

Osvrt na avangardne strategije Ljubomira Micića i taktike razbijanja književnoga kanona

AVANGARDA: OPĆI OSVRT

Kada se avangarda opisuje kao pojam koji označava kritičke i eksperimentalne pokrete tijekom XX. stoljeća, onda se misli na odnos avangarde i modernizma. Iz tog odnosa, dalje je moguće pratiti razvoj tri različita avangardistička modela: 1) razdoblje rane avangarde (trajalo je od sredine XIX. stoljeća do Drugoga svjetskog rata); 2) razdoblje neoavangarde (trajalo je od kraja Drugoga svjetskog rata do 1968) i 3) razdoblje postavangarde (pravci nastali nakon 1968).

Pojam rane avangarde odgovara zamisli avangarde Petera Bürgera i predstavlja povijesnu prethodnicu modernističke umjetnosti. Svojim eksperimentalnim konceptom ekscesa rana avangarda predstavlja okosnicu nove kulture i društva koja se medijskim sugestijama modernističke kulture pretvara u masovnu kulturu i umjetnost visokog modernizma.

Pojam neoavangarde vezuje se za modernističku kulturu u trenutku kada je ona uspostavila svoje modele izražavanja i ustanovila ih kao dominantne. Neoavangarda nastaje kao plod kritičke interpretacije modernističke dominacije i njenih izražajnih modela autonomije umjetnosti, apstraktnog i estetskog formalizma. U neoavangardi dolazi do jasnog razlikovanja između visoke modernističke elitne umjetnosti i masovne popularne modernističke umjetnosti. Za razliku od avangarde, koja je predstavljala idealističku utopiju, neoavangarda je predstavljala konkretnu utopiju.

Pojam postavangarde vezuje se za različite pokrete nastale nakon 1968. godine. Ono što je zajedničko svim idejnim konceptima pravaca umjetnosti nakon 1968. jest ideja o kritičkom preispitivanju povijesnog naslijeđa modernizma i avangarde. Točnije, postavangarda podrazumijeva kritiku utopijskog mišljenja, koje zamjenjuje teorijski razrađenom ideološkom i lingvističkom analizom, ali i dalje zadržava avangardno i neoavangardno eksczesno i radikalno djelovanje, ali u novim, sebi svojstvenim modelima izražavanja. Za postavangardu se vezuje niz pokreta: konceptualna umjetnost, neokonceptualizam, simulacionizam, umjetnost perestrojka, tehnološka umjetnost itd.

Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi *Teorija citatnosti* navodi pojam “avangardne kulture” ili “europske avangarde”, a objašnjava ga kao pojam koji “nam

može pomoći u istraživanju umjetnosti našega stoljeća kao jedinstvena i nedjeljiva procesa” (Oraić Tolić 1990: 71). Oraić Tolić pod pojmom avangarda podrazumijeva prije svega dominantan način mišljenja, izražavanja i ponašanja u XX. stoljeću, odnosno avangardu vezuje za pojam kulture. U tom smislu Oraić Tolić etape poslije avangarde objašnjava na sljedeći način:

Prefiksalne *neo-* i *post-* varijacije na terminološku temu avangarde bile su način na koji je sinkrona estetska svijest protuslovno i zbunjeno gradila vlastiti autoportret u vrijeme kratkotrajnog oživljavanja i produženog umiranja avangardnog kulturnog modela. (Oraić Tolić 1990: 71)

TAKTIKE HISTORIJSKIH AVANGARDI I RAZBIJANJE MODERNISTIČKOGA KANONA

Kada se avangarda definira kao prethodnica modernizma, onda se misli na avangardu kao umjetničku i kulturološku formaciju, dominantnu u povijesnom razvoju modernizma. Modernizam predstavlja oblik razvoja kulture i umjetnosti od kraja XIX. stoljeća do kraja 60-ih godina XX. stoljeća. Revolucionarno odvajanje od tradicije i progresivno napredovanje predstavlja glavnu karakteristiku modernizma. Avangarda, kao kritika modernizma, predstavlja odgovor na pojavu estetizma, koja je bila dominantna u građanskom društvu. Peter Bürger postavlja tezu po kojoj su historijske avangarde prije svega provodile kritiku institucije umjetnosti u građanskom društvu, na kraju bezuspješno. Pod pojmom “institucija umjetnosti” Bürger podrazumijeva umjetnički proizvodni i društveni aparat, kao i dominantne predstave o umjetnosti u određenoj epohi. “Avangarda se kreće i protiv jednog i protiv drugog: protiv aparata distribucije, kojem je umetničko delo podređeno, i protiv statusa umjetnosti u građanskom društvu, statusa opisanog pojmom autonomije” (Bürger 1998: 33). Kao odgovor na ovu Bürgerovu tezu o historijskim avangardama, Oraić Tolić preko šireg pojma “avangardna kultura” daje sljedeće objašnjenje:

U knjizi *Teorija avangarde (Theorie der Avantgarde, 1974)* Peter Bürger protumačio je avangardnu umjetnost kao neuspjeh pokušaja rušenja “institucije umjet-

nosti”; iz naše perspektive cijela bi se avangardna kultura mogla shvatiti kao *neuspjeh pokušaj rušenja institucije europske civilizacije*. Sve novovjekovne umjetničke kulture negirale su svoje povijesne prethodnice (barok renesansu, manirizam – barok, klasicizam – manirizam, romantizam – klasicizam, realizam – romantizam), samo je avangarda u svom središnjem modelu pokušala negirati samu europsku civilizaciju, njezina osnovna načela kao što su logičko rasuđivanje, prostorno-vremenski kontinuitet, uzročno-posljedične veze, određena ontološka modalnost, orijentacija na označeno i sl. (Oraić Tolić 1990: 73)

Jerko Denegri definira avangardu kao “prekid” s tada dominantnom kulturom građanskog društva:

U savremenoj kritičkoj terminologiji pojam avangarde (ili, tačnije, pojam ‘istorijske avangarde’) ima sasvim određeno značenje: on se odnosi na evropske pokrete s kraja XIX i početka XX veka, pokrete u kojima je bio svesno postuliran prekid sa tada dominantnom kulturom građanskog društva, a ovaj prekid tražen je ne samo na ravni samog izražajnog jezika nego ujedno i na ravni daljih socijalnih, idejnih i političkih implikacija koje iz samog karaktera izražajnog jezika proizlaze. (Denegri 2002: 118)

Avangardistički prekid s kulturom građanskog društva nije podrazumijevao nikakav kompromis niti bilo kakve konvencije. Naprotiv, avangarda je zahtijevala potpuno novu umjetnost. Sanjin Sorel piše:

Avangardi nije bila namjera preoblikovati, redizajnirati, popraviti, dotjerati, urediti i sl. nego joj je osnovna nakana stvoriti novu umjetnost koja će zamijeniti sve ono prije nje ili, u radikalnijim dadaističkim varijantama, posve otkloniti mogućnost tradicijskih vrijednosti. Drugim riječima, osporavanje je vrhunsko načelo avangardnih umjetnosti. Želi se osporiti sve: etika, funkcija književnosti, vrijednosti, ideali, društvena funkcija književnosti, žanrovska struktura itd.” (Sorel 2009: 8)

Avangardna dekonstrukcija i radikalna destrukcija modernističkog kanona pokazuju strategiju po kojoj umjetnički raspoloživa sredstva više nisu unaprijed inkorporirana u sustav stilskih normi, već postaju potpuno slobodno raspoloživa i tumačena. Ovakva vrsta avangardističke taktike pobune po Julianu Kornhauseru bila je rezultat spontanosti: “Pobuna avangarde protiv akademizma i paseizma bila je rezultat spontanosti, a odbacivanje svake konvencije označavalo je stvaranje nove” (Kornhauser 2002: 126). Adrian Marino za avangardu vezuje prije svega “integralni nekonformizam”: “U jakom značenju riječi ‘avangarda’ je integralni nekonformizam, u sirovom stanju. Književne posljedice ovog stava su ogromne. To je čak, u izvjesnom smislu, i najkarakterističniji, jer neposredno i najočigledniji, vid svih estetskih tendencija avangardi” (Marino 1998: 11). Do strateškog i stilskog avangardnog zaokreta, modernistički umjetnički razvoj predstavljao je uporabu umjetničkih sredstava ograničenu epohalnim stilom, unaprijed danim kanonom dopuštenih postupaka iz kojeg se samo do

određenih granica moglo iskoračiti. Tek s pojavom avangarde po Peteru Bürgeru “totalitet umjetničkih sredstava kao sredstava postaje raspoloživ” (Bürger 1998: 27). Iz tog razloga može se reći da je jedno od značajnijih obilježja avangarde odsustvo specifičnog stila zajedničkog za sve pokrete unutar povijesnih avangardi upravo zbog potpune raspoloživosti umjetničkih sredstava. Avangardistički modeli razotkrivanja istine postaju značajniji od same istine, jer će oni konstruirati novu istinu, istinu Utopije. Na liniji ovisnosti utopijske projekcije od avangardističkih strategija interpretacije, avangardno umjetničko djelo sadrži antiemocionalnost i antipovijesnost, tragajući za apsolutnom formom kojoj prethode sve razumske odredbe i opće klasifikacije. Povijesnost, naprotiv, ostaje integrirana u modernistički kanon. Klasična historicistička misao je u svojim analizama koristila kombinaciju danog historijskog konteksta i određenog ideološkog fenomena kako bi rasvijetlila kako i zašto sâm kontekst nastao. U tu svrhu historicizam je pribjegavao genetičkim teorijama kao složenom načinu motiviranja poviješću, koji upravo pokazuje da dane povijesne situacije i pojave nisu nikle niotkud. Historizmu je u tome pomagala i teorija ideologije kako bi zajedno objasnile kauzalne veze između povijesti i njenih uvjerenja. Avangarda, s druge strane, nije samo njegovala skepticizam prema kauzalnosti, kako povijesnoj, tako i uopće, već je naprotiv, razarala svaku kauzalnost i linearnost. U tu svrhu historijske avangarde koristile su nihilizam kao strategiju oštrog distanciranja od detektiranja vlastitoga položaja u okviru povijesti.

ELEMENTI HISTORIJSKIH AVANGARDI U POETICI LJUBOMIRA MICIĆA

Jugoslavensku i hrvatsku književnost između dva rata, koja u najširem smislu teži orijentaciji k ekspresionizmu, karakterizira nejedinstvo koncepcija i sukobljavanje različitih težnji.

Okolnost da su se zemlje, koje se posle Prvog svjetskog rata ujedinjuju u jednu državnu celinu, pre toga razvijale, politički i kulturno, donekle i nezavisno jedna od druge, a delimično u zajedničkoj monarhiji, da su ih neki kulturni interesi, kao i zajedništvo i srodnosti jezika, i ranije međusobno povezivali, a mnoge sile u njima i van njih, razdvajale (političke, ekonomske i religiozne), upućuje već na raznolikosti stremljenja u pokretu posleratne literature u Jugoslaviji. [...] Ostale časopisne publikacije, koje su ekspresionistički orijentisane (na primer: *Vijavica, Plamen, Dan, Juriš, Zenit* na početku), kratkog su veka. (Vučković 1984: 30, 31)

U ovakvom ambijentu aktiviraju se ne samo književna pitanja, već i socijalna i nacionalna. U to vrijeme poezija je vrlo dominantna s karakterističnim asocijativnim ekspresijama u kojima se često gubi logički smisao. Ekspresija se prije svega prepoznaje putem asocijativnog i kontrastnog spoja suprotnih

značenja. Poezija dobiva dekonstruiranu strukturu u kojoj se razbijaju sintaktički oblici s izraženom groteskom i bivalentnošću poetske strukture. Strukture su uvjetovane revolucioniranjem oblika, odbacivanjem narativnog pripovijedanja, direktnošću kazivanja i objektivizacijom forme. Svi ovi postupci vezuju se isključivo za sadašnji trenutak. Time se potencira aktivnost poetske svijesti i simultanizam radnji koji strogo odbacuje kronologiju i kauzalnost. Rečenice su kratke i u njima dominiraju glagoli u sadašnjem vremenu. Time se potiče brzina i sažetost, poput futurističke forme u kojoj se zahtijeva efikasna percepcija svijeta. U takvim jezičnim strukturama izostavlja se dekorativna retorika i teži se k dinamizaciji jezika s ciljem lakšeg postizanja simultanosti s tekućim problemima društva. Na ovoj liniji razvija se izrazito kratak jezični izraz i brzina prenošenja dojmova. Dojmovi iz neposredne stvarnosti kolažiraju se kao u filmu. Tromi ritam klasične proze sada zamjenjuje reporterski stil. Na jugoslavenskom i hrvatskom tlu u ovakvoj eklektici tehnika razvijaju se marginalni književni oblici koji su pretrpjeli metamorfozu nakon ratnog ekspresionizma. Sada novi jugoslavenski i hrvatski književni oblici posjeduju dadaističko-futuristički i postekspresionistički stil.

Svi oni su oblici dadaizma, koji se kod nas ispoljava sa zakašnjenjem i sa primesama novih ideologija i tehnika, filozofski i stilski eklektičkih, kao što je taj smer i bio, sa anarhističkim revoltom protiv svega postojećeg. U njima se moglo naći u onoj meri futurizma, u kojoj ga je bilo u celom dadaističkom pokretu, ako se ovom oduzme futuristički militarizam i politički pragmatizam. Dadaizam je nasledio od futurizma, pre svega, njegovu destruktivnost u odnosu na postojeće forme i brojna tehnička rešenja. Takav futuristički stil, u dadaističko-ekspresionističkoj preobrazbi, karakteriše tekstove mnogih autora koji će se, međutim, naći u delu o dadaizmu. (Vučković 1984: 28, 29)

Dadaistički anarhistički revolt i dadina destruktivna taktika izražavali su se sasvim spontano i individualno, rušeći i negirajući svaki pokušaj izgradnje bilo kakvog sistema. Koristeći ovakve taktike, avangardisti počinju stvarati vlastite kanone. Tea Rogić Musa piše:

Pokret dada, deklarativno otvoren prema onima koji su stvarali izvan svih tradicija i škola, uvjetuje pristanak na odbacivanje ustaljenih postupaka i pravila, zagovara spontanost i prepuštanje hirovima, a u pjesništvu osporava konvencionalne formule potičući pjesnike da ruše kanon i nameću vlastiti. Doktrina novoga podrazumijevala je kult nepredvidljivog pa je umjetnost zamišljena kao otkrivanje, iznenađenje, šok i nesklad. Ta teatralna strana avangarde služila je kao sredstvo i društvenog i estetskog šoka. (Rogić Musa 2010: 60)

Tea Rogić Musa dalje ističe da u hrvatskom društveno-političkom kontekstu nakon Prvoga svjetskog rata postoje dva aspekta umjetničkog angažmana koji afirmiraju kult novoga: “prvo, ekstremistički afirma-

tivno stajalište prema sadašnjosti; drugo, nihilizam, koji je u općem negiranju svega osobito osporavao neposrednu zbilju. Oba smjera primjeri su utopijskoga mišljenja, koje podrazumijeva agresivno stajalište prema neistomišljenicima, potrebu za širim društvenim djelovanjem i javnim prosvjedovanjem te emfatično isticanje vlastitih zahtjeva kao jedinih rješenja” (Rogić Musa 2010: 60). U to vrijeme u Hrvatskoj radikalizam i destrukcija kao umjetničke taktike prenijet će se i na rušenje granica između umjetničkih disciplina, ali i na izvanumjetničko djelovanje. Darko Šimičić piše:

Radikalizam avangardnih umjetnika u Hrvatskoj 20-ih godina očituje se nepristajanjem na tradicionalnu umjetnost i odbacivanjem temeljnih, etičkih i estetskih vrijednosti građanske kulture. Umjetnički eksperimenti negiraju shvaćanje umjetnosti kao oblikovne vještine i proizvodnje neponovljivih, jedinstvenih estetskih objekata, te ističu potrebu istraživanja samog umjetničkog čina, medija i materijala. Stoga su djela koja nastaju na temelju takvog shvaćanja umjetnosti – mahom interdisciplinarna – u znatnoj mjeri usmjerena kritici i destrukciji granica među njezinim zasebnim područjima, a uključuju i element socijalno-kritičkoga odnosa prema egzistencijalnoj stvarnosti, suprotan tada dominantnom konceptu autonomne umjetnosti. (Šimičić 2012: 43)

U ovakvom ambijentu dadaizam se u Hrvatskoj i Jugoslaviji najintenzivnije razvija početkom 1921. godine. Iste godine pjesnik Ljubomir Micić u Zagrebu pokreće časopis *Zenit*, koji se najprije deklarirao kao ekspresionističko glasilo – u njemu su surađivali mladi pisci koji su zagovarali tadašnji ekspresionizam. To je prije svega bio internacionalni časopis, u kojem su objavljivani prilozi avangardnih umjetnika iz vodećih gradova Europe. Kasnije, Micićev časopis deklarira se isključivo kao zenitistički.

Zenitistički pokret inicijalno karakterišu stavovi i manifestna retorika, bitna za rane avangardne pjesničke pokrete kao što su neposredno pre Prvog svjetskog rata bili ekspresionizam, futurizam, vorticism, primitivizam i kubofuturizam. Pre svega, prepoznaju se uticaji berlinskog časopisa *Der Sturm* i, zatim, italijanskog futurizma. Te odlike su estetski i tehnički formalizam tj. težnja ka novoj topologiji teksta i slike. [...] *Zenit* je iniciran u postsecesionističkoj protoekspresionističkoj atmosferi hrvatske umjetnosti u Zagrebu, neposredno posle Prvog svjetskog rata. (Šuvaković 2010: 83, 84)

Zenitistička misao se poput ekspresionizma okretala prema razvoju nove i integralne prakse u kojoj se suočavaju umjetnost i sam život. U to vrijeme “kritikovao je naš ekspresionizam, negativno je pisano o svim njegovim značajnim predstavnicima” (Vučković 1984: 34). Filozofija Micićevog zenitizma bila je u biti ekspresionistička. U stilskom pogledu *Zenit* je primjenjivao dadaističko-konstruktivističku pjesničku tehniku i zalagao se za totalnu slobodu izražavanja, koja je prelazila u nekim trenucima čak i u anarhiju. Micićev rad predstavlja novu avangardu koja je nastala

la nakon ekspresionizma, kao oblik transformacije i deformacije ekspresionističkoga stila. Micić u svojim radovima jasno pokazuje radikalni dadaizam – oštro negiranje tradicije, anarhistički bunt i krajnju destrukciju. U tom smislu Micićeve umjetničke strategije i metode predstavljaju nastavak futurističkog anarhizma, odnosno njegovu daljnju i radikalniju manifestaciju u dadaizmu. Razlog za ovakvu radikalnost pronalazi se prije svega u činjenici da se jugoslavenski i hrvatski ekspresionizam u to vrijeme smirivao i postupno kanonizirao u modernoj klasiци. Književni i politički anarhizam Micića javlja se u trenutku kada dadaizam na europskoj sceni prestaje postojati. Njegove ideje predstavljaju teorijski eklektizam koji uključuje ekspresionizam, futurizam i prednadrealizam, dok mu je književni stil prvenstveno futurističko-dadaistički. U svom djelu *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova* Micić koristi postupak montaže raznorodnih smisaonih cjelina koje kritički referiraju na suvremena društvena zbivanja. Micić najčešće kroz niz aforističkih replika reagira na društvene tokove. On svojim zahtjevom za poništavanjem linearnosti i tradicije jasno pokazuje svoju povezanost s talijanskim futurizmom: “Slobodni Zenitistički građanin od koga se dalje traži: [...] svedodžba o beskrajoj osvetničkoj mržnji do uništenja cele stare pseudokulture poezije ‘osećaja’ – ‘emocije’ – ‘lepote’ (Treba nemilosrdno zapaliti KULU OD PAPIRA!)” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 5) ili: “Muzeji se čuvaju za stanovanje štakora u vreme svetskih revolucija.” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10) Ili: “Stvarajmo i mi uporedo baš takovu novu umetnost: ZENITIZAM = nova umetnost bez tradicija i sentimentalnosti” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10). U istom djelu Micić koristi onomatopeju, kao jednu od važnih glasovnih i stilskih figura Marinettija: “Fanatici. Milijuni zastavnika marširaju. Tam – TAM – Tam – TAM.” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 12) Ili: “Neka planu žute kubure. Mužari baruta. Du du du du du du du du du du” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 15). Micić se direktno poziva na Marinettija i Majakovskog: “Ni ne znate za Maleviča ili Pikasa. Micić. Majakovski. Marineti” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 23). Također, Micić koristi i futurističku vizualnost ubrzanja, kao na slicama futurista Giacoma Balle: “da sam zenitista prikazao bih figurativno govore branitelja kao plesačice na stotine nogu koje vibriraju i tako prikazuju ples” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 15).

U središte svojih teorijskih razmišljanja Micić postavlja problem kaosa i besmisla života, te pitanje simultanosti umjetničke tehnike i strategije. Život i

problemska postavljanja Micić shvaća kao simultanu zbrku šumova, ritmova i boja koje se transponiraju u radikalnu umjetničku produkciju. Micić, da bi predočio zbrku i besmisao života, nužno prihvaća ideju simultaniteta radikalne umjetnosti i realnih činjenica društva koje nas okružuje. U poetskom smislu Micić radikalnim umjetničkim taktikama groteskno pokazuje besmisao života kroz drski sarkazam i krajnju ironiju. Krajnje denotativni pristup u percepciji okružujućeg svijeta predstavlja sirovu i ogoljenu taktiku Micića. Micić najavljuje apokalipsu kao nužni kraj starog svijeta: “Zemljo. Propni se” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 16). Paralelno, on najavljuje Novi svijet, svijet avangardnog, ekscenog Zenita: “Mi putujemo u propast ponora. Ponori visina. Zenit.” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 16) Ili: “Uništiti ovaj vek i stvarati novo vreme: ŽIVOT + ČOVEK = NOVA UMETNOST” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10). Aluziju na nužnost smrti starog svijeta kao u ruskoj avangardnoj kubofuturističkoj operi “Pobjeda nad suncem”¹ Micić iskazuje parolama: “Sunce je ubica. Rokću stari svetovi pod našim petama. Pod teretom sunčanih mrtvacu” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 20).

Micić se u svom stilskom eklektizmu zalaže za integralnu praksu u kojoj se suočavaju umjetnost i sam život. Micić, pozivajući se na konstruktivnu formu, pokazuje direktnu vezu s konstruktivnom formom Tatljina: “Zenitistička pesma mora biti konstrukcija [...] Uporno MISLITI na Tatlinov spomenik [...] ZENITISTIČKOM KONSTRUKCIJOM POSTIZAVA SE JEDINSTVENOST I JEDNOSTAVNOST SVAKOG OBLIKA U PROSTORU.” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 6) Ili: “Zenitizam je nesentimentalna konstruktivna nova umetnost. Mi trebamo SAMO takovu novu UMETNOST ZA ČOVEKA – ZA ŽIVOT. [...] Zenitizam: konstrukcija svečovečanske epohe” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10). Micić koncipira rano vizualno pjesništvo. U njegovim tipografskim rješenjima očigledni su utjecaji dadaizma, slobodnog ekspresionističkoga stiha i kubofuturizma i ruske avangardne poezije. *Manifest zenitizma* iz 1921. godine pokazuje bitne vizualne karakteristike novih tipografskih slovnih rješenja čiji je cilj na nov način materijalizirati sam zvuk.

Materijalnost besede pisma manifesta se tretira kao ‘opredmećeni zvuk’ u kubofuturističkom smislu, ali i kao trag rušenja prirodnokomunikacijskog opštenja karakterističkog za filološke kulture Srednje Evrope i

¹ Detaljnije vidjeti u: Latifić, 2008.

Balkana. Trinomnom logocentričnom odnosu 'misao-glas-pismo' pod uticajem masovne medijske kulture i kulture reklama nudi se retorički odnos slike i reči, ili reči koja je postala slika, kao i slike koja funkcioniše kao reč... (Šuvaković 2010: 86, 87)

Svoj dominantni eklecticism Micić objedinjuje tehnikom montaže. U smislu sadržaja i forme kroz decidirane proklamacije i negacije Micić stvara čisti idejno-umjetnički eklecticism. Kaos krajnjih suprotnosti i kolažna dadaistička tehnika prikazuju ničeanski shvaćenog barbarogenija – balkanskoga čovjeka. Na ovoj liniji Micić kontradiktorno razvija ideologiju koja je istovremeno i antieuropska i proeuropska. Njegov subjekt je univerzalni "nadčovjek" u obličju balkanskog "supermena". On kroz svoje programsko djelovanje prepoznaje paradoks moderne jugoslavenske i hrvatske kulture u kojoj se ne sasvim jasno pozicionira istovremeno i antiurbani, arhajski, proslavenski populizam i urbana, potrošačka, liberalna i medijska popularna kultura, odmah nakon Prvoga svjetskog rata. U knjizi *Kola za spasavanje*, Micić postavlja hipotezu u kojoj istovremeno plasira balkanizam i figure popularne kulture (lik Charlieja Chaplina):

Gospodine predsjedniče ne zvonite tako ludo – vi mi ipak ne smete i ne možete oduzeti REČ jer ja sam njen gospodar a vi samo sluga. Počekaću dok KOLA ZA SPASAVANJE odvezu poštovane vaše drugove koji su se tako brzo onesvestili. Ne zaboravite da sam BANOVAČ – BALKANAC kao Nikola Tesla. Ne plaši me ni tresak ajdučkih kubura ni zadah otrovnih plinova a kamo li vaše jareće zvono. Brzo iznesite leševe da ne mirišu latinski. Baš je budala vaš dragi Molierre. Ah i vaš imaginarni Šekspir g. Lojd Džordž! Do besa vi sićušne plagiatorske ulizice! Sve vas je ismejao Čarli Čaplin! (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 5)

Iako je Micić oštro napadao dadaizam, ne može se izbrisati dadaistički karakter njegovog programa, kao i dadaistički način pisanja. Micić koristi dadaističke tehnike prezentacije i forme kao što su novinska vijest, oglas i letak. Dakle, on sa svakodnevne komunikacijske platforme preuzima pojedine detalje i montira ih koristeći ironiju, sarkazam i satiru. Micić u svoju poetiku uključuje i strojno stvorena reprodukcijiska sredstva. U tom smislu se, kao i većina avangardista, poziva na poetiku stroja. Poetika avangarde se formirala oko Stroja. "Patos avangardne umjetnosti dolazi do izražaja u idejama funkcionalnosti, jednostavnosti, jedinstva i celine, te ona svoj ideal ne nalazi u sferi biološkog nego mehaničkog života" (Genis 2000: 109). Micić u svojoj poetici u djelu *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova* ističe važnost mehanizacije i najavljuje proto-konstruktivistički mehanicizam: "Zenitizam nije figura ni ples. Zenitizam je valjak za zupce." (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 15) Ili: "Motori spašavaju. Mašine spašavaju. Bremze spašavaju." (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*,

va, Zagreb, Zenit, 1922: 13) Ili: "Elektromotorna snaga pobeđuje ljubavne pustolovine istorije." (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10) Ili: "Mašine mrve KULE OD PAPIRA. Stvaraju novu mogućnost čovekovog oslobođenja." (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10) Micić u tom stilu opominje i pjesnike etablirane poezije i postavlja zrakoplove iznad njih: "Pesnici. Avioni visoko kruže nad vama." (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 12) Ili: "Aeroplani ruše prostore. Svi mostovi u nebo – porušeni su." (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 9) Poetikom strojnoga Micić sugerira otuđenost građanske civilizacije. U tom smislu Micić najavljuje i veliku temu današnjice.

Micić u svojim radovima jasno pokazuje radikalnost i eksces taktikama anarhističkoga bunta, kroz koje gradi vlastiti, individualni stil. Tea Rogić Musa piše:

Na primjeru Ljubomira Micića [...] može se pratiti kako kroz časopis avangardni autor razvija svoj stil, onaj koji zrcali njegova uvjerenja, i pritom uvijek želi da se zna tko je on i zašto to čini, što je u slučaju zenitista posljedica društvene angažiranosti i nedvosmislenoga političkoga opredjeljenja. (Rogić Musa 2010: 66)

Micićeve ideje predstavljaju estetski i teorijski eklecticism. Ovakav eklecticism ne najavljuje nikakav nov, precizno utemeljen i strukturiran filozofski i umjetnički pravac, već Micić spontano i slobodno raspolaže i tumači fragmente stvarnosti. Na ovoj liniji Peter Bürger postavlja tezu po kojoj se u historijskim avangardama umjetnička sredstva prvi put ne koriste prema unaprijed određenim propozicijama epohalnog stila. "Tek avangarda, rečeno je, čini umjetnička sredstva prepoznatljivim u njihovoj opštosti, jer ih ona više ne odabire prema nekom stilskom principu, nego se njima služi kao *umjetničkim sredstvima*." (Bürger 1998: 29)

METODE I STRATEGIJE AVANGARDNOG UMJETNIČKOG DJELA PREMA PETERU BÜRGERU PRIMIJENJENE NA DJELO LJUBOMIRA MICIĆA KOLA ZA SPASAVANJE: ZENITISTIČKA BARBAROGENIKA U 30 ČINOVA

Vezujući historijsku avangardu za rano XX. stoljeće, Peter Bürger je definira kao kritiku i provokaciju institucije umjetnosti i kulture u buržoaskom društvu. Na ovoj liniji on razvija teze po kojima su historijske avangarde napadale institucije umjetnosti i time su paralelno vršile revolucionarnost direktno u životnoj praksi. Ova dva principa se po Bürgeru međusobno uvjetuju. Objedinjavanje života i umjetnosti, koje su zahtijevale historijske avangarde, može se ostvariti samo ukoliko se estetski potencijal avangardnog djela

potpuno oslobodi od institucionalnih stega. Institucije onemogućavaju društvenu djelotvornost avangardnog djela. U tom smislu napad na institucije umjetnosti bio je direktni uvjet za ostvarivanje avangardne utopije u kojoj su umjetnost i život objedinjeni. "Namera revolucionisanja života kroz ponovno vraćanje umetnosti u životnu praksu pretvara se u revolucionisanje umetnosti" (Bürger 1998: 111). U prologu djela *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova* Ljubomir Micić radikalno najavljuje veliku revoluciju rušenjem gradova Europe: "Mi moramo zasuti globus vatrom električne kiše. Uništiti Montekarlo Paris Berlin Rim. Tko da nas odvraća od zenitističkog terora. Zenitizam je pilot okomitih letova u vis. Ka zenitu. Za pobjedu svečovečne i balkanske civilizacije. (15. oktobra, 1922)" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 2). U ovakvom rušilačkom činu Micić negira prije svega akademsku zajednicu i poziva se na novu etiku u kojoj će prirodno nastati i zenitistička ideja: "Ideja kao ETIKA novog čoveka (nema zajednice sa građanskim i akademskim moralom!)" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 7).

Revolucioniranje umjetnosti Bürger vidi između ostalog kroz nekoliko kategorija u procesu formiranja avangardnog djela. Bürger izdvaja sljedeće metode i strategije dominantne u procesima izgradnje avangardnog djela: negiranje autonomnosti u odnosu na životnu praksu, slučajnost, alegoriju i montažni princip. Definirajući avangardu kao pokret koji negira suštinska određenja za autonomnu umjetnost, Bürger objašnjava izdvojenost umjetnosti iz životne prakse. "Zaključujući, možemo reći da pokreti istorijske avangarde negiraju određena suštinska za autonomnu umetnost: izdvojenost umetnosti iz životne prakse, individualnu proizvodnju i, kao od nje odvojenu, individualnu recepciju" (Bürger 1998: 82). U prologu djela *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova* Ljubomir Micić ukazuje na značaj kolektivne percepcije rada zenitističkog pjesnika, zahtijevajući da ga svi ljudi čitaju i čuju, te u tom smislu eksplicitno piše: "Budimo pesnici sviju ljudi" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 2). Micić od nove poezije zahtijeva da bez ostatka bude uključena u život: "Pjesma mora biti totalni izraz naše dobe i totalni život našeg vremena" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 6).

Dalje, Bürger historijske avangarde definira kao slučajnost, koju objašnjava kao osnovni proces nastanka avangardističkog rada, ali definira i namjerni umjetnikov rad sa slučajnošću. Strategiju namjerne slučajnosti Bürger definira kao posrednu proizvodnju slučaja, koja nije isto što i neposrednost kao individualni izraz: "Od toga se razlikuje posredna proizvodnja slučaja. Ona nije rezultat slepe spontanosti u ophođenju sa materijalom, nego, naprotiv, najčistijeg

računa. Ali račun obuhvata samo sredstvo, a rezultat i dalje ostaje nepredvidiv" (Bürger 1998: 104). Kategoriju slučajnosti radikalistički i bez prethodne opservacije mogućeg Micić uključuje u buntovničku zenitističku gestu: "Zdrav razum deluje štetno na novoumetničku kreaciju!" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 4).

Pomaknutost značenja i višeznačnost avangardističkog djela Bürger definira kao alegoriju. U procesu razumijevanja, kao i u procesu nastajanja avangardnog djela, strategija alegorije podrazumijeva preuzimanje odgovarajućeg fragmenta iz njegovog prethodnog, organskog konteksta i pozicioniranje u novi kontekst. U tom smislu Bürger navodi da su umjetnička dela historijskih avangardi neorganske prirode. "Središnji zadatak teorije avangarde je razvijanje pojma neorganskog umetničkog dela" (Bürger 1998: 105). Umjetnik kroz realizaciju strategije alegorije preuzima željeni element iz totaliteta životnog konteksta. U tom procesu on će odgovarajući element izolirati i lišiti ga njegove primarne funkcije. Sljedeću, umjetničku funkciju odgovarajući element dobiva u novonastalom neorganskom avangardnom djelu. "Alegoričar spaja tako izolovane fragmente realnosti i na taj način stvara smisao. To je postavljeni smisao, on ne nastaje iz originalnog konteksta fragmenata" (Bürger 1998: 107). Novi avangardni kontekst, u kome će funkcionirati raznovrsni fragmenti realnosti, po Miciću treba biti izgrađen ekspanzivno. Micić direktno najavljuje: "Simultana ekspanzija jednovremenih i mnogovrsnih događaja najvažniji je element zenitističkog pesništva" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 4).

Kao značajnu strategiju Bürger navodi montažu, ali ne kao tehnički postupak u filmu, već kao čist umjetnički postupak u slikarstvu, baziran na povezivanju vizualnih i tekstualnih fragmenata. Početke postupaka montaže Bürger vezuje za rane kubističke kolaže.

Oni se razlikuju od tehnika stvaranja slike, razvijanih od renesanse nadalje, uvođenjem u sliku fragmenata stvarnosti, tj. materijala koje umetnikov subjekt nije prethodno obradio. Time je uništeno jedinstvo slike kao celine koju u svim delovima stvara subjektivitet umetnika. (Bürger 1998: 117).

Montažu vizualnih i tekstualnih fragmenata Micić shvaća kao konstruktivan proces koji je određen geometrijski: "Do zenitističke pesme dolazi se bezuvetno konstruktivnim putem: svesno – određeno – geometrijski" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 5).

Bürger navodi da su avangardne strategije i metode vršene s ciljem da između ostalog postignu efekat šoka kod recipijenta. Šok ima za cilj dovesti do promjene životne prakse recipijenta.

Recipijent avangardnog dela stiće iskustvo da predmetu koji ima pred sobom ne odgovara postupak prisvajanja duhovnih objektivizacija sazdan na organskim umetničkim delima. Avangardno delo niti stvara neki utisak celine, koji bi omogućio tumačenje smisla, niti dozvoljava da, ako i nastane, taj utisak bude objašnjen u pojedinačnim delovima, jer oni više nisu podređeni intenciji dela. Ovo odbijanje smisla recipijent doživljava kao šok. To je intencija avangardnog umetnika, a on se pri tome nada da će recipijent kroz to odbacivanje smisla biti upućen na upitnost svoje vlastite životne prakse i na nužnost njene promene. (Bürger 1998: 121)

Na vizualnom nivou efekt šoka Micić vezuje za radikalni bunt koji se temelji na poricanju estetskog kao unaprijed zadane propozicije u okviru kanona određene epohe. Zadana duhovna objektivizacija temelji se na organskom estetskom. Zadanost je uvjet za smisao u okvirima kanonskog, te Micić čitavu estetiku podvodi pod kategoriju zadanog. U tom smislu on ne dozvoljava bilo kakvo sudjelovanje estetike u novoj umjetnosti: "Lepota kao banalnost filistera ne spada u novu umetnost. Lepota je elemenat za javnu sigurnost da ne budete raskrinkani u svom filistarskom i građanskom moralu. Zenitizam je najbuntovniji čin mlade barbarske rase" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 5). Na verbalnom nivou efekt šoka Micić vezuje za direktno i radikalno djelovanje van domena pedagogije kao discipline:

Svaka naša reč treba da deluje kao otrovna injekcija. (Cijankalij 99%!) Treba da izaziva: reakciju: protest: uzburku. Pisma mora delovati originalnošću. (Potencija samostalne ličnosti!) Mi ne idemo pedagoškim putem. (Pedagogija zakrđljava mladost i potenciju) (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 7)

RECEPCIJE MICIĆEVOGA DISKURSA

Micićev diskurs predstavlja paradoksalni modernizirani lokalni diskurs u kojem se isprepliću kategorije ničeanskog čovjeka, slavenske rase, elementi Europe i Balkana, kao i kategorije svečovječnosti i novoga čovjeka. U tom smislu Miško Šuvaković navodi da Micić zapravo izvodi "eklektični levičarsko/desničarski rez u zapadnom tradicijskom univerzalizmu i dolazi do potencijalnosti modernog lokalnog" (Šuvaković 2010: 87). Ovakav diskurs je bio na krajnjoj margini nacionalno-buržoasko kulture tadašnje Kraljevine SHS. Miško Šuvaković navodi da se ovakva recepcija zenitističkog diskursa vidi u članku pisanom povodom predavanja zenitista Marijana Mिका u Petrinji 11. veljače 1923. godine:

Tome bezuslovno i odrješito treba predusretiti naročito to, da se svrha ozbiljnih, poučnih i prosvjetno-kulturalnih predavanja ne profanira sa neumjesnim predavanjima kojekakvih zanešenjaka. Pre 2 ili 3 godine imao je i grad Sisak jednog ovakvog čudaka, kakvog sada

ima grad Petrinja u svojem 'zenitisti'. Onaj u Sisku bio je pomorski časnik (sa pseudonomom Orolav Nauta). U glavi tog manijaka rodila se, pod naslovom: 'Veritizam', ista ideja za slobodu i kulturu čovječanstva za oživotvorenje 'Evropske Unije', (!?) itd., kao i sa zenitizmom, o kojem piše; i o kojem publiku sa katedre poučava poznati petrinjski zenitista 'Marko rechte Marijan'. Kada bi to bilo pametno, za čovječanstvo doista korisno, to se zacijelo ne bi rodilo u kakvoj glavici Siska ili Petrinje. To bi pronašao i propagirao jedan Francuz, Englez ili Švaba, i svakako, na pametniji način. (I. Č., "Zenitističko predavanje u Petrinji", *Hrvatska Banovina* br. 35, 8. IX. 1923: 2, u: Šuvaković, 2010: 87)

Kao odgovor na ovakvu vrstu recepcije Micićevog diskursa Miško Šuvaković daje sljedeći komentar: "Upravo zato, Micićev zenitistički diskurs nije realpolitički program unutar Kraljevine SHS, već jeste kritični simptom društvenih trauma na 'osi' lokalno – internacionalno" (Šuvaković 2010: 88).

Analizirajući Micićevu poetiku preko njegovih manifesta, Aleksandar Flaker navodi Micićev svjesni sukob s recipijentom. Poetika manifesta Micića daleko manje iskazuje kognitivni karakter, a daleko više ekspresivni, u kome se učinak postiže obiljem iskaza koji su direktno usmjereni k recipijentu. Na lingvističkom nivou analize najdominantnije su upotrebe imperativa i vokativa. Aleksandar Flaker poetiku manifesta vezuje za poetiku persuazije.

Poetiku manifesta možemo zaista odrediti kao *poetiku persuazije* ('prikloniti čitaoca', 'privući čitaoca') koja se temelji na postupcima karakterističnim za retoriku ili poeziju, ali samo kao odrednicu vrste: nismo, naime, uvjereni da je to poetika koja zaista *uvjerava* čitaoca u ispravnost predložene koncepcije niti ga 'privlači'. Naprotiv, najveći dio manifesta podrazumijeva *sukob* s recipijentom, pa se npr. Micićevi 'zenitistički' manifesti i danas čitaju s javnim zgražavanjem. (Flaker 1988: 216)

Flaker kao vodeći manifest po intenzivnosti persuazivnih elemenata spominje Micićev manifest "Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole" (*Zenit* 1922, br. 13). Flaker navodi:

Upravo ovaj manifest, kojemu je polazište u estetskoj provokaciji, sadrži obilje pravih persuazivnih iskaza koji su namijenjeni drugom, pravom adresatu: neimenovanim čitaocima izvan institucija, znanstvenih i vjerskih, socijalno neodređenim (ne-građanima) niti umjetničkim statusom obilježenim (ne-gospodi pjesnicima). (Flaker 1988: 220)

Pored persuazije, Flaker kao elemente Micićevih manifesta spominje i poetološke zahtjeve kao što su paradoksalnost, simultanost, konstruktivnost, asocijativnost itd., što prije svega ukazuje na načela književnosti avangarde.

Micićev sukob s vodećim intelektualnim elitama Kraljevine SHS doživio je vrhunac 1926. godine, kada bježi iz Beograda nakon zabrane broja 43 časopisa *Zenit*. Časopis je službeno zabranjen zbog širenja boljševičkih ideja.

PROBLEM POZICIONIRANJA MICIĆEVE AVANGARDNE POETIKE

Stvaranje kanona obuhvaća stvaranje identiteta na zajedničkoj komunikacijskoj platformi koja označava opće vrijednosti i osnove društvene djelatnosti. Uspostavljanje kanona predstavlja procese uključivanja i isključivanja. Stvaranje kanona određuju imanentni, unutarestetski, ideološki, idejni i društveni kriteriji. Pozicioniranje kanona se odvija u kontekstu institucionalnih, znanstvenih i kulturno-političkih interesa, strategija i mehanizama. Suprotna idejna kretanja u odnosu na kanon ne dovode nužno u pitanje sam kanon, već prije svega kriterije po kojima se kanon proglašava reprezentativnim i održivim u kulturi i društvu. Protukanonska avangardistička kretanja u književnosti početkom XX. stoljeća pokazuju visoku razinu polemičkog, ekscenstoskog i radikalnog. Avangardne strategije pokušat će destabilizirati vladajući kanon prije svega zbog njegove reprezentacije političke i ekonomske dominacije konzervativnog građanstva. Avangardisti između ostaloga zahtijevaju otvaranje uobičajenog pojma književnosti i njenog kanona za borbeno emancipatorske forme i za suočavanje s političko-društvenim okolnostima. Hrvatska zenitistička umjetnička scena 20-ih godina pokazala je visok interes za proboj tradicionalnoga kanona, bez obzira na potpuno nerazumijevanje pripadnika tradicionalističke nacionalne kulture. Iz tog razloga su aktivnosti zenitista u Hrvatskoj trajale vrlo kratko. Darko Šimičić piše:

Zbog nerazumijevanja sredine i žestokog osporavanja njihovih avangardnih stajališta, aktivnosti zenitista u Hrvatskoj bile su kratkog daha i bez značajnijeg utjecaja na lokalnu umjetničku scenu. Sagledane s primjerenom vremenskom distance, one se danas ukazuju kao uzbudljiv i nekoherentan niz događaja koji pravovremeno ukazuju na potrebu promjene stanja na nacionalnoj likovnoj sceni 20-ih godina. Zbog niza vrlo složenih kulturno-historijskih razloga, individualni naponi i dosezi spomenutih avangardnih umjetnika nisu se mogli uklopiti u tradicionalističke okvire nacionalne kulture. No iz današnje perspektive njihov doprinos povijesti hrvatske umjetnosti bez sumnje je od izuzetne važnosti, inventivan i suglasan duhu vremena u kojem je nastao. (Šimičić 2012: 65)

Pjesnikinja i teoretičarka Dubravka Đurić u svojem tekstu "Poetika hibridnih multižanrovskih pesničkih tekstova Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog" (Đurić, 2016) postavlja hipotezu prema kojoj je raskrinkavanje mehanizama kanonskih pretpostavki prije svega moguće uz pomoć strategija pozicioniranja i funkcioniranja poetske margine. Pozicioniranjem margine s koje stvara pjesnik Ljubomir Micić, Dubravka Đurić upravo raskrinkava mehanizme vladajućih kanonskih pretpostavki u Srbiji i Hrvatskoj u drugoj polovini XX. stoljeća. Đurić piše: "Na snazi je uverenje da postoji velika Nacionalna Književnost, koja se konstituiše u obliku nacionalnog kanona"

(Đurić 2016: 61). Đurić dalje piše da kanon predstavlja platformu mistifikacije koja zapravo prikriva činjenicu da je proizvodnja književnih artefakata povijesna praksa, determinirana ideološki, rodno, klasno, rasno itd. S ove platforme pozicionira se i umjetnik kao obdareni pojedinac koji piše remek-djela određenih nacionalnih književnosti. Kao glavne kanonske odrednice spominju se individualni talenti, tradicija i genijalnost. U okviru ovako konstruiranog kanona zenitistička poezija ne nalazi svoje odgovarajuće mjesto, već formira poziciju na marginama samoga kanona.

Na ovoj liniji Dubravka Đurić pokušava *otkriti mehanizme ideoloških predrasuda* i paralelno pokušava *dati novi okvir čitanja poezije*, naročito Ljubomira Micića, čiji rad je upravo i najproblematičniji za stvaratelje kanona. Kao prvi problem Đurić postavlja nužnost po kojoj je neophodno razdvojiti pjesnik-stvaraoca i onoga tko promišlja svoje stvaralaštvo, odnosno pjesnika koji paralelno sa svojim stvaralaštvom formira drugostupanjski jezik i metapoziciju.

Da bi istoričari književnosti pesmu smatrali vrednom, ona mora da ispunjava više uslova, među kojima su zahtev da je kratka, izrazito osećajna i lirski intonirana i da se bavi privatnom sferom pojedinca. Ljubomir Micić se u poeziji najviše udaljio od tog modela, dok je Poljanski u kratkim pesmama zadržao lirski naboj, koji omogućava tradicionalno orijentisanim kritičarima avangarde da njegovu poeziju ipak ocene kao toliko vrednu. (Đurić 2016: 63)

Kod Micića lirsko je odbačeno i on inzistira na uništenju poezije osjećaja. Dakle, on odbacuje katarzičnost, proživljavanje, uživljavanje, harmoniju, zatokruženost i orijentira se prema novom vlastitom konstruktivnom stvaranju elemenata novog stiha, kao i prema novoj recepciji pjesničkoga iskaza. Micić piše: "Zenitistička pesma: 1. ne sme biti banalna! – mislim na kravu muzaru estetiku. 2. ne sme biti rimovana! – samo parodije treba rimovati. [...] 4. ne sme biti epski opširna! – epika nije energetika. [...] 6. ne sme biti sentimentalna! – život se ne izražava sentimentalnošću" (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 6). Micić nadalje ne radi samo sa zvukom, već i s grafizmom, te u tom smislu stvara hibridni oblik poetskoga iskaza. Poetska interdisciplinarnost ogleda se u grafičkom jedinstvu verbalno-vizualne slike i njenom poližanrovskom povezivanju poetskoga grafema i vizualnoga znaka, te se jasno pokazuje tendencija prema intertekstualnosti i interslikovnosti. Darko Šimičić piše:

Već i samo shvaćanje medija časopisa kao umjetničke forme, odnosno kao cjelovitog umjetničkog djela po sebi, značajna je inovacija dotad posve nepoznata u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti. Naime, za razliku od ostalih književnih i likovnih časopisa koji uz svoje priloge rijetko donose reprodukcije likovnih djela, *Zenit* je grafički oblikovan kao kolaž u kojem je jukstap-

nirana vizualna i tekstualna građa uobičajena primjenom konstruktivističkih tipografskih rješenja. (Šimičić 2012: 51)

U tom smislu poezija između ostaloga za Micića predstavlja i *medij* umjetničkog istraživanja i iskazivanja.

Kanonske pretpostavke odbacuju Micićeve poeziju tvrdeći da tu ne postoji umjetnička vrijednost, te u tom smislu po Dubravki Đurić dolazimo do još jedne apriorne propozicije. Đurić tumači da su mehanizmi diskvalifikacije bili takvi da *ni jedan svjesni koncept ne smije prethoditi umjetničkoj kreaciji* jer umanjuje samu umjetničku realizaciju pjesme. Đurić daje sljedeći odgovor: “Koncept uvek prethodi realizaciji umetničkog dela. Uverenje da književno delo prethodi konceptima i teorizacijama je konstrukcija, tj. proizvedena teorijska pozicija, koja svojim apriornim, normativnim zahtevima strogo definiše kako proizvodnju tako i recepciju umetničkog dela” (Đurić 2016: 65). Dakle, ako obrnemo pozicije, dobit ćemo zapravo “konstrukciju”. “Konstrukcija” unaprijed proizvodi normativni zahtjev vezan za proizvodnju i recepciju umjetničkog djela. U okvirima centra nacionalne kanonske konstrukcije mjesto ne nalazi avangardna poezija, te je u tom smislu neophodno da se njen diskurs uvijek pripitomljava. Đurić na sljedeći način objašnjava ovu pojavu: “Avangarda u kanonu funkcioniše kao egzotični drugi koji potvrđuje središnje mesto delima koja pripadaju formacijama umerenog ili visokog modernizma” (Đurić 2016: 71).

Ljubomir Micić direktno se okreće prema relativizaciji kanonskih pretpostavki i ideologija. On piše: “Sve su istine male” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 23). Kao taktiku protukanonskih pretpostavki Micić jasno predlaže bunt kao eksczesnu i radikalnu avangardističku gestu: “Bunite se. Naša buna je novo čovečanstvo.” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 24) Ili: “Budi buntovnik. Ja sam tvoj brat.” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 13) Ili: “Buntovni naš duh dobio je zenitizmom svoju formu i smer. Cilj je ZENIT” (Micić, *Kola za spasavanje: zenitistička barbarogenika u 30 činova*, Zagreb, Zenit, 1922: 10). Ukazivanjem na kanonske predrasude dominantne književne kritike i raskrinkavanjem mehanizama njihovog konstruiranja, Đurić upravo ukazuje na značenjske odlike i analitičko-kritički stav zenitističkoga pjesničkog diskursa. U tom smislu razotkrivanjem mehanizama marginalnog pozicioniranja avangardnih književnih pokreta možemo otkriti na kojim se pretpostavkama zasniva i sam kanon. Zato je pravac promatranja Dubravke Đurić upravo od margine k centru: “Otkriti zašto je avangardna književnost na marginama nacionalnog kanona, znači otkriti na kojim se pretpostavkama zasniva kanon” (Đurić 2016: 62). S tim u vezi možemo reći

da se upravo putem taktika subverzivnog, marginalnog i metapozicija, raskrinkava ne samo kanon povijesti književnosti, već se razotkrivaju i aktualni znakovi mehanizama za globalno redefiniranje kulture i društva.

Hrvatskome jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

- Bürger, Peter /Birger, Peter/ 1998. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Denegri, Jerko 2002. “Istorijske avangarde i nova umetnička praksa”. *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić. Beograd: Narodna knjiga – Alfa: 118–123.
- Đurić, Dubravka 2016. *Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar*. Beograd: Orion Art.
- Flaker, Aleksandar 1988. *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Genis, Aleksandar 2000. “Šavovi vremena. Trougao: avangarda, socrealizam, postmodernizam”. *Letopis Matice srpske*, knj. 466, sv. 7-8, god. 176: 100-124.
- Kornhauser, Julian /Kornhauzer, Julijan/ 2002. “Neo-avangarda i problemi komparativistike”. *Avangarda i tradicija*. Ur. Gojko Tešić. Beograd: Narodna knjiga – Alfa: 124–130.
- Latifić, Amra 2008. *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju i Čigoja štampa.
- Marino, Adrian /Marino, Adrijan/ 1998. *Poetika avangarde. Avangardne estetske tendencije*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Micić, Ljubomir (ur.) 1921. *Zenit. Internacionalna revija za NOVU UMETNOST*. God. 1, br. 1.
- Micić, Ljubomir (ur.) 1922. *Zenit. Međunarodni časopis za ZENITIZAM I NOVU UMETNOST. Kola za spasavanje*. God. 2 (1922), br. 2.
- Micić, Ljubomir (ur.) 1922. *Zenit. Međunarodni časopis za ZENITIZAM I NOVU UMETNOST. Ruska nova umetnost*. God. 2 (septembar/oktobar), br. 17/18.
- Oraić, Tolić, Dubravka 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Rogić Musa, Tea 2010. “Utopijski diskurs u književnoj avangardi: Svetokret i Dada-Jok Branka Ve Poljanskoga”. *Studia lexicographica*, god. 4, br. 2 (7): 59–75. E-izdanje.
- Sorel, Sanjin 2009. *Hrvatsko avangardno pjesništvo*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci. E- izdanja.
- Šimičić, Darko 2012. “Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu”. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975*. Ur. Ljiljana Kolešnik i Petar Prelog. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: 40–65. E-izdanje.
- Šuvaković, Miško 2010. “Eklektični avangardizam: zenit”. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. 1, Radikalne umetničke prakse*. Ur. Miško Šuvaković. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti: 83–100.
- Vučković, Radovan 1984. *Moderni pravci u književnosti*. Beograd: Prosveta.

SUMMARY

A VIEW OF LJUBOMIR MICIĆ'S AVANT-GARDE STRATEGIES AND TACTICS OF DISMANTLING THE LITERARY CANON

The essay presents an analysis of the tactics of forming a literary canon in Yugoslavia and Croatia at the beginning of the twentieth century in terms of modernist culture on the one hand, and its rejection by avant-garde Zenitism poet Ljubomir Micić on the other hand. The essay singles out the avant-garde strategies and methods of European Dadaism and Futurism which are locally applied in the Yugoslav and Croatian literatures at the beginning of the twentieth century, as well as avant-garde strategies of Zenitism. Ljubomir Micić relativizes canonical assumptions and

ideologies, using avant-garde poetry tactics of subversion, experiment, radicalism and excesses, and affirming his own local response in poetic Zenitism. Micić undermines not only the literary canon, but also destabilizes and challenges the social function of literature, ethics, values, ideals, and literary genre structure of modernism. Through Micić's subversive tactics, the marginal tactics and metapositions of operation, we come to a position where it is possible not only to expose the literary canon, but also reveal the current signs of mechanisms for a global redefinition of culture and society.

Key words: avant-garde, poetry, Zenit, Zenitism, Dadaism, Futurism, Expressionism, Modernism, Ljubomir Micić, the canon