

UMJETNOST KAO REVOLUCIJA, MUZEJ I TRADICIJA. KAKO MISLITI I PISATI POVIJEST KNJIŽEVNOSTI NAKON AVANGARDE?

Marina Protrka Štimec

UDK 82.09“19/20“

Odnos između avangarde i post-avangardnih umjetničkih praksi postao je, nakon *Teorije avangarde* Petera Buergera (1984), izvorom polemika i prijevora usmjerenih prema problematizaciji institucionalnih učinaka avangarde. Naime, Buergerova tvrdnja da se radikalna novina historijske avangarde sastoji u negiranju historizma, homogenosti i univerzalizma umjetnosti istovremeno je značila da se, institucionalizacijom, odnosno historizacijom avangarde poništava njezin umjetnički i politički učinak, što znači da neoavangardni projekti, ponavljajući i institucionalizirajući avangardu poništavaju snagu umjetničkih i društvenih učinaka koje je imala historijska avangarda. Do sada je ta neponovljivost avangarde razmatrana je u analizi minulih socio-povijesnih uvjeta, ali i detektiranju ponovljivosti avangardnih manifesta (Puchner 2005) koji se pojavljuju unatoč tome što avangarda kao takva inzistira na učinku bespovratnog prijeloma. S druge strane, ostaje propitati reperkusije Buergerove teze da se umjetnost kao institucija oduprla napadima avangarde, inkorporirajući je u svoj tijek, dok su društvene institucije potvrdile svoj otpor njezinim zahtjevima za revizijom i estetizacijom svakodnevnice. Prijepori u statusu, pisanju i razumijevanju književne povijesti (Perkins, De Man, Biti) i institucionalne krize koje kolidiraju ili slijede (neo)avangardne pokrete pokazuju ranjivost sustava, napukline u proizvodnji i održavanju institucionalnih uporišta: povijest književnosti, književni kanon, akademija. Povratna sprega između institucionalne pozicije i avangardne opozicije u

članku se predstavlja kroz nekoliko primjera historiografskog discipliniranja i ublažavanja neravnina koje avangarda proizvodi u književnom polju: u hrvatskoj književnosti riječ je najprije o redukciji statusa i valorizacije historijske avangarde, a zatim i o prešućivanju ili zaobilaženju neo/avangardnog pisma istaknutih skupina i pojedinaca (krugovaši, Ujević, Vrkljan). U suprotnom smjeru ističu se primjeri institucionalne kritike koja dovodi u pitanje distribuciju moći, obnavlja avangardni otpor i proizvodi protu-diskurs (Haacke, Zorica).

Ključne riječi: avangarda; književna historiografija; Peter Bürger; književna revolucija; institucije; Perkins; *Krugovi*; Tin Ujević; Željko Zorica

Kao jedno od umjetničkih polja književnost svoju relativnu autonomiju u građanskom društvu uspostavlja nizom historizacijskih mehanizama.¹ Među njima se, od 19. stoljeća dalje, izdvaja povijest književnosti kao uporište verifikacije i legitimacije autora, poetike i djela. Kako je u svojoj *Teoriji avangarde* pokazao Peter Bürger (1984), kategorija umjetnosti kao institucije »postaje prepoznatljiva tek nakon što su avangardni pokreti kritizirali autonomni status umjetnosti u građanskom društvu«. (ibid.: lii) U elaboraciji te kritike Bürger je s jedne strane promatrao povijesnu avangardu u institucionalnim, političkim i socijalnim uvjetima nastanka i djelovanja, a s druge – kao njezino ponavljanje – tada, u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća, suvremene neoavangardne pokrete. Uspoređujući ta dva vala umjetničke avangarde došao je do zaključka da se »radikalno negiranje historizma, homogenosti i univerzalizma umjetnosti koje se događa u nizu pravaca historijske avangarde vremenom, odnosno ponavljanjem u neo-avangardi, poništava, odnosno da se društvena institucija umjetnosti pokazala otpornom na avangardne napade.« (ibid. 2007: 75) Istovremeno, ponavljajući i institucionalizirajući avangardu neoavangardni projekti gube snagu umjetničkih i društvenih prijeloma koje je imala historijska avangarda. Tako primjerice, »ako danas neki umjetnik potpiše i izloži cijev dimnjaka, on time nikako ne osporava umjetničko tržište već mu se priklanja; on ne uništava predodžbu o individualnom

¹ Verzija članka će pod naslovom »The Points of No Return: The Avant-Garde and the Institutional Crisis« izići u zborniku *Procedures of Resistance: Contents, Positions and the 'Doings' of Literary Theory* (Palgrave Macmillan, 2024, ur. D. Beganović, Z. Božić, A. Milanko i I. Perica).

stvaranju, već je potvrđuje. Razlog tome moramo tražiti u neuspjehu avangardne intencije dokidanja umjetnosti. Budući da je u međuvremenu protest povijesne avangarde protiv institucije umjetnosti kao umjetnosti postao prihvaćen [kao *umjetnost*, op. MPŠ], geste protesta neoavangarde zapadaju u neautentičnost.« (ibid.: 69). Zbog toga se i institucionalizacija avangarde kao umjetnosti koja se događa s neo-avangardom pokazuje negacija izvorne tendencije avangarde. Pri tom Bürger naglašava istovremenost dvaju učinaka: s jedne strane smatra da je politička ambicija avangardnih pokreta da reorganiziraju životne prakse putem umjetnosti ostala neostvorena, ali da je zato njezin učinak na umjetničkom polju neupitan i dalekosežan, štoviše revolucionaran (ibid.: 75).

Kako bi objasnio revolucionarnost avangarde u odnosu prema tradicionalnom pojmu organskog umjetničkog djela Bürger ističe kako se pojam »novog« iz Adornove *Estetičke teorije* (*Ästhetische Theorie*) sada radikalno mijenja time što se više ne govori ni o pomicanju granica žanra ni o varijacijama u postojećim shemama koje bi jamčile efekt iznenađenja, već o radikalnom prekidu s umjetničkom tradicijom. Umjetničko »novo« u avangardi je stoga kvalitativno različito i od primjene umjetničkih sredstava i od promjene sustava reprezentacije. »Avangardni pokreti transformirali su historijski slijed umjetničkih postupaka i stilova u istovremenost radikalno različitog.« (ibid.: 86). Umjetnost avangarde stoga razvija pojam neorganskog umjetničkog djela u kojem se umjetnički materijal koristi kao materijal koji je izvučen iz funkcionalnog konteksta kako bi dobio novo značenje umjetničkom upotrebom. Pri tom je istovremeno važan postupak i njegova recepcija, kao i predavanje, pa čak i fiksacija na pojedinačno koja, kako pokazuje Benjamin, izaziva melankoliju. Ona, kako ističe Bürger, »mora ostati nezadovoljavajućom jer joj ne odgovara ni jedan opći koncept oblikovanja zbilje« (ibid.: 95).

Jedan od prijepora koji su se pojavili u brojnim raspravama i kritikama koje su slijedile Bürgerovu knjigu² tiče se paradoksa »avangardne tradicije«, odnosno načina na koji se temeljna usmjerenost avangarde na budućnost, odnosno modernizma na suvremenost preoblikuje kada se postavi u kontekst vlastite historizacije. U kritičkoj revalorizaciji polemika i vlastitog teksta Bürger se na taj aspekt osvrće kao

² Među istaknutim polemičarima su Hal Foster (1994) i John Roberts (2010). Na Fosterove se primjedbe, kao i na neke objekcije drugih autora, Bürger (2010) osvrće u svom odgovoru i kritičkoj revalorizaciji.

na »paradoks neuspjeha avangarde koji počiva u muzealizaciji njezinih izraza kao umjetničkih djela« (Bürger 2010: 705). Drugim riječima, »institucija pokazuje svoju snagu tako što će uključiti svoje napadače i osigurati im izniman položaj u panteonu velikih umjetnika« (ibid.). Ovome dodaje napomenu kojom priznaje da »u ovom smislu neke od formulacije iznesene u *Teoriji avangarde* koje su ostavile dojam da je institucija umjetnosti preživjela napad historijskih avangardi bez značajne promjene trebaju biti popravljene.« (ibid.). Ta se korekcija prije svega odnosi na uvjete pod kojima se to preživljavanje umjetnosti dogodilo. Otpor autonomije umjetnosti bio je »moguć samo zato jer se institucija otvorila umjetničkim manifestacijama i diskursu avangarde« (ibid.: 706). Slobodna upotreba umjetničkih materijala koja se time dogodila utjecala je na cjelokupno područje, na način stvaranja i recepcije umjetnosti. Time je postalo jasno da su »neuspjeh težnji avangarde prema ostvarenju alternativne društvene stvarnosti i njezin unutarnji estetski uspjeh (umjetnička legitimacija avangardnih praksi) dvije strane iste medalje« (ibid.: 707).

Revolucionarne promjene koje su transformirale umjetničko područje tako su s jedne strane uvjetovane društveno-povijesnim okolnostima u kojima se pojavljuje povijesna avangarda i važnosti Oktobarske revolucije za političke interese, društvenu svijest i estetske zahtjeve avangardnih umjetnika. S druge strane, revolucija je istovremeno (barem) estetska kriza, zahtjev ako ne i potpuna transformacija umjetničkog polja (ibid. 1984: 52-53). U određenom smislu usmjerenosti prema utopijskoj projekciji, može biti i nužno neuspješna, odnosno promašena, kao što sve revolucije i jesu, a da pri tom ne gube nimalo od svoje ne samo povijesne nego i trajne važnosti (ibid. 2010: 700). Danas bismo taj impuls revolucionarnog avangardne književnosti mogli iskoristiti kao polazište za kritiku mehanizama institucionalne aproprijacije kojima se, npr. kroz povijest književnosti, otupljuje njihova revolucionarna oštrica. Smješteni u udobno okrilje panteona nacionalne umjetnosti kao nacionalni velikani autori koji su za vrijeme svog života skandalizirali javnost svojim istupima i tekstovima sada postaju eventualno ostaju zanimljivi zbog svog »neprilagođenog života«, odnosno otpora normama (ondašnjeg) buržoaskog društva. Uznemirujući jezik njihovog djela koji nadrašta epohe i razdoblja često se pri tom zanemaruje tako da se, u jeziku kurikuluma, nastavnčkih cjelina i književne povijesti upotrebljava kao simbolička valuta koja izgrađuje stabilne stupove suvremenog društva.

NORMATIVIZACIJA: HISTORIZACIJA KAO PROIZVODNJA KLASIKA

Znamo da svi putevi mogu voditi u klasicizam, čak i antiklasički putevi.

Renato Poggioli

Ako je avangardna umjetnost antiklasička, nužno orijentirana prema formalnim prekidima u odnosu na postojeće prakse i prema revalorizaciji postupka koja je determinirana sadašnjim trenutkom njezina se svrhovitost ne gubi ponavljanjem. Pozivajući na Benjaminovo tumačenje alegorije kao osnove za razumijevanje umjetnosti avangarde Bürger (1984: 91-97) upućuje i na analogije koje je moguće na plodan način uspostaviti između različitih društvenih konteksta. Iako je njegova elaboracija osmišljena s namjerom da opravda metodologiju koja se odnosila na starije stilsko razdoblje, odnosno da potvrdi analogiju između baroka i avangarde, ovdje se može shvatiti u širem kontekstu. Naime, ako umjetnost avangarde koristi montažu i alegoriju kojima »spaja tako izolirane fragmente stvarnosti i time stvara smisao« (ibid.: 93) njezina je potencijalna proizvodnja značenja puno šira i može se zamisliti u potencijalno neizbrojivim društvenim kontekstima. Buduća tumačenja književnih tekstova, odnosno šire umjetničkih djela stoga ne bi trebala upućivati na »moguće analogije između primarnog i sekundarnog konteksta već na promjenu društvene funkcije umjetničke forme« o kojoj je riječ (ibid.: 92). Obrnuto od alegoričara koji, prema Benjaminu, izvlači jedan element iz totaliteta životnih odnosa, izolira ga, spaja fragmente i daje im novi smisao lišen organiciteta (ibid.: 93) historičar kreće obrnutim putem. Regulirajući svaku alternaciju i apsorbirajući »Novost koju shvaća kao varijaciju Tradicije«, kako upozorava Nelly Richard (1984: 10) historičar u obrnutom slijedu postupaka kreiraju skalu vrijednosti i novi organski smisao u zamišljenom totalitetu.

U nizu zamišljenih objašnjenja književnih promjena, kako je pokazao David Perkins (1992: 153-173), pojavljuju se različiti pristupi »koji izmjene u slijedu književnih razdoblja interpretiraju analogno prirodnom životu i smrti, predvidljivo poznate figure rođenja, zrelosti i propadanja i oblika, žanra, nacionalne književnosti i tako dalje« (ibid.: 155). Iako se među njima nalaze neki od i danas citiranih i prihvaćenih pristupa (npr. teorija modusa N. Frya) Perkins ih naziva kvazi-imamentnim i danas ne više plauzibilnim pristupima koje možda krasi

retorička vještina ali koje previđaju činjenicu da »književna razdoblja nisu poput biljke ili životinje«. Teorije imanentne promjene kojima se bavi, a koje su vezane i uz književnopovijesnu recepciju i tumačenje avangardnih pristupa i pokreta često su, kako ističe, motivirane potrebom književne povijesti da predoči svoju građu kao rezultat konflikta. Taj je konflikt ponekad svojevrsna edipovska priča, kao u slučaju Bloomove teorije o tjeskobi utjecaja, a ponekad verzija Darwinova evolucionizma, kao kod Tinjanova. Iako Perkins zaključuje kako, slijedeći Tinjanova, »svaka sofisticirana povijest književnosti sada se mora oslanjati i na imanentno i na kontekstualno razmatranje« (ibid.: 173), ovdje valja uputiti na činjenicu da se pripovijedanje povijesti književnosti u oba slučaja vodi linearno. Oba pristupa, naime, nastoje kreirati totalitet znanja i značenja u kojima književno djelo, autor i postupak dobivaju funkciju kao kotač u zamašnjaku promjene. U tom smislu, valja se još jednom prisjetiti znamenite Benjaminove tvrdnje koju ranije u knjizi navodi i Perkins (ibid.: 129), a koja upućuje na posljedice aproprijacije autora u kanon izabranih djela. »Čak ni mrtvi nisu sigurni od neprijatelja kad on pobijedi.« Aproprijacija s kojom se neki autori, npr. Keats u ovom primjeru prihvaćaju, a drugi, poput Reynoldsa isključuju, formira sud ukusa kojima se izbor često opravdava »uobičajenim iskustvom ganuća i oduševljenja tekstovima koji su za nas ideološki otrovni« (ibid.: 130).

Proizvodnja klasika tako djeluje normirajuće, postavljajući njihovu estetsku i ideološku disruptivnost u zamišljenu liniju društvenih i estetskih promjena čija se aktualnost rubno reflektira u današnjem vremenu. Narativizacija povijesti književnosti, kako sam spomenula, pred sobom ima zadatak informiranja i opisivanja, a često i objašnjavanja promjena koje se zbivaju unutar polja. Pri tome se, kako je isticao Ferdinand Brunetière (Manual, VII, fn; prema: Perkins 1992: 161), »oni uzimaju u obzir samo pisce koji su stvorili tu promjenu«. Neki drugi, u tom procesu, nužno ostaju izvan opisa, odnosno naracije pa je, i po tom mehanizmu, naracija usmjerena prema promjeni nužno reduktivna. Njezina reduktivnost istodobno zahvaća i one koje uključuje, »velike međaše«, pisce od formata ili nositelje stilskih ili diskurzivnih promjena. Kompleksnost njihova djela se prilagođava »ulozi« koju su dobili u narativizaciji promjene, u odnosu prema svojim prethodnicima i sljedbenicima. Mjerilo kanona time ponekad izgleda kao Prokrustova postelja u koju se neki dijelovi opusa ili neki aspekti izabranog djela

ne uklapaju, pa je muka književnog povjesničara učiniti ih nešto kraćim ili duljim, kako bi odgovarali zamišljenoj formi. Modernističke povijesti književnosti, kako upozorava John Frow (1991: 141), »konstruirale su svoje narative oko figura prekida i originalnosti, a ne u smislu društvenih uvjeta mogućnosti tih figura«. U lingvistički ili geopolitički potlačenim kulturama historiografska redukcija razvija prisvajanja koja moraju biti u stanju rekonstruirati i braniti vlastitu ulogu u svjetskoj zajednici. Pri tom je, kako je pokazala Pascale Casanova (2004: 40) perspektiva koju Goetheov koncept svjetske književnosti nosi sa sobom prije svega borba za nacionalnu vidljivost u internacionalnom prostoru. Ta je borba, kad je riječ o potlačenim kulturama koje traže adekvatnu poziciju, kadšto obilježena dodatnom unutarnjom kolonizacijom, odnosno potrebom da se narativizacija vlastite kulture i povijesti, pa onda i povijesti književnosti podredi perspektivi »zaostajanja« ili »kaskanja za Europom«, odnosno »hvatanja u korak« s kulturnim i društvenim promjenama u povijesti velikih europskih naroda. Univerzalni jezik kulture i nadnacionalni koncepti poput *Weltliteratur* tako biva zadan varijablama koje determinira moć jezika, politike i vidljivosti određenih prostora. Začarani krug recepcije i revalorizacije upotpunjuje diskurs povijesti književnosti koji svoje autore prihvaća i vrednuje kao predstavnike u širem polju »univerzalnih« vrijednosti. Aproprijacija koja se tim postupkom kanonizacije nacionalne književnosti proizvodi i koju je Perkins (1992: 129) prepoznao kao ideološku sada počiva na novim elementima uključivanja i isključivanja. Pripovijedanje nacionalne povijesti može, kao u slučaju hrvatske književnosti s kraja 20. stoljeća, neke autore i autorice isključiti iz nacionalnog kanona, jer – po eksplicitno ideološkom ključu – odudaraju od politički odobrene naracije nacije. Notoran i drastičan primjer je tretman Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić u nacionalnim »naracijama nacije« devedesetih godina koje su optužene za nelojalnost nacionalnim interesima hrvatske države koja je nastajala u tim ratnim godinama.³ Inače, autorice u

³ Jelčić osim Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić za nelojalnost optužuje i Gorana Babića (1997: 368): »Obrambeni rat za opstanak, nametnut Hrvatskoj, postao je istinski Domovinski rat. Hrvatska književnost ostala je vjerna tisućgodišnjoj tradiciji. Samo nekoliko hrvatskih književnika nije prepoznalo trenutak: Dubravka Ugrešić odbacila je hrvatsku državu izjavom, da je ona ne osjeća svojom, Slavenka Drakulić optuživala je u stranom

patrijarhalnom ključu naracija nacionalnih povijesti književnosti dobivaju status »andela u kući« ili »luđakinje u potkrovlju«, da podsjetimo na znamenitu knjigu Sandre Gilbert i Susan Gubar (2000) u kojoj su pokazale kako se diskontinuirana povijest ženskog pisanja ne može ispričati narativima promjene koju nudi npr. Harold Bloom. Osim toga, ova patrijarhalna stereotipizacija žena dovodi i od nijekanja njihove autonomije, odnosno subjektivnost koju predstavlja olovka (pero) kao simbol stvaralaštva.

PUKOTINE U PRIPOVIJEDANJU NACIONALNIH KNJIŽEVNIH POVIJESTI

Redukcija u recepciji ženskog autorstva prije svega znači da se stvaralaštvo ženskih autorica podvrgava dominantnoj narativnoj matrici pisanja povijesti književnosti. To prije svega znači da se aproprijacija njihovog stvaralaštva prilagođava uzusima poželjnih društvenih uloga majke i kućanice, pa su kanonizirane najprije one autorice, ili onaj dio njihova autorskog opusa, koji odgovara tim predodžbama. Književno polje, kritika i historiografija tako najbrže i najjednoznačnije prihvaćaju autorice koje će svoj talent realizirati u području dječje ili popularne književnosti, o čemu sam pisala drugdje (Protrka Štimec 2019: 67-79). Vezivanje uz sferu privatnosti utjecat će i na redukciju pojma »ženskog pisma« kao intimnog i osobnog bilježenja vlastitog iskustva, što će dovesti do previđanja

tisku svoju domovinu za grijehе koje nije počinila...«. Ovi su autori svojim kritičkim stavovima o politici hrvatskog državnog vrha i ksenofobiji koja je zahvatila hrvatsko društvo u devedesetim godinama 20. stoljeća izazvali ogorčene reakcije i moralnu prozivku koja je kulminirala notornom publikacijom u časopisu Globus. Anonimni, »investigativni tim« ovog časopisa pod naslovom »Vještice iz Ria: Hrvatske feministice siluju Hrvatsku!« objavio je 11. prosinca 1992. diskriminatorni članak u kojem su Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić uz još nekoliko profesorica i novinarki 90-ih optužene da na PEN-ovom kongresu u Rio de Janeiru lobiraju protiv održavanja idućeg PEN-ovog kongresa u Hrvatskoj i hrvatskih interesa. Hajka se nastavila člancima s naslovima poput Hrvatske feministice siluju Hrvatsku, Babe progone Hrvatsku i slični, a u njoj su sudjelovali književni kritičari i intelektualci S. Letica, S. Prosperov Novak i B. Donat.

avangardne poluge koju ima u nizu autorskih ostvarenja kroz 20. stoljeće. Zbog toga će doprinos autorica čiji se tekstovi pojavljuju unutar šire promjene polje, odnosno novog zamaha u promjeni izraza ili subjektiviteta, npr. u drugom valu avangardnih strujanja kasnih 60-ih godina ili procvata autobiografskog diskursa i kritike historicizma u 80-ima biti, kao u slučaju Irene Vrkljan, reduciran na bilježenje vlastite intimne povijesti. Takvu je vrstu pojednostavljanja, kako je pokazala Susan Rubin Suleiman (1998), moguće pratiti u širem kontekstu statusa dvostruke margine, odnosno »manjinskih elemenata« u kontekstu avangardnih pokreta. U našem slučaju, hrvatske književnice koje participiraju u neoavangardnim književnim poduhvatima, poput Irene Vrkljan, dolaze u poziciju trostruke margine koja ima je dana na periferiji koju implicira avangarda, bivanje ženom i pisanjem u jeziku male književnosti. Time, u trostrukoj margini koja implicira i recepciju i status u narativima nacionalne povijesti književnosti, razotkriva mehanizme i procedure kojima ti narativi reduciraju subverzivnost koja ne mora nužno biti rodno obilježena.

Naime, mehanizmi u kritičkoj i povijesnoj recepciji i muških i ženskih pisaca koji su se pedesetih godina prošlog stoljeća pojavili na jugoslavenskoj književnoj sceni u okviru poetike književnog časopisa *Krugovi* (1952.–1958.) pokazuju stano- vitu redukciju. Neoavangardni profil časopisa se u književnoj povijesti neutralizira postavljenjem u kontekst esteticizma i »književnih vrijednosti« »Druge Moderne«. Iako ova generacija književnika interpretira težnju poezije prema »univerzalnom jeziku« (A. Rimbaud) u skladu s neoavangardnim uzusima gramatike, govornih figura i depoetiziranog vokabulara njihova se nastojanja prepoznatljivom strate- gijom (Richard, 1894: 10) »peglažu« postavljanjem u kontekst Tradicije. Revo- lucionarni potencijal i relevantnost ženskog autorstva pri tom potpuno nestaju s vidika. Kao autorica kanonizirana svojim romanima od kojih je prvi, *Svila, škare* objavljen 1981. godine, Irena Vrkljan je svoj izraz oblikovala pjesničkim zbirka- ma *Krik je samo tišina* (1954), *Soba, taj strašan vrt* (1966) i *U koži moje sestre* (1982). U njima obnavlja avangardne zahvate koristeći nadrealističku poetiku i postupke iskušava i propituje dominantni konsenzus oko jezičnih i poetičkih konsenzusa, osvjetljavajući ono što je zanijekano ili prešućeno u hegemonijskoj matrici. Avangardni emancipacijski potencijal ženskog pisma koji pri tom razvoja, kako smo pokazale ranije (Protrka Štimec, Dakić 2019: 243-255) Vrkljan koristi i u

kasnijim romanima. Vidljivo je to najprije u načinu na koji operira žanrovskim i identitarnim konvencijama, a posebno u tretmanu žanra »ženske autobiografije« koji istodobno ispisuje i opovrgava. Oscilirajući između referencijalnog i poetskog/ autoreferencijalnog pripovjedačica u romanu komentira i linearnu narativnu liniju teksta u kojem »stati na pola puta znači isto što i ići do kraja« (Vrkljan 1984: 12). Lanac traumatične osobne, obiteljske i opće povijesti unutar kojih se prije svega pripovijeda rodna povijesti (povijesti ženskih života) na koncu se iskupljuje u gustoći jezika, igre i stvaralaštva, »bijeloj tinti« majčinog mlijeka koje ne prestaje teći Cixous (2012: 246-247). Generirajući iz tog izvora mogućnost promjene koja je upisana u sposobnost jezika i kreativnosti tekstovi Irene Vrkljan pokazuju moć margine, avangarde, ženskog pisanja, pa i marginalnog jezika da transformira društvene i kulturne strukture (ibid.: 554-555).

Strategije kritike i povijest književnosti koja ovaj radikalni impuls za revalorizacijom, odnosno participiranje u potisnutom, jeziku apsorpira općim formulacijama, a književni tekst sveden na stil i biografiju nisu ograničene na tretman ženskog pisanja. Možemo ih pratiti i u načinu na koji se čita (i prešućuje) avangardni potencijal Tina Ujevića, kanonskog autora hrvatske književnosti i barda čije je javno djelovanje isprepletено s pokretima južnoslavenske avangarde, s nadrealizmom i zenitizmom. Svejedno i avangardni Ujević i avangardni Miroslav Krleža u povijestima književnosti, a donedavno⁴ i u kritičkim tekstovima redovito ostaju »izvan optike studija koje europsku avangardu tretiraju kao *skupinu pokreta*« (Flaker 1984: 23). Ujevićeve heterogene, višeslojne, i umnogome formalno i sadržajno subverzivne književne tekstove proces proizvodnje klasika reducira na izraze biografskih kondicioniranosti, neurednog boemskog života i osobenjaštva. Biografizam je i ovdje, kao i u rodno obilježenoj recepciji spomenutih autorica strategija utišavanja uznemirujuće višeslojnosti književnog teksta. Iz tog suglasja s normirajućim tradicionalizmom književne povijesti Dubravka

⁴ U obzoru avangarde Krležino stvaralaštvo postavlja svojom prijelomnom knjigom *Avangarda Krležiana – Pismo ne o avangardi* (2016) Predrag Brebanović. Niz autora u zborniku *Ja kao svoja slika*. Diskurzivnost i koncept autorstva Tina Ujevića, ed. By. M. Protrka Štimatec i Anera Ryznar (Zagreb: HSN, 2020) upućuju na potencijal postavljanja Ujevićeva autorskog opusa u kontekst avangarde.

Oraić-Tolić (1988: 347) zaključuje kako je hrvatska avangarda načelno više čuvalačka nego li rušilačka.

Rasprava o ponovljivosti avangardi koju je inicirala recepcija prijevoda Bürgerove *Teorije avangarde* (1984) danas nam vraća pogled ne samo na mogućnost budućih neoavangardnih projekata, nego i na mogućnost novih čitanja prešućenih ili utišanih avangardi. Institucionalna kriza koja uključuje i akademiju i kanon i povijest književnosti pri tom može djelovati poticajno: otvaranjem vrata suglasju nesuglasja, novim čitanjima koja će uključivati disenzus i višeperspektivnost, bez nužnosti svođenja na jedinstvenu matricu značenja (Readings 1996: 103). Na ruševinama tog svijeta moguće je pronaći nove socijalne, kulturne i ekonomske okvire kojima bi se, kako ističu Jonathan P. Eburne i Rita Felski (2010: ix) misliti svijet u karakteriziran po »nesinkroniji, višestrukoj temporalnosti, ponavljanju i različitosti«. Književne povijesti koje bi pratile takvu perspektivu mogle bi biti postmoderne enciklopedije« koje u svom kritičkom pregledu kao konstrukt zanimljivog jedinstva navodi Vladimir Biti (2000: 414). Međutim, kako bilo, generalno bi trebale odgovoriti na opetovane zahtjeve za »pisanje višestrukih povijesti tekstualnosti« (Frow 1991: 142). Institucionalnu kritiku moguće je, i u ovom slučaju, na tragu radova Hansa Haackea, uobličiti kao sudar tradicionalno shvaćenog »mitskog vremena«, odnosno naracije koja uključuje neko »idealno povijesno vremenski okvir odvojen od svakodnevnih događaja u stvarnom svijetu« sa zadanostima svakodnevice kao što su, kako ističe Jack Burnham (1975: 133) »svijet politike, zarađivanja novca, ekologije, industrije i drugih zanimanja«. Na takav način konceptualni umjetnik, izvođač i autor Željko Zorica u suradnji sa svojim imaginarnim suradnikom dr. Hansom Christianom Zabludovskim, u nizu izvedbi i publikacija revalorizira i tematizira proizvodnju povijesti. Koristeći se komemorativnim ceremonijama ali i znanstvenih diskursom, kako sam pokazala ranije (Protrka Štimec 2021; 2022), Zorica propituje politike proizvodnje značenja, povijesnih istina, ali »i radi povijesne točnosti koja neumoljivo ispravlja birokratsku kratkovidnost i tromost državnih institucija« (ibid.: 184). Njegov je rad proizvodnja događaja koji najavljuje manifestno, pozivom: »Prestanimo tlapiti o umjetničkom, kulturnom i društvenom angažmanu koji počiva na kontinuiranom istraživanju odnosa zbiljskog i fiktivnog. Prestanimo tlapiti o često nejasnim grani-

cama između zbiljnosti i povijesnih izmišljotina. Podržimo izmišljenu povijest. Da! Mi znamo što će biti sutra. A vi?!« (Zorica, »Događaj«) (ibid.: 186).

Institucionalna kritike može se, kako pokazuju projekti Željka Zorice (*Let History Talk* i drugi), koristiti i kao oblik učinkovite umjetničke izvedbe koja, kao i avangarda, funkcionira kao alegorijski. Kao i avangarda, uključuje refleksiju, citatnost, montažu i ponovljivost. Stoga, kako ističe John Roberts (2010: 726) na isti način možemo njezinu revolucionarnost »u naše vrijeme: avangarda je revolucionarna upravo svojom vjernošću svojim budućim prošlostima«. Ponovljivost avangarde ne znači njezinu povijesnu potrošenost i puko oponašanje nekadašnjih uzora. Za Roberta »ovo nije samo obećani prostor ili 'operacija zadržavanja'. Naprotiv, avangarda može biti suspenzivna u ovim terminima, ali ono što je sada razlikuje od njezinih povijesnih predaka i nedavnih neoavangardnih odnosa jest da je njezina odgovodnost uvjet njezina eksplicitnog antikapitalističkog i oporbenog karaktera.« (ibid.). Iz tog razloga smatra da je

avangarda danas prešla u ono što bismo mogli nazvati 'trećim prostorom': to znači ne prostorom revolucionarne transformacije kao takve (izgradnja revolucionarne kulture; proizvodnja 'misaonih eksperimenata' kao dijela mobilizacije radnog klase), niti pragmatične prilagodbe kritičke i radikalne umjetnosti novoj poslijeratnoj administraciji moderne umjetnosti (neoavangarda), već je postala konkretna implikacija umjetničkih praksi u kritici kapitala, države, radnih praksi i službene institucije umjetnosti (ibid.).

Za pisanje povijesti književnosti taj bi zadatak bio možda više usmjeren novim temeljitijim interpretacijama književnih tekstova, onako kako ga je odredio Paul De Man (1983: 165) kao »skroman zadatak čitanja i razumijevanja književnog teksta«. Pukotine s kojima se takav poduhvat nužno susreće danas možda manje nego ranije mogu otvoriti mogućnost meandriranja među glasovima i značenjima koji su do sada previđani, ušutkani ili zaboravljeni, a čija je snaga upravo u ponovljivosti koju, kako je pokazao Martin Puchner (2006) svaka revolucija, pa i ona koja se realizira kroz prekide kakva je avangardna, nosi sa sobom. Kao što avangarda dovodi u pitanje razumijevanje organskog umjetničkog djela (Bürger 2007: 94) tako bi pisanje povijesti književnosti zasnovano na interpretaciji trebalo dovesti u pitanje svaki organicitet vlastite narativnosti. Time se uzima u

obzir revolucionarni potencijal književnosti koji se ostvaruje i kao ponavljanje i kao gesta prevrednovanja. U tom smislu je instruktivna uputa Chriza Bezzela, jednog od predstavnika konkretne poezije, koji smatra da »revolucionarni pisac nije onaj koji izmišlja semantičko-poetske rečenice koje imaju za sadržaj i ciljaju na potrebnu revoluciju, već onaj koji pjesničkim sredstvima revolucionira samu poeziju kao model revolucije« (ibid.: 86, fn 81).

LITERATURA

- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2009. »Trauma of Literary History«. In *Beyond Binarisms, Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*, edited by Eduardo F. Coutinho, 135-144. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda Krležiana – Pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Prev. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Prev. N. Medved. Zagreb: Antibarbarus.
- Bürger, Peter. 2010. »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of 'Theory of the Avant-Garde.'« *New Literary History* 41, No. 4: 695-715.
- Burnham, Jack. 1975. »Steps in the Formulation of Real-Time Political Art.« *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75*, ur. Hans Haacke, 127-143. New York, NY: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York University Press.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cixous, Hélène. 2012. »The Laugh of the Medusa.« In *Critical Theory: a Reader for Literary and Cultural Studies*, ur. Robert Dale Parker, 242–257. New York: Oxford University Press.
- De Man, Paul. 1983. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge.
- Eburne, Jonathan P. i Rita Felski. 2010. »Introduction.« *New Literary History* 41, No. 4: v–xv.

- Flaker, Aleksandar. 1984. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Foster, Hal. 1994. »What's Neo about the Neo-Avant-Garde?« *October* 70: 5-32.
- Frow, John. 1991. »Postmodernism and Literary History.« U: *Theoretical Issues in Literary History*, edited by David Perkins, 131–142. Cambridge, Mass.; London: Harvard English Studies.
- Gilbert, Sandra; Gubar, Susan. 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Jelčić, Dubravko. 1997. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada P.I.P Pavičić.
- Oraić, Dubravka. 1988. »Ujevićev citatni Oproštaj s Marulićem.« *Umjetnost riječi* 32, br. 4: 347-359.
- Perkins, David, ur. 1991. *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge, Mass.; London: Harvard English Studies.
- Perkins, David. 1992. *Is Literary History Possible?* Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*, translated by Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA; Harvard University Press.
- Protrka Štimec, Marina i Anera Ryznar, ur. 2020. »Ja kao svoja slika«. *Diskurzivnost i koncept autorstva Tina Ujevića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Protrka Štimec, Marina i Mirela Dakić. 2019. »'Tijelo pamćenja je pčela koja me bude.' Emancipatorne prakse ženskog pisma 80-ih.« *Poznańskie Studia Slawistyczne* 16: 243-255.
- Protrka Štimec, Marina. 2019. *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Protrka Štimec, Marina. 2021. »Public Rendition of Authorship: Commemorative Ceremonies in Neo-Avant-Garde Projects by Zabludovsky-Zorica.« *Primerjalna književnost* 44, no. 3: 177-194.
- Protrka Štimec, Marina. 2022. »Auto/biografija dvojica dr. Zabludovsky i Zorica: transgresija umjetnosti.« *Dani Hvarškoga kazališta* 48: 301-320.
- Puchner, Martin. 2005. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton and Oxford. Princeton University Press.
- Readings, Bill. 1996. *The University in Ruins*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Richard, Nelly. 1984. »Notes Towards a (Critical) Re-evaluation of the Critique of the Avant-Garde.« *Art and Text* 11: 8–19.
- Suleiman, Susan Rubin. 1988. »A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France.« *Yale French Studies*, no. 75: 148–172.
- Vrkljan, Irena. 1984. *Svila, škare*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

ART AS REVOLUTION, MUSEUM AND TRADITION: HOW TO THINK AND WRITE THE HISTORY OF LITERATURE AFTER THE AVANT-GARDE?

Abstract

When compared to post-vanguard artistic practices absorbed into an institutional frame, the historical avant-garde in its broad artistic and social contexts, as Peter Bürger in his *Theory of the Avant-Garde* (1984) claimed, acts as radically new. Disrupting previous concepts of artistic universalism and homogeneity, the historical avant-garde is presented as unique and historically inimitable. When reused in later (neo)avant-gardes, this artistic practice loses its radicality and ends up being institutionally absorbed, without any visible social or political impact. This conclusion was previously presented in (Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2005) study of manifestoes as an artistic form that reappears with its transformative force, questioning the inimitability of the avant-garde. Although it is possible to trace recurrent artistic attacks in the public space, it is worth examining Bürger's statement, which says that both art and social institutions demonstrated resistance to the attacks of the avant-gardes, the former by adopting its artistic practices and the latter by confirming their resistance to the avant-garde claim for the revision and aestheticisation of everyday life. Discussions and controversies on writing and understanding literary history (Perkins, Roberts) as well as the institutional crisis that collides with or follows after neo-avant-garde movements demonstrate the vulnerability of the institutional system, the gaps in production and maintenance of institutional footholds: literary history, canon formation and academy. The aim of this essay is to examine the interdependence between the institutional position and the vanguard opposition that could be traced both in the historiographic discourse and its methodology striving to discipline and surpass vanguard disruptions and unevenness in the literary field. In Croatian literature, these procedures are evident in the reductive treatment and valorization of the historical avant-garde as much as in omitting or bypassing its participation in the neo-avant-garde positioning of some relevant literary movements, groups, and individuals (Ujević, Vrkljan, Krugovi). Furthermore, artistic practices that problematise the «neutral» and «transparent» distribution of institutional power (Haacke, Zorica) renew the contemporary avant-garde resistance and keep alive counter-discourse with its transgressive power.

Key words: Avant-garde; Literary history; Peter Bürger; Literary revolution; Institution; *Krugovi*; Tin Ujević; Željko Zorica