno upotrijebim pojednostavljeni publicistički izraz jer kod Hegela stvar nije toliko jednostavna.

A Župančičeva pjesma ne ostaje na tom horizontu. Župančičeva pjesma ima drugu i treću kiticu koje nadilaze tu identitetnu logiku:

Svobodi predani  
za borbo smo zbrani  
in kaj je življenje

in kaj je smrt?

Bodočnost je vera!  
Kdor zanjo umira,  
se dvigne v življenje,  
ko pade v smrt.<sup>37</sup>

Ukratko: tautološkoj konstataciji slijedi antitetična problematizacija života i smrti koju otvara borba za slobodu i potom *Aufhebung* smrti u životu koji se događa točno u toj točki gdje nije moguće nikakvo izjednačavanje mrtvih u smrti. Pomislimo na Kajuhove riječi „za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti“ („za što sam umro, još bih jednom htio umrijeti“).

Pjesma mora biti osakaćena točno u onom trenutku kada prihvaćamo ideologiju koja briše razliku i postavlja zajednički spomenik antifašistima i fašistima.<sup>38</sup>

Ali ne radi se samo o antifašizmu, ne radi se samo o NOB-u, radi se o temeljnom odnosu prema životu. Sakaćenje Župančičeve pjesme na tom planiranom spomeniku istovremeno je negacija Župančičevog temeljnog protusudbinskog stava. Pomislimo na njegove stihove, koje je prije rata izabrao za frontispis drugog sveska svojih izabranih djela – ispisani su ispod Župančičevog crteža drveta:

Živeti – umreti je usoda naša,  
a cilj nam je visoko posajen!  
Glej to drevo: za usodo nič ne vpraša,  
a večno se bori za svoj namen...<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *Dela Otona Župančiča*, V (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1950) 92.

<sup>38</sup> Posebno moram naglasiti: nikako ne mislim da su svi ljudi, koji su bili pobijeni u poslijeratnim sukobima, fašisti! (I u svakom su slučaju ti sukobi nešto strašno; čini mi se neukusnim bilo kakvo zbijanje šala u vezi s njima.) Pa ipak – kako sam pokušao argumentirati u svojoj knjizi – svaki pokušaj *simboličkog izjednačavanja mrtvih jedne i druge strane u ime reakcionarne ideologije „narodnog pomirenja“* u krajnjoj se konsekvenci – bez obzira na subjektivne intencije zagovornika te ideologije – pretvara u rehabilitaciju fašizma. Zato mi se zamisao o postavljanju monstroznog „obeliska pomirenja“ čini štetna; takav bi obelisk značio politikantsku manipulaciju mrtvima.

<sup>39</sup> *Dela Otona Župančiča*, II (Ljubljana: Akademski založba, 1936) – reprodukcija Župančičevog crteža i rukopisa sa unutarnje naslovne stranice.

Ukratko: današnja vladajuća ideologija koja tendenciozno iskorištava Župančičeve poslijeratne stihove ne sakati samo određeni segment Župančičevog opusa koji je nastao u nastavku na NOB, već zatvara i put do predratnog Župančiča, blokira razumijevanje njegovog životnog stava; ako prihvatimo tu vladajuću ideologiju, ne možemo više ništa shvatiti jer ta ideologija „ne-ideologičnosti“ planski blokira svako mišljenje.

## 8.

Spomenuo sam znameniti Kajuhov stih o smrti ZA Veliku Stvar – i kada postavljam taj stih kao suprotnost identitetnoj logici revizionizma idem dalje u neidentitetno čitanje toga stiha.

Kada sam prikupljao građu za knjigu o partizanskoj umjetnosti, jedno od za mene najzanimljivijih otkrića bilo je da je prvotna inačica slavnog stiha – i istovremeno inačica kojoj se Kajuh prije smrti ponovno vratio, jer je bila zadnja koju je autorizirao (u studenom 1943, za vrijeme one snježne mećave u vrijeme ofenzive o kojoj sam govorio), drugačija. Navodim zadnja dva stiha pjesme:

Lepo je, veš, mama, lepo je živeti,  
toda za kar sem umrl,  
bilo je premalo umreti!

Čini mi se jako važnim da si urežemo u svijest i tu inačicu koja je Kajuhovu poruku nedvojbeno istrgala iz patosa smrti te ga suprotstavila svakom pokušaju simboličke eksploatacije smrti: smrt ne može biti mjerilo za to za što partizan umire.

*Smrt ne može biti mjerilo ideje.*

Te ćemo riječi, tvrdi Kajuh, čuti ako ćemo pažljivo oslušivati vjetar koji ih raznosi. Jedna od poruka naše izložbe jest: osluhnuti poruke partizanske umjetnosti ne znači izložiti uši bombastičnim parolama, kako bi vjerojatno mislili površniji; moramo pažljivo oslušivati vjetar.

Vjetar je u partizanstvu jedna od ključnih metafora. Josip Vidmar u djelu *Obrazi* pripovijeda kako si je Boris Kidrič nakon rata, kada je već bio nasmrtno bolestan, složio vragolasti nadgrobni natpis u kojem je rekao da je ponekad bio oluja, ali uvijek vjetar. Filip Kumbatovič Kalan svoju je knjigu o partizanskoj umjetnosti naslovio *Veseli veter*. (Naslov je preuzet po jednoj ruskoj pjesmi koju nalazimo i u partizanskim pjesmaricama. A tako su u partizanima zvali i opernu pjevačicu Nadu Stritar.)

*Veseli veter...* Matej Bor o novoj književnosti koja izniče iz partizanske borbe u članku

„Na pragu nove slovenske literature“, objavljenom u glasilu kulturnih radnika OF *Setev* u ljeto 1943, piše ovako: „Smijeh, vedrina usred ognja i krvi! Čini vam se nemo-ralno? Mislite na sutra pa ćete razumjeti.“<sup>40</sup>

„Sutra“, koje je konstitutivno za sadašnjost, u partizanstvu se manifestira i u posebnoj ulozi umjetnosti za djecu. Na izložbi ćete, među ostalim, vidjeti marionete partizanskog lutkarskog kazališta koje je izradio Lojze Lavrič (neke po skicama Nikolaja Pirnata).<sup>41</sup> Marionete su sjajno izrađene, očaravajuće, duhovite. Partizanski humor imao je iznenađujuće trenutke – istovremeno je taj humor, kada je bio upućen djeci, bio daleko od infantilizacije karakteristične za današnje medijsko obraćanje djeci. (U zadnje vrijeme i odraslima.) Kada se partizani obraćaju djeci oslovljavaju ih kao sebi intelektualno ravnopravne – i pri tome se u svom humoru ne libe koristiti asocijacije koje zahtijevaju poznavanje malo zahtjevnijih referenci. Recimo, ona dosjetka Alenke Zupančič kojom započinje svoju knjigu o Nietzscheu (Nietzsche–ničè), nije ništa originalno – do toga su došli još partizanski lutkari. U partizanskom lutkarskom kazalištu na oslobođenom teritoriju lijepa lutkica Lili Marlen plesala je uz pomoć pijanog mornara na travestiju pjesme *Lili Marlen*. (Program nije bio namijenjen samo djeci, nego i odraslima.) Jedna od kitica glasi:

Herrenvolk je čreda, Übermensch ničè,  
ta prekleti Nietzsche nas vse potegnil je.  
Rusi so nam s katjušami  
in tanki dopovedali,  
da Hitler je kreten.  
Imaš prav, Lili Marlen.<sup>42</sup>

Na izložbi smo posebnu ulogu umjetnosti za djecu predstavili i posebno suptilnim crtežima i grafikama Alenke Gerlovič – autorice lutkarske igre *Jurček in trije razbojniki* – i Ive Šubica, koji je u partizanima najradije radio za djecu. (Stripove pogotovo.) Već sam prije spomenuo njegov crtež miševa u školi za partizansku čitanku. I miševi idu u školu i uče o mački kako bi je prepoznali i tako postali snažniji od nje. Sve se temelji na odgoju.

<sup>40</sup> Nav. u: Miklavž Komelj, nav. djelo, 292. O *vedrini* prim. i riječi Ivana Gorana Kovačića o svojoj poeziji, kako ih se sjeća Jure Kaštelan; navodim po eseju Marka Ristića: „Hrvatski pesnik Kaštelan priča da mu je jednog kišnog popodneva, sredinom februara 1943. u dvorištu jedne livanjske kuće gdje su ustaše bile izvršile pokolj, Goran Kovačić o svojoj *Jami* rekao: Htio bih da je radosnija. Zločini su rodili ovu pesmu. Što su njihovi zločini teži, naša je borbenost vedrija.“ (Marko Ristić, *Politička književnost / za ovu Jugoslaviju* (Sarajevo: Oslobođenje, 1977), 34)

<sup>41</sup> Usput: prilikom postavljanja ove izložbe ustanovili smo da se jedna od partizanskih marioneta koju čuva Muzej novije povijesti Slovenije, ne zna se kad, „izgubila“.

<sup>42</sup> Nav. u popratnom tekstu Hinka Vilfana u knjižici: Alenka Gerlovič, *Jurček in trije razbojniki* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1950), 26.

Novi odgoj ujedno je i preodgoj. Partizanska je umjetnost u oslobodilačkoj borbi bila važno simboličko oružje, a ujedno se o njoj moglo reći – kako je to napravio France Mihelič – da je u zadnjoj instanci antimilitaristična. To prividno proturječje možemo razumjeti upravo u povezanosti s procesom kulturne revolucije koja simboličko oružje usmjerava prema transformaciji subjekta. Kada Kajuh govori o svojim stihovima kao oružju, to oružje okreće na „svoju stranu“, s njim transformira kolektivnu subjektivnost u čije ime govori. Stih kao bajuneta – tu usporedbu nalazimo i kod Majakovskog – nije mišljen militaristički, nije nešto o čemu pjesnik mašta da će s tim nabosti neprijatelja – stih ima snagu oružja, snagu bajuneta jer njime pjesnici pokušavaju u ljudima razbuktati oganj koji im tinja u srcima... Kada Kajuh govori o stihu koji bi trebao biti „kakor britev, ki reže srca“ („kao britva, koja reže srca“) i „kot udarec, / ki reže meso raz telesa“ („kao udarac, / koji reže meso s tijela“), razumije taj stih kao nešto što je sudjelovalo pri oblikovanju nove masovne revolucionarne subjektivnosti koja se konstituira kroz unutarnji rascjep u neprestanom procesu kritike i samokritike. Kao što govori Dolf Jakhel u zasniježenoj šumi: ako čovjek zaista želi biti čovjek, potreban je neprestan, do krvi nesmiljen obračun sa samim sobom – i umjetnost za njega nije ništa drugo nego taj obračun.

Za Francea Kosmača „postati partizan“ znači ići kroz samokritični spoznajni proces – u kojem se opet susrećemo s vjetrom koji je sada „oštra oluja“:

Tako je z mano: do globin sem dan  
in noč dojel – lepoto in neurja ...  
Raz mene je spihala ostra burja  
navlako staro: zdaj sem partizan.

Prečesto pade kdo na mrzla tla ...  
A iz temin rasto postave silne,  
vsak dan močnejše, vsak dan bolj številne,  
v vseh srcih isti ogenj plapola ...

Samoten potnik zdaj sem zaživel:  
vsak hip v nevarnosti – trdno stojim,  
njen žlahtni sad je v meni dozorel ...

Močan sem v sebi, ker razločno čutim:  
svoboden sem, čeprav ne doživim

svetlobe, ki jo za obzorji slutim!<sup>43</sup>

Iskaz „V vseh srcih isti ogenj plapola“ („U svim srcima isti oganj tinja“) susreće se sa slikom „samotnog putnika“. Oblikovanje nove kolektivne subjektivnosti ne briše proturječnosti, nego se realizira kroz njihovo zaoštavanje.

Još-ne-postojeće nastupa kao realna sila u sadašnjosti. Da bismo se mogli boriti za slobodu, moramo biti slobodni: u tom smislu o slobodi potanko govori i Tito.

U svezi sa umjetnošću u tom je sonetu zanimljivo naglašavanje *ljepote*. Partizanska se umjetnost, koja znači prijelom s građanskim esteticizmom, kao što možete vidjeti i na izložbi, ne boji biti lijepa. Partizan može kao i Louis Aragon na drugom antifašističkom kongresu pisaca za obranu kulture ponoviti Rimbaudov uzvik: „Danas znam pozdraviti ljepotu.“

## 9.

U tom se procesu, o kojem govorim, umjetnički postupci ne svode na komunikaciju. Teza da se pri transformaciji pjesničkog govora, koja se događa u partizanskom pokretu, radi o simplifikiranoj redukciji na čistu komunikativnost, čini mi se na primjer kao što sam objasnio u knjizi, neodrživa. Tu bih dodao: neodrživa čak i tamo gdje možemo opaziti svjesno pojednostavljivanje. Budući da se to pojednostavljivanje najprije događa preko suočavanja govora s vlastitim granicama – s tišinom koju taj govor transformira u muk. „Rječiti muk.“ Matej Bor prije prvog posjeta partizanskom taboru piše još patetičnije i bučnije pjesme nego kasnije. U ciklusu koji opisuje njegovo prvo bdijenje na partizanskoj straži, prvi stih glasi:

Vse tiho je ... Le sneg in mesečina ...

I malo dalje:

Vsenaokrog, po vseh gazeih molčanje ...

Samo drevesa, jaz, spomin – na straži.

Tovarišica noć, samo ukaži!

Če vse molči, vendar kriči – priznanje!

Prije nego se dogodi transformacija govora, dogodi se transformacija tišine u muk. Ali u tom je muku krik, povezan s procesom samokritike.

U reportaži „V partizanskom taboru“ Bor piše o muku Dolfa Jakhla: „Njegov muk nije bio nimalo prazan, kao što nije prazan muk niti jednog čovjeka koji je ispunjen

životom i voljom. Kada takav čovjek šuti, tišina oko njega puna je šutljive rječitosti, da ne loviš riječi kao riba zrak na pijesku.“<sup>44</sup>

I sada ću vam još pročitati zadnji sonet iz Kosmačeve brošure *Partizanski soneti*:

Obstali smo na ozki gorski poti.

Pod nami je globok in strm breg –  
nalahno naletava južni sneg,  
še beli so vrhovi nam nasproti ...

Megle kot jezera so med gorami,  
počasi trgajo se in kopnijo  
in se v soteskah gorskih izgubijo –  
dolina kot na dlani je pod nami.

Počivamo na snegu – mehek jug  
nam piha v lica, ko strmimo v kras,  
ki vanj je vdrl tujca divji plaz ...

Pod nami prostor je prostran in gluh,  
zdaj, zdaj utrga komu se beseda –  
kot grenka ost v tišino se zajeda ... <sup>45</sup>

Tako se završava pjesnička zbirka. Riječ se ovdje oštri u potencijalno oružje – u „grenko ost“ („gorku oštricu“) – upravo u zabadanju u tišinu „prostraneg i gluheg prostora“. Ne u komunikaciji – u neposrednom zabadanju u tišinu koje iz te gluhe tišine stvara „rječiti muk“, da još jednom upotrijebim Borovu sintagmu.

## 10.

Kosmačeve su sonete u jako teškim uvjetima umnožio propagandni odjel XIV. divizije, kao i propagandni odsjek IV. operativne zone. Načelnik propagande glavnog štaba Cene Logar je u *Smernicama*, koje je izdavao agitprop glavnog štaba, Kosmačeve sonete oštro kritizirao. Tobaže, kome takva poezija još uvijek može biti namjenjena.

<sup>44</sup> Prim. Miklavž Komelj, nav. djelo, 544.

<sup>45</sup> France Kosmač, nav. djelo, 16.

Logar se zauzima za poeziju kao čistu komunikaciju.

Pa ipak, kada obrađujemo takve napetosti, moramo paziti da u interpretaciji ne zapadnemo u vulgarnosti. Budući da se danas rasprave o umjetnosti koje su se javljale pogotovo na oslobođenom teritoriju obično vulgarizirano interpretiraju kao nekakav načelni konflikt između umjetnika, koji zagovaraju nekakvu slobodu umjetnosti pojmljenu u građanskom smislu, i nastajuće nove vlasti koja bi sve htjela strpati u nekakav ždanovizam, iako joj to nije uspjelo, te je morala malo popustiti. U svojoj knjizi stajem protiv takvih vulgariziranih interpretacija – na kraju je upravo partijsko vodstvo stalo protiv vulgarnih zapovijedi i zabrana nekih propagandista, protiv „dekreiranja“ umjetnosti – pa ipak, konsekventna kritika tog „dekreiranja“ problematizirala je i građansku ideologiju. Boris Kidrič u Slovenskom je umjetničkom klubu u Črnomlju u studenom 1944. naglasio da umjetnost nije moguće dekretirati ni od strane aktualističke politizacije niti od strane apsolutne umjetnosti. Povratak političke instrumentalizacije umjetnosti pokazuje da su i građanske ideje o „apsolutnoj“ umjetnosti politička instrumentalizacija umjetnosti.

Kidričeva intervencija čini mi se važnom i u današnje vrijeme, onda kada pozicionira stvarnu političnost umjetnosti onkraj dileme između „politizirane“ i „čiste“ umjetnosti – takva je dilema lažna jer se kao temeljno političko pitanje postavlja pitanje o sposobnosti i nesposobnosti umjetnosti kao takve u kapitalističkom društvu. Današnji umjetnički sustav zabranjuje upravo to pitanje kada si uzima za pravo da sam legitimira umjetnost kao umjetnost. Dopušta – zapravo čak zahtijeva – upotrebu antikapitalističke retorike, ali ne i stvarno postavljanje pitanja je li umjetnost uopće moguća u razdoblju „realne supsumpcije“ produkcije pod kapital. Treba se upitati, kao što se u partizanima pitao Pirnat: „Tko nam daje legitimaciju da smo umjetnost?“ *Treba prepoznati to pitanje kao političko pitanje.*

## 11.

Partizanska se umjetnost rađala u pokretu koji je postavljao nove koordinate mogućeg i nemogućeg kada je u antifašističkoj borbi istovremeno probijao kapitalistički horizont. U knjizi sam u analizama konkretnih umjetničkih formulacija pokušao pokazati kako se partizanska umjetnost povezala s tim probijanjem u samom načinu svog nastanka, u svom probijanju kroz vlastitu nemogućnost. Partizanska umjetnost i u odnosu prema revolucionarnoj situaciji nije nastajala kao prilagodba situaciji; temeljni način kako nastaje, recimo, Kajuhova pjesma je „a ipak“ – Kajuh proizlazi iz nekompatibilnosti pjesme i rata. Sama pjesma, koja se probija kroz vlastitu nesposobnost kao „a ipak“ – „a vendar nisam mogel v srcu / te-le pesme streti“ („a ipak nisam mogao

u srcu / tu pjesmu slomiti“) – može biti istinski revolucionarna – nastaje iz rascjepa u subjektu koji ne može biti sveden sam na sebe. *Zato* njegova pjesma nije samo njegova pjesma. I zato u njegovoj poeziji revolucionarnu vrijednost može dobiti i opjevavanje „razsanjanih češnjavih vej“ („sanjivih trešnjinih grana“) i njihovih cvjetova.

Sada smo – na kraju ovog predavanja – pri drveću i njegovim cvjetovima. U knjizi sam pisao o puno toga, između ostalog, naravno, i o onoj nesretnoj „partizanskoj brezi“ bez koje kod nas nije napisan niti jedan tekst o partizanskoj umjetnosti i kulturi – i koja je postala takav amblem da se zaista ne bih htio još j ednom zaustavljati kod toga. Pa ipak sam nekim ovdje prisutnim osobama obećao da ću govoriti o drveću. (Naposlijetku je na naslovnici prvog, ciklostiliranog izdanja Borove knjige *Previharimo viharje* nacrtano drvo.) *Zato* ostavimo po strani vulgarne interpretacije i suočimo se s pitanjem iz Brechtove pjesme napisane 1938. godine – pitanjem koje, umjesto toga smije li umjetnik u vremenu kad se treba boriti protiv fašizma crtati samo breze, mrtve prirode, pejzaže..., pita je li to uopće moguće. Kakva su to vremena kada je razgovor o drveću skoro pa zločin jer znači šutnju o toliko zlim događajima?

Svoj sam odgovor na to načelno pitanje dao već u nekoliko tekstova – ne bih sada ponavljao, reći ću samo nekoliko riječi. Jedini adekvatni odgovor na Brechtovo pitanje nije niti u odbacivanju kontempliranja o drveću u ime politike, niti u tome da od politike bježimo drveću, nego u održavanju napetosti tog pitanja koje se u svojoj nepodnošljivosti stupnjuje u revolucionarni rascjep subjekta kao zahtjev za nekim drugim vremenom. U tome naša najveća učiteljica može biti Rosa Luxemburg. Rosa Luxemburg nikada nije govorila o drveću umjesto zločina protiv kojih je trebalo stati. Politički se angažirala bez ikakve distance – upravo zato je mogla istovremeno govoriti o drveću kao drveću bez da estetizacije i izbjegavanja jer je – apsolutno nesentimentalno! – u nekom smislu, održavala jednak odnos prema ljudima, biljkama i životinjama. U jednom od tih pisama Rosa Luxemburg piše da dobro zna da će vjerojatno umrijeti na barikadama, a ipak se osjeća više u svom društvu među pticama i biljkama nego na nekakvom partijskom sastanku, i da je u najdubljem smislu možda bliže sjenicama nego „drugovima“. *Zato* jer Rosa Luxemburg ne dopušta da je se svodi na njen puki život. To nije dvojnost između revolucionarke, koja se totalno angažira, i skrovišta nekakvog građanskog intimizma, kao što bi mislili površniji. Ne – upravo u toj dvojnosti vidim taj rascjep koji konstituira pravu revolucionarnu subjektivnost.

U nekom smislu to je slično kao i s djecom. Čini mi se čudesnim što sam jednom pročitao o Zdenki Kidrič i Borisu Kidriču – kako su pred erupcijom Drugog svjetskog rata, u Parizu, kao dva predana mlada revolucionara razgovarali o tome smeta li imati djecu u takvim vremenima. I zaključili su da u svim vremenima treba rađati djecu, voljeti ih i odgajati.

Vratimo se partizanskoj umjetnosti. Tko je mogao u partizanskoj poeziji tako duboko

pogledati u oči tom užasu, koji ističe svako oko, kao što je pogledao Ivan Goran Kovačić? Ipak – bi li to mogao bez prethodnog oštrenja pjesničkog opažanja i pjesničke tehnike na drveću i ružama kada je bio spreman svakom najsitnijem detalju posvetiti pažnju kao cijelom svemiru? Čitajmo recimo njegova pisma Antunu Barcu iz vremena tik pred rat. 20. 8. 1940. piše o ruži:

Valja sjesti i dugo gledati ružu, na kiši, na suncu, ujutro, uveče, u noći, o podne, u času, kad je siše pčela i odmiče od nje puna peluda, kada je sama, rascvjetana, kada izdiše od pijanstva mirisa. Treba gledati svaku njenu laticu, svaku njenu krenju na vjetru, promatrati žilice njenih listova, upijati boje njene stabiljke, njene čaške, prelaze i prelive na njenom cvijetu. Treba je vidjeti kako živi i kako umire, kako raste i kako klonjava, kako rasipa bogatstvo boja i mirisa, kako vene tužno, nagnjilo i kako joj vonj govori o smrti. Treba gledati i zemlju na kojoj raste, treba vidjeti nebo u koje se uzdiže, valja motriti njene drugarice, koje cvjetaju ili venu kraj nje, zelene, žute, modre, crvene, blijede, svijetle, tamne. Da, treba prodrijeti u tajnu, kako se ona odnosi na spram njih i spram nje, u svim manifestacijama. I na kraju, valja sebe uhvatiti u tome svemu, u tom spletu stabiljka, latica, oblaka, pčela, mirisa, cvatnja, venenja, nadmetaja, putovanja, čežnja, snage i nemoći. O, još nisam sve nabrojio. Još bi trebalo dugo, dugo posmatrati ružu. Čitave stranice bi valjalo napisati o njoj, čitavu knjigu; provesti dane i mjesece budno nad njom, da nam *ništa* ne izmakne. I tek onda, pjesniče, novelistu, romanopisče, zabilježi o njoj desetak redaka, koji će vječno ostati!

Možda sam lud. Ali sve me to intenzivno muči. Izbijaju mi doslovno suze na oči i klonjavaju ruke, kao onome tko se nađe u najvećoj prašumi, u vječnu mraku, i želi da u njoj sjaji njegovo sunce, od kojega sve samo cvjeta i miriše, buja i živi, živi, živi vječito.

Zar nije golema radost, ali u isti čas i golema tuga pred nemoći, kada pomislimo, da se treba staviti kao učenjak svim ticalicama pred kaplju rose, pred jedno oko, čelo, ruku, runo, kamen, drvo, potok, rijeku, planinu, zvijezdu, svemir ...? <sup>46</sup>

To nije pisao građanski esteta, to je pisao pjesnik koji je malo manje od tri godine nakon toga dao svoj život za slobodu; pjesnik, kojemu je nakon smrti Paul Eluard u pjesmi *Grobnica Ivana Gorana Kovačića* na usta položio stih: „Braćo, mi smo najbolji od ljudi.“

<sup>46</sup> Nav. u: Vlatko Pavletić, *Goran njim samim* (Beograd: Savremena škola, 1963), 76–77.

U pismu Ivani Car 19. 4. 1941, dakle u krajnje dramatičnim danima, Goran opisuje proljetni vrt i među ostalim piše:

Malo prije zaustavio sam se na jednoj sitnici, na jednom svom pogledu u skromni proljetni vrtić. Analiza toga doživljaja, traženje njegovih uzroka, ispitivanje kvaliteta tih uzroka, raspoređivanje tih kvaliteta, svrha toga raspoređivanja, sve to izgrađuje umjetnika, uvježbava oko, pomaže svijesti, da nađe prozorčić u tamu nesvjesnoga.<sup>47</sup>

Prozorčić u tamu nesvjesnoga. Bez tog pažljivog načina gledanja ne bi mogla nastati Kovačićeva Jama. Iako istovremeno s duhovnim stanjem u kojem su nastale formulacije što sam vam ih naveo, Kovačićevo partizanstvo značilo je radikalan prijelom. Kovačić 1941. godine osjeća nekompatibilnost između svijeta u koji je zagledan i onoga što se oko njega događa kao divljanje povijesti – i tu nekompatibilnost ne pokušava prekriti lijepim riječima, nego ide u partizane. I tu se otvara beskonačnost, kada je i u krošnjama drveća i njihovim „sanjivim granama“ moguće ugledati masovnost revolucije – kao što Velimir Hlebnikov u Iranu u pjesmi *Hrast Perzije* u raspršenosti moćne krošnje stoljetnog drveta raspoznaje oslobađajuće poruke perzijskog prakomunista Mazdaka i Karla Marxa.

<sup>47</sup> Ibid, 78–79.