

AUTORKE NA KNJIŽEVNOJ LEVICI: OD PROLETERSKE DO POSTJUGOSLOVENSKE KNJIŽEVNOSTI

Apstrakt: Istorijski 'sukob na književnoj levisi' je polazište za analizu fikcije Dubravke Ugrešić i Biljane Jovanović, kao autorki na čije bi se pisanje mogli odnositi i neki od aspekata ovog sukoba, odnosno razlika na književnoj levisi. Ali, kako je književna levisa u naučnom diskursu historizovana kao diskurs vezan skoro isključivo za jednu završenu kulturno-istorijsku epohu – u Jugoslaviji od dvadesetih do pedesetih godina dvadesetog veka – ovakav interpretacijski okvir deluje kao anahronistički konstrukt. Međutim, cilj teksta je da pokaže upravo suprotno, da analitički aparat i terminologija književne levice uspeavaju da na nov način ne samo osvetle prozu dveju autorki, već razotkriju neke književne i kulturne kontinuitete koji su proglašenjem kraja sukoba, pa tako i ograničavanjem trajanja same prakse književne levice, bili nevidljivi. Uz ovaj pokušaj vraćanja diskursa književne levice u analitički aparat, biće razmotreno i nekoliko novih interpretativnih 'kriterijuma', zasnovanih na prevazilaženju uobičajene podele na utilitarne i estetske aspekte književnosti. Podsećanjem na integriranost estetike i ideologije, ali i upisivanjem feminističke dimenzije u diskurs književne levice, biće moguće iscrtati jednu drugačiju književnoistorijsku liniju od kraja sedamdesetih do savremenog, postjugoslovenskog vremena.

Ključne reči: književna levisa, autorke, avangardna i proleterska književnost, estetika i ideologija

Alternativa je, dakle, ili će se avangarde kretati sve brže kako bi ostale na istom mestu, ili će pokušati razbiti zamku, a sa njom i autonomiju umetničkih praksi.

(Rastko Močnik, Teorija umetničkih praksi)

Od sukoba do razlika na književnoj levisi

Književna levisa je u književnoistorijskom, ali i u širem kulturnom diskursu prisutna uglavnom kroz terminologiju 'sukoba na književnoj levisi' koji problematiku, ali i tradicije književne levice tumači kroz jednu istorijski ogra-

* tijana.matijevic@gmail.com

ničenu debatu, a zatim isam sukob zapravo neutralizuje kroz tradicionalnu književnu polemiku između utilitarne i estetske funkcije literature. Ovaj tekst je predlog da se književna levica, njeni sukobi i razlike ne interpretiraju kao neka završena faza književnog razvoja, već kao umetnička praksa koja traje, koja je trajala i sedamdesetih kada je fikcija Biljane Jovanović i Dubravke Ugrešić koju ću analizirati pisana, ali danas, u postjugoslovenskom vremenu. Dok bi prvi efekat ovakvog pristupa bilo vraćanje književne levice u analitički pojmovnik, biće takođe moguće izmestiti diskurs o njoj iz samorazumljivog narativa o sukobu između autonomije umetnosti i njenoj instrumentalizaciji, i otvoriti ga ka kompleksnijoj analizi estetike književne levice. Artificijelno razlikovanje ‘lepog i korisnog’ bi tako moglo da ustupi mesto argumentima o ugrađenosti umetnosti u sferu ideologije, a sam pojam književne levice bi se mogao proširiti integriranjem feminističke teorije i ženskog autorstva. Konačno, ovo bi omogućilo da se jedna duga tradicija pisanja – od proglašenja kraja leve literature pedesetih, pa sve do sadašnjeg vremena postjugoslovenske književnosti – preoznači, odnosno, otvorio bi se prostor za nove teorijske i interpretativne mogućnosti (post)jugoslovenskih književnih praksi.

Sukob na jugoslovenskoj književnoj levisi između zastupnika normativne poetike i nadrealista (u savezništvu s Krležom; Flaker 1982, 187) s jedne strane reflektuje odnos jugoslovenske leve književnosti prema zahtevima sovjetske proleTERSKE književnosti, a sa druge širu evropsku raspravu, kasnije i ‘veliku svađu’ oko ekspresionizma i realizma. Dok je Flakerovo apstrahovanje sukoba kao razlike između avangarde kao formacije koja estetski prevrednuje svet i proleTERSKE, odnosno socijalne literature koja ima naglašene društvene funkcije ključna za razumevanje debate, istorijski trenutak u kome se sukob odigrava, i ne manje važan trenutak u kome se on književnoistorijski situira u naučnom diskursu su ključni za razumevanje načina na koji se strukturira diskurs oko književne levice.

Prvo, sukob na jugoslovenskoj levisi se ne može čitati kao autonomni levičarska polemika izvan istorije ideološko-političkih borbi koje su podrazumevale „nužnost zajedničkog suprotstavljanja desnici i [...] pogubnost sukobljavanja na ljevici“ (Visković, *Ljevica*). Tu nužnost tematizuje i Krleža u svom čuvenom govoru na III kongresu Saveza književnika Jugoslavije 1952.godine kojim se sukob, kako se o tome uobičajeno piše, okončava: „Biti skeptik spram historiskomaterijalističke metode, klimati glavom, sumnjati u tačnost ovog naučnog načina, danas znači biti porte-parolom desne politike“ (Krleža prema Visković, *Ljevica*). Zatim, kao što je već naglašeno, sukob nastaje u odgovor sovjetskom uticaju, a zatim i kao suprotstavljanje pretnji staljinizma. Inicijalni centralistički ili monopolistički položaj RAPP-a (Ruska asocijacija proleTERSkih pisaca) se potvrđuje na čuvenoj drugoj konferenciji u Harkovu 1930. kada se među zadatke za MORP (Međunarodno udruženje revolucionarnih pisaca) uključuje i „internacionalizacija iskustava proleTERSKE književnosti u SSSR-u“ (Flaker 1982, 185). Pored ovih ‘strukturnih’ pokušaja širenja sovjetskog uticaja, Krležin od-

nos – a u jugoslovenskom kontekstu je on ključna figura diskursa i dinamike sukoba – prema staljinističkom Sovjetskom Savezu potvrđuje ideološke osnove ovog sukoba. U svom govoru iz 1952. godine on je „radikalno osudio Sovjetski Savez i Staljina“ (Visković, *Ljevica*).¹

Osim što narativ o sukobu paradoksalno zamagluje njegovu istorijsku i političku dinamiku, on takođe definiše naše znanje o književnoj levisi kao istorijsko, to jest smešta književnu levicu u prošlost sa kojom su veze, usled književnoistorijskog razvoja, prekinute. Osim fatalističkog konstatovanja o kraju, slomu (Lasić), razbijanju (Deretić), književna levica je precizno datiran i omeđen istorijski period, od Oktobarske revolucije kao početka, do posleratnog perioda, to jest pedesetih godina i slabljenja paradigme socijalističkog realizma kao krajem. Aleksandar Flaker nudi jednu širu ‘kronologiju književne ljevice’ od 1917. do 1941. (u Jugoslaviji ona je datirana u 1918. sa Krležinim *Pjesmama I*), a Stanko Lasić je ograničava konkretnim političkim i kulturnim događajima. Atentat na Stjepana Radića 1928. i povlačenje KPJ u ilegalu kada „literatura postaje sredstvo konkretne borbe“ (Lasić 1970, 28) stoji na početku, a 1952. je zvanični kraj koji svojim već pomenutim govorom na III Kongresu proglašava protagonista sukoba na književnoj levisi u Jugoslaviji Miroslav Krleža. Iako Velimir Visković na *Krležijani* navodi autore koji su pisali u prilog tezi da se spor zapravo nastavio i nakon tog oficijelnog kraja još decenijama kasnije², književna levica se definiše kao završeni kulturni projekt bilo ovakvim preciznim historiografskim datiranjem, bilo oslanjanjem na do izvesne mere samorazumevajuće argumente duha vremena:

„Književna levica, koja tokom 30-ih godina izrasta u front svih naprednih pisaca, postala je u prvim posleratnim godinama jedinstveni front literature. [D]o književnog jedinstva dolazi na kraju razdoblja. Ono je ostvareno pod pritiskom spoljašnjih okolnosti. Kad su one prestale delovati došlo je do razbijanja jedinstva i književnost je ušla u nov period borbi.“ (Deretić 1990, 295).

Iako se ova Deretićeva sugestija izvesno odnosi na „književni rat“ (Deretić 1990, 323) između realista i modernista, dezintegracija književne levice je u svakom slučaju konstatovana, kao i povratak modernističkoj umetničkoj paradigmi, kojoj je Krležin referat na Kongresu „nesumnjivo [...] dao poticaj“ (Visković, *Ljevica*). Dakle, ono što je dvadesetih definisalo književnu levicu bilo je upravo sintetizovanje ideja „revolucije s novom umjetničkom praksom (ekspresionisti, dadaisti, nadrealisti, ruski futuristi, češki poetisti i dr.)“ (ibid.), a nakon 1952. godine dominantna postaje upravo „orijentacija razbijanja sinteze umjet-

1 Visković takođe piše da je nakon Drugog svetskog rata, i posebno krajem šezdesetih i sedamdesetih godina, Krleža „u razgovorima s nizom svojih sugovornika koji su tiskali zapise razgovora s njim (Matvejević, Čengić, Krivokapić, Očak) tvrdio kako su upravo staljinisti procesi bili bitna točka njegova spora s ortodoksnom partijskom strujom te da je u razdoblju 1937–39. u svim svojim susretima s J. Brozom, koji je pokušavao smiriti sukob, ponavljao pitanje o ‘sibirskim grobovima’“. (Visković, *Staljin*)

2 Visković navodi studije D. M. Boškovića *Stanovišta u sporu* (Beograd, 1981.) i R. Pekovića *Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965* (Beograd, 1986.); Visković, *Ljevica*.

nosti i revolucije” (Lasić 1970, 53). Dok se zazor od socijalističkog realizma, kao krajnje instrumentalizovane realizacije ideja leve književnosti – posebno nakon Ždanovljevih dekreta o striktnoj državnoj kontroli umetničke produkcije 1946. – može uzeti kao objašnjenje za ovakve stavove i intervencije u književnom polju, u ovom periodu dolazi takođe do prevlasti „modernizma u okviru ponovo uspostavljene ‘nezavisne kulturne sfere’“ (Močnik 2019, 259). Iz ove perspektive činjenica da su književni istoričari ipak zauzimali strane u ovom sukobu ispostavlja se kao njihov ne jednostavno ‘esteski’ već ideološki izbor (prema Močnik 2019, 260). Taj izbor bi se mogao obuhvatiti Lasićevim isticanjem „integriteta umjetnosti“ (Lasić 1970, 54), kao oznake književno-ideološkog opredeljenja za autonomiju umetnosti i književnosti. Ova dominantna teorijska i diskurzivna kulturna matrica tog vremena je podržana upravo ponovnom uspostavom ‘nezavisne kulturne sfere’, i ‘slepilom’ za „preobražaj koji su partizanske kulturne prakse izvršile“ (Močnik 2019, 259). Iako bi partizanska umetnost bila specifičan projekt na samoj umetničkoj levisi, imam u vidu principijelne promene koje podrazumeva leva umetnost kao revolucionarna umetnost:

„Zbog toga postavka koja u ideologiji vidi suprotnost umetnosti i njenu negaciju, i koja njen odnos misli pojmovima služenja ili sredstva, što je tradicionalni novovekovni (moderni, odnosno građanski) pogled, previđa upravo istorijski, tačnije, epohalni preobražaj i inovaciju koju je izvelo partizansko stvaralaštvo.“ (ibid., 249)

Naučni diskurs koji se artikuliše šezdesetih i sedamdesetih godina priznaje i veliča revoluciju, ali trajanje, pa tako i relevantnost književne levice prezentira kao završenu epohu, pa tako i ceo revolucionarni kulturni projekt tumači kao nužnost i proglašava ga manje ili više glasno prevaziđenim. Ali, kao što je i ondašnje književnoteorijsko pozicioniranje istorijski uslovljeno s obzirom na situiranostu „isti revolucionarni horizont“ (Močnik 2019, 259), mi bismo danas s obzirom na ‘*dikontinuitet*’ koji vladajući uspostavljaju sa (jugoslovenskim) revolucionarnim i antifašističkim delovanjem, morali ponovno uspostaviti kontinuitet sa „antifašističkom simboličkom politikom“ (ibid., 260), čiji je integralni deo upravo razumevanje sterilnosti ‘autonomizma’ kulturne sfere. Dakle, umesto koncepcije sukoba između društvenih i estetskih funkcija književnosti, avangarde i proletherske književnosti, argumentom da se umetničke prakse po sebi „smeštaju u sferu ideologije“ (ibid., 212) relativizuje se debata o autonomiji umetnosti, pa samim tim i sukob na književnoj levisi kao principijelna nepomirljivost između estetskih i utilitarnih, a zapravo revolucionarnih ciljeva književnosti.

Isto tako, dok istorijska avangarda koja se takođe teoretizira sedamdesetih godina postaje deo kanona, njeno kanonizovanje se sprovodi uz jednu vrstu deideologizacije ili depolitizacije, odnosno njenim dekontekstualizovanjem iz književne levice. U Mađarevićevoj studiji iz 1974. se naglašava potreba za „revaloriziranjem dugo zapostavljen i prigušivane marksističke kritičke misli“ (Mađarević 1974, 118). Ovaj autor demistifikuje pomenutu ideološku pozadinu već tada vladajućeg ‘kulturalizma’:

„Kao da je to u nas još uvijek neka vrsta tabu teme ili odbojne problematike, jer ne nailazi na zanimanje ni razumijevanje mnogih naših kulturnih historičara i književnih teoretičara, odgojenih pretežno u duhu zapadnjačkih filozofsko-ideoloških koncepcija, idejno-estetskih strujanja, te artistskih ili artifičijelnih formalističko stilskih utjecaja i preokupacija.“ (ibid.).

Takođe, dok se avangarda kanonizira, socijalna, odnosno proleterska literatura se smešta u neku ‘evolutivnu’ fazu istorijskog književnog razvoja. Flakerovo osporavanje pojma neoavangarde, koja je u Jugoslaviji tog vremena najrelevantnija umetnička praksa, kao i njeno svođenje na ‘reklamnu parolu’ (Flaker 1982, 9) se može čitati i kao deo projekta pacifikacije umetničkih praksi, koji onemogućava uvide o kontinuitetu književne i umetničke levice. Nasuprot njemu Mikloš Sabolčić upravo po Flakerovom svedočenju na kongresu 1967. zagovarati pojam neoavangarde koji će kasnije i definisati kao „neki oblik ili manifestacij[u] revolta protiv kapitalističkog sistema“ (Sabolčić 1997: 88). Možda nije preterano reći da u tadašnjoj Jugoslaviji leve umetničke prakse, za razliku od (službenog) jezika nauke identifikuju kapitalističku restauraciju čiji je deo „depolitizacija društvenih napetosti i sukoba te njihova kulturalizacija“ (Močnik 2019, 260).

U daljem tekstu ću pokazati kako se upravo literatura koja nastaje na neoavangardnom – a pritom i feminističkom talasu – kasnih sedamdesetih i početkom osamdesetih, može i treba čitati kao književna leвица. Pokušaću da ‘sukob na književnoj levisi’, odnosno dve leve struje na drugačiji način konceptualizujem, koristeći principijelno estetičke kriterijume, odnosno ‘koncept specifično umetničkog postupka’ (Močnik 2019, 216–217). Oslanjajući se na pisanje Kazimira Maljeviča kao nekog ko je „razvio teorijske poglede koji nisu samo odličan komentar vlastitim umetničkim djelima, nego su nezaobilazni pri razmatranju avangardne umjetnosti i njenih funkcija u svijetu potresenom socijalnim revolucijama“ (Flaker 1982, 297–298) pokušaću da izložim jednu drugačiju koncepciju isključene proleterske književnosti i njene estetike. Ali prvo, o (neo)avangardi kao varijanti književne levice.

Šta je ostalo od sukoba: književni avangardizam i levice

Zamislimo sukob na književnoj levisi kao sukob, ili bolje: *razliku* između dve *autorke*, Dubravke Ugrešić i Biljane Jovanović. Njihove ‘razlike na književnoj levisi’ su one koje dve autorke stvaraju sa različitim ideološko-poetičkim pozicijama, ali tako da pomeraju težište Flakerovog koncepta razlike između avangardnog estetskog prevrednovanja sveta i proleterske literature sa naglašenim društvenim funkcijama. Njihovi književni diskursi zaista reflektuju Flakerovu distinkciju, ali istovremeno pokazuju da je prostor književne levice i s onu stranu ove distinkcije. One ostajući na frontu ‘naglašenih društvenih funkcija’

proširuju razumevanje estetike leve literature, posebno njene ‘ne-estetske’ proleterske književnosti kroz pisanje Biljane Jovanović.

Obe autorke svoje prve prozne knjige objavljuju 1978. godine, Ugrešić *Pozu za prozu*, a Jovanović *Pada Avala*, u trenutku nakon ključnih neovangardnih, to jest konceptualnih pomaka na jugoslovenskoj umetničkoj sceni, i koincidirajući sa razvojem novog jugoslovenskog feminizma.³ Dubravka Ugrešić i Biljana Jovanović su među ključnim autorkama jugoslovenske neoavangarde koja se, iako se u književnoistorijskom diskursu ova oznaka uobičajeno ne koristi, zapravo sedamdesetih konstituise i kao nova, jugoslovenska, feministička književna levica. Zato bi ovakva intervencija u književnu istoriju mogla biti i odgovor na avangardističke maskuline/maskulinističke poetike koje se konstituišu ne samo na iskustvu Prvog svetskog rata već i na isključivanju ženskog autorstva i iskustva.⁴

Pišući o književnoj levisi u Jugoslaviji Flaker zaključuje da je ona „u prvo vrijeme, kao i drugdje u Evropi, nastupila u sklopu avangarde“ (Flaker 1982, 167). A, izgleda da je avangarda, odnosno neoavangarda takođe poslednje uporište književne, odnosno umetničke levice, iako se, kao što je već pomenuto, u književnoteorijskom diskursu ona dekontestualizuje iz tradicija jugoslovenske leve umetnosti, kao vremenski i istorijski ograničene. Pisanje Dubravke Ugrešić bi predstavljalo ovaj avangardni kraj našeg razlikovanja na književnoj levisi, pokazujući se kao ishodište njene transnacionalne, postjugoslovenske literature, ali i kao integralni deo njenog feminističkog pisanja. U narednom delu teksta ću se osvrnuti posebno na recepciju proze Dubravke Ugrešić kao na tačku koja okuplja nekoliko ključnih mehanizama marginalizovanja avangardističkih, odnosno levih aspekata njene literature.

Iako se neoavangarda čita i u kontinuitetu sa istorijskim avangardama i kao nezavisna umetnička praksa⁵, Dubravka Ugrešić je u velikoj meri već definisala svoje (neo)avangardne postupke i imaginarij svojim naučnim i umetničkim interesom za rusku, odnosno sovjetsku avangardu. Njeno pisanje se tako podudara sa neoavagardom kao rekonstrukcijom, recikliranjem ili revitalizacijom nasleđa istorijskih avangardi (Šuvaković 2015, 31). U pogovoru zbirci *Život je bajka* iz 2001. Ugrešić i piše kako „U književnoj sredini koja drži da prave knjige nastaju iz života nije lako probiti jednostavnu ideju da knjige *nastaju iz književnosti*.“ (Ugrešić 2001b, 130). Avangardističko polje njenog pisanja se proširuje njenim istraživanjima u polju avangardne teorije. Osim studija o savre-

3 Ugrešić je pre ove zbrice objavila dve knjige za decu, a Jovanović zbirku poezije.

4 O ovoj teorijskoj koncepciji avangardne književnosti više u: Barać, Stanislava. 2016. „Žena peva posle rata – Da li je pažljivo slušaju?“. U *EN Garde 20/21*, ur. Branislav Dimitrijević, 52–59. Beograd: Heinrich Böll Stiftung; Svirčev, Žarka. 2018. *Avangardistkinje: ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

5 Za ovu debatu su informativni tekstovi Dubravke Đurić i Miška Šuvakovića u knjizi o avangardama koju su i uredili 2003. godine: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. The MIT Press. Cambridge, Mass. et al.

menoj ruskoj prozi i jedne antologije, u saradnji sa Aleksandarom Flakerom je, između ostalog, uredila i čuveni *Pojmovnik ruske avangarde*.⁶ Za ovu nameru redefinisanja književne levice interesantno je – u nekoj meri i tabuizirano – razmimoilaženje ovo dvoje autora, kao i nevidljivo prisustvo Dubravke Ugrešić u teoretiziranju avangarde u našoj nauci o književnosti. Međutim, osim ovog previđenog doprinosa istoriji i teoriji avangarde, ono što takođe na neki način marginalizuje (neo)avangardne aspektepisanja Dubravke Ugrešić je specifična recepcija njene literature na međunarodnoj književnoj sceni, posebno s obzirom na Ugrešić kao autorku definisanu internacionalnim književnim poljem (Kosmos 2015). Kako o tome autorka i sama ironično često piše, ona je integrisana u to polje kao egzilantska, istočnoevropska autorka, ali za ovu analizu je još važnije feminističko prisvajanje njenog pisanja, koje paradoksalno postaje ograničavajući interpretativni okvir. Jedan od relevantnijih primera je život pomenute avangardističke zbirke priča *Život je bajka* iz 1983. kojana engleskom nije zasebno objavljena već samo kao deo zajedničkog izdanja sa *Šteficom Cveku raljama života* (1981).⁷

Prepoznatljivi prosedei Ugrešić su ne samo parodija već i transfer ljubića u novi žanr (Zlatar 2006, 121), osobenu varijantu chick-lita koji subvertira ideologiju žanra ostajući unutar njegovih konvencija. Taj chick-lit, nastao kao odgovor na ‘dosadnu i ograničenu erotsku prozu’ (Ugrešić 2001b, 108) predstavlja feminističko poigravanje žanrom koje ostaje jedinstvena i karakteristična šifra ove proze. Ipak, do neke mere paradoksalno, mogućnosti (neo)avangardističkog čitanja – pastiši, citati i generalno interdiskurzivni status ove literature, ali i njeno ‘presecanje’ sa realnošću i performativnost kroz kritičko pisanje autorke – marginalizuju se stabilizovanjem ženskog pisanja. Zbog toga, iako subvertiranje muške dominacije i privilegija u društvenom i kulturnom polju jesu ključna mesta i u pričama iz zbirke *Život je bajka*, apsurdističko-ironični aspekti priča „Hrenovka u vrućem pecivu“, ili „Slučaj Harms“ kao paradigmatične avangardističke intervencije u književnu tradiciju ostaju na marginama znanja o, ili interesa za ovu prozu. Pritom, neoavangardne i feminističke prakse pisanja nisu u ‘sukobu’, naprotiv, emancipacijske umetničke prakse neoavangarde se fokusiraju na, i ocrtavaju dominaciju jednog roda u još uvek „ne-decentriranom maskulinom poretku“ (Šuvaković 2015: 31). Jugoslovenski novi feminizam, i širi politički i kulturni ambijent drugog feminističkog vala, pokazuju vezu fe-

6 *Pojmovnik ruske avangarde* 1–9.1984–1993. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu; takođe: *Književnost, avangarda, revolucija. Ruska književna avangarda XX stoljeća*. 1981. Umjetnost riječi, XV.

7 U prevodu Celie Hawkesworth i Michaela Henry Heima ove dve knjige su objavljene kao *In the Jaws of Life* 1992. u Londonu, a zatim je američko izdanje izašlo kao *In the Jaws of Life and Other Stories* 1993. Reizdanje se zatim pojavilo 2004. godine kao *Lend Me Your Character*, po naslovu jedne od priča iz zbirke („Posudi mi svog lika“). Ova naslovna priča je upravo u ginokritičkom ključu ispisan narativ o istoriji ženskog autorstva, i to kroz persiflažu ljubića koji odnose dvoje ljubavnika čita kroz odnose muških i ženskih autora u polju književne proizvodnje.

minizma i (neo)avangarde, i činjenicu da je ova veza slepa tačka književne istoriografije i istorizacije avangardi, pa tako i umetničke i književne levice.⁸

Međutim, postoji još jedan aspekt pisanja Dubravke Ugrešić koji može biti odlučujući u definisanju njene literature kao književne levice. Flaker uslovno definiše levu književnost kao

„sve one književne tekstove koji su svoje naglašene društvene funkcije ostvarivali uz svjesnu pretpostavku postojanja i svijesti o krajnjim ciljevima radničkoga pokreta, bez obzira na to koliko su njihovi nosioci bili spremni da svoje tekstove neposredno funkcionaliziraju u smislu strategije i taktike organiziranoga klasnog pokreta“ (Flaker 1982, 164).

U izjavi *Vijesniku* nakon dobijanja NIN-a 1988. godine za roman *Forsiranje romana-reke*⁹ Dubravka Ugrešić kaže: „Mislim da uloge književnika danas uopće nema, ali dobro je da je nema. Jedina njegova uloga je osobne prirode“.¹⁰ Donekle reakcija i na 'dnevno politikanstvo', ova izjava pokazuje upravo ovu (ne)zakonitost leve književnosti i manju ili veću spremnost ili svest o njenom artikulisanju i pozicioniranju. *Forsiranje romana-reke* tematizuje ideološku razliku zapadnoevropskih i istočnoevropskih pisaca, odnosno društvene, kulturne i političke pozicije pisaca iz kapitalističkih i socijalističkih zemalja kroz priču o međunarodnom susretu pisaca u zagrebačkom hotelu Interkontinental. Jedna od epizoda je i poseta pisaca fabrici, u kojoj se ironizira pa i ismeva mehanicističko tumačenje paradigme o bazi i nadgradnji, ali i tematizuje odnos literature i radničkog pokreta kao ključno mesto književne levice.¹¹ Jugoslavija kao ambijent susreta je predstavljena kao – u svetskim okvirima – jedinstveno mesto književne proizvodnje, najavljujući i budućeg junaka Petra Petrovića, zbunjenog deprivilegiranog pisca iz socijalističke Jugoslavije (iz eseja „Popovi i papige“)¹². Roman propituje razliku, ali i konačni poraz književnosti koje su bile stvarane u socijalizmu, i posebno u Jugoslaviji kao, makar i komično stiliziranim, preživelim oblicima leve literature. Takođe, ono čime se ova avangardistička literatura uvek vraća osnovama književne levice iz perioda avangarde koji su suštinski povezani sa pitanjima klase i radničkog pokreta, odnosno iz

8 Uz već navedene naslove novijih istraživanja avangarde koja intervenišu u maskulinu/maskulinističku književnu historiografiju, radovi o Juditi Šalgo tematizuju ovu povezanost. U vizuelnim umetnostima ovaj odnos je nedvosmisleno adresiran i interpretiran, između ostalog u Šuvakovićevoj analizi umetničke prakse Katalin Ladik koja transparentno proizvodi pol/rod (Šuvaković 2010: 35), kao refrakciju muške dominacije koja oblikuje i uslovljava odnose u polju umetnosti i kulture.

9 Ugrešić je prva autorka dobitnica ove nagrade nakon 34 godine dodeljivanja.

10 Citirano prema GKR (Gradska knjižnica Rijeka): <https://gkr.hr/Magazin/Teme/S-pozutjelih-stranica-Dubravka-Ugresic-o-Forsiranju-romana-reke>.

11 „Jean Paul Flagus je u ime stranih pisaca zahvalio radnicima na lijepom dočeku, zatim je rekao da su svi oni impresionirani posjetom tvornici koja proizvodi hranu, zatim je na francuskom suptilno objasnio da su književnici i radnici braća. Prevoditeljica se malo spetljala, ispalo je da su književnici proizvođači duhovne hrane, a radnici proizvođači – mesne, i da su stoga braća.“ (Ugrešić 2001c, 120).

12 Esej iz zbirke *Kultura laži: antipolitički eseji* (1996).

perioda neoavangarde koja se određuje prema kapitalističkoj društveno-ekonomskoj strukturi, može se pratiti od prvih objavljenih naslova, a postaje tema kritičke analize u egzilantskim esejima i naglašeno je u posljednjem romanu *Lisica*, gde je jedna od narativnih linija upravo položaj pisaca, odnosno spisateljica u kulturi orijentisanom na, i uslovljenoj tržištem. Ovako čitana, literatura Dubravke Ugrešić markirana različitim vidovima komike i ironije, pa tako i groteske kao važnog stilskog elementa avangardizma, čini se da koristi ova stil-ska sredstva radi „satiričkog raskrinkavanja i aktivistički ubojite osude kapitalističkih struktura današnjeg svijeta i njegovih dehumaniziranih odnosa, te [...] određene revolucionarne perspektive i angažiranosti“ (Mađarević 1974, 138). Kako je Dubravka Ugrešić jedna od ključnih autorki postjugoslovenske književnosti, ali i njenog uspostavljanja u diskursu i njenog teoretiziranja, ta se literatura, kada se čita kroz pojmovnik književne levice koji Ugrešić dopisuje i formuliše, može identifikovati kao praksa pisanja na književnoj levisi.

Ugrešić je 1987. prevela i priredila priče Danila Harmsa u knjizi *Nule i ništice*, kao i avangardni roman Borisa Pilnjaka *Gola godina* 1980. godine.¹³ U svom posljednjem romanu *Lisica* iz 2017. godine (autofikcionalna) narator-ka dekonstruiše literarnu figuru i svoj književni uzor Pilnjaka sa feminističkih pozicija.¹⁴ Ovo feminističko ponovno čitanje avangardne lektire aktivira ono što možemo nazvati savremenom (postjugoslovenskom) avangardističkom književnošću kao jednom od varijanti književne levice. Ona se dalje može definisati kao feministički, i ginokritički obračun sa avangardnim kanonom, koji se pritom ne odbacuje već se interdiskurzivno integriše u ovu ne do kraja odlučenu, otvorenu avangardističku heterotopiju postjugoslovenske književnosti.

Proleterska književnost: estetika književne levice

Kako je avangardni ‘kraj’ književne levice za sebe pribavio sav umetnički legitimitet, a proleterska književnost u kulturnom diskursu ostala kao istorijski eksces, u ovom delu ću kroz analizu pisanja Biljane Jovanović kao ‘proleterskog ekvivalenta’ u paradigmi razlika na književnoj levisi koncipirati nekoliko dimenzija umetničke prakse koju bismo mogli (ponovo) definisati kao proletersku.

Terminološko diferenciranje koncepata proleterske i socijalne književnosti, kao sovjetskog, odnosno jugoslovenskog pojma, s obzirom na cenzuru u Jugoslaviji usled koje se socijalna literatura koristila kao kriptonom za proletersku i revolucionarnu književnost (Flaker 1982, 187), pokazuje da proleterska književ-

13 „Iste godine kada i prvo rusko (sovjetsko) izdanje pojavila se zbirka Harmsovih priča na hrvatskom jeziku, a pod naslovom *Nule i ništice*. Moram li reći u mom prijevodu?“ (Ugrešić 2001b, 137)

14 Pilnjakova „Priča o tome kako nastaju priče“ napisana 1926. uzima se kao znakovita poveznica sa biografijom same naratorke čija je majka rođena iste godine, a od detalja iz Pilnjakove biografije i priče o sopstvenom nenapisanom magistarskom radu o Pilnjaku važnije postaje obračunavanje sa mizoginim stavovima ovog, za naratorkino pisanje važnog, autora.

nost u jugoslovenskom kontekstu nije bila aktivna umetnička praksa, odnosno produktivan pojam. Krakotrajno prihvatanje načela proleterske književnosti i „kulturne aktivacije radništva“ u Sloveniji (ibid., 184), ali i Krležino i Cesarčevo protivljenje proleterskoj književnosti – osim što pokazuju razlike unutar jugoslovenskih levih književnosti – ilustruju i nestabilan status ove literature. Ipak, izgleda da upravo ovakve književnoistorijske okolnosti uz generalni Flakerov zaključak da pojam „književne ljevice nije u svim sredinama jednoznačan“ (ibid., 164), otvaraju nove mogućnosti koncipiranja proleterske književnosti.

Osim što proletersku književnost i Flaker i Lasić često pišu i pod navodnicima, ona je interpretirana kao negativna književna pojava, najviše upravo zbog inicijalnih pokušaja instrumentalizacije literature (što je kasnije uspjelo socijalističkom realizmu). Ipak, proleterska literatura se može tradirati i analizirati i izvan tog presudnog (pokušaja) uticaja sovjetske normativne književnosti, vraćanjem širim, to jest zapadnoeveropskim tradicijama proleterske književnosti i fokusu koji je ova debata stavljala na estetske razlike u okviru istog revolucionarnog i antifašističkog umetničkog fronta. Svađa između ‘realista’ (Lukač kao glavni predstavnik i ideolog) i ‘ekspresionista’ (Breht, Benjamin, Bloh) kao vrsta kontrapunkta sukobu između ‘nadrealista’ i ‘normativista’ u Jugoslaviji, proširuje narativ o sukobu na estetska pitanja o problemima leve literature. Takođe, uticaji ne Sovjetske, već nemačke književne levice su „bili neko vrijeme možda još intenzivniji i značajniji nego direktni i direktivni uticaji Kominterne i lijevih književnika iz Sovjetskog Saveza“ (Mađarević 1974, 126), čime se dodatno osnažuje argument o strategijama političkog uticaja Sovjetskog Saveza kojemu se reflektovale i kroz debate u literaturi.¹⁵

Interpetacija ideološko-klasne dimenzije literature, specifične estetske materijalnosti i antinostalgickog, odnosno revolucionarnog odnosa prema prošlosti kao tri karakteristične odlike jedne moguće koncepcije proleterske literature omogućavaju prevazilaženje diskursa o njenim vanknjiževnim, odnosno utilitarnim svojstvima i ciljevima. Analizirajući određene aspekte u romanima *Pada Avala* (1978) i *Psi iostali* (1980) Biljane Jovanović pokazaću kako se ove tri dimenzije strukturiraju, odnosno manifestuju u književnom tekstu.

Ideološki ambijenti materijalnost klase

Mesto koje u romanima Biljane Jovanović zauzima ideologija (malo)građanske svakodnevice, ali i svest o mogućnostima samooslobodjenja, kao klasnog i feminističkog zahteva pisanja i delovanja, odgovara programskim zahtevima proleterske književnosti.¹⁶ Ovi zahtevi se odnose na „šanse emancipacije u smi-

15 Najznačajniji časopis revolucionarne i socijalne književnosti krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina u Beogradu *Nova literatura* je urednički i konceptualno bio blizak tadašnjoj nemačkoj levoj književnosti (urednik Oto Bihalji-Merin je u Berlinu bio u uredništvu časopisa koji je izdavao Savez proleterskih i revolucionarnih pisaca *Die Linkskurve*).

16 ‘Oslobodjenje svesti’ kao jedan od zahteva liberalnih jugoslovenskih feministkinja (Zaharijević 2017, 274).

slu samooslobođenja radničke klase [i ofanzivu] „protiv građanske ideologije u svesti samog proleterijata“ (O proleterskoj književnosti 1974, 184). Literatura Biljane Jovanović se približava idealima proleterske književnosti koja

„može dati jedan uistinu relevantan prilog procesima politiziranja samo onda kada uspe da savlada odbrambene mehanizme imaginacije u odnosu na otuđenu svakodnevnu stvarnost i da tu imaginaciju usmeri na transcendiranje postvarenih životnih odnosa u formi jedne konkretne revolucionarne utopije“ (O proleterskoj književnosti, 1974, 197).

Ipak, iako ona upravo „jezičkim radom“ (Rosi-Landi 1981) uspeva da probije ‘otuđenu svakodnevnu stvarnost’, utopije kao cilja ovog pisanja nema, s obzirom i na pesimističnu projekciju kraja narativa u dva romana. Međutim, iako ne postoji ova vrsta teleologije spisateljske imaginacije, upravo uspevanje u ‘postvarivanju životnih odnosa’ jedne posebne društvenosti – kao društvenosti bez klasa, posedovanja i dominacije – definiše ovu literaturu kao proletersku. A, ‘postvarivanje’ o kojem je reč je moguće u smislu u kojem „reči i poruke koje predstavljaju proizvode stvaraju konkretnu društvenu stvarnost“ (ibid., 82). Konkretna društvena stvarnost – siromašni i neugledni urbani ambijent naseljen radničkom klasom, ali i onima koji su van odnosa proizvodnje, pa i van one komodifikacije društvenog života o kojoj je pisao Gi Debor – ideološki je prostor romana Biljane Jovanović. Upravo je ovaj sloj teksta – o kom bi se možda moglo govoriti i kao o književnom hronotopu – mesto gde se ideologija i literatura sreću, s obzirom da obe „označavaju imaginarne načine doživljavanja stvarnog sveta“ (Eagleton 2002, 16), to jest pokazuju „kako izgleda živeti u određenim uslovima“ (ibid.).

Besprednost kao estetska materijalnost proleterske umetnosti

Platforma alternativnog modela proleterske literature koji se izmešta iz binarnog i ograničenog okvira ‘sukoba na književnoj levisi’ se može dodatno teoretizirati preko Maljevičeve definicije proleterske umetnosti. Njegov koncept bespredmetnosti, kao i razlikovanje avangardne i revolucionarne umetnosti omogućuju definisanje proleterske literaturesa drugačijih pozicija. U svom tekstu iz 1924. godine „Iz knjige o bespredmetnosti“ Maljevič formuliše svoje viđenje umetnosti i literature koje bi odgovarale zahtevima proleterijata, to jest koje bi se mogle zvati proleterskim. Glavna odlika proleterske umetnosti za Maljeviča je bespredmetnost koju vidi „kao protivtežu umetničkom estetskom realizmu“ (Maljevič 2010, 736). Ona predstavlja pokušaj da se ponudi alternativa tradicionalnom umetničkom preobražavanju „materijal[a] materije u predstavu, ideju“ (ibid., 738). Umesto tog procesa, sada se *suprematizuje* sama materija. Proleter i su tako *bespredmetnici*, kojima je Lenjin pokazao vanlikovnu stvarnost i ukazao im na mogućnost fiksiranja stvarnosti „izvan umetničke fikcije“ (ibid., 739). Dakle, ovaj umetnički diskurs je suprotan „estetizaciji zbilje pomoću slika i simbola“ (Flaker 1982, 299), što bi bile odlike figurativne, od-

nosno buržoaske umetnosti za koju Maljevič koristi izraze kao što su manikiranje, puderisanje i slične. Figurativnost se dalje definiše kao *statična*, a pobeđuje *dinamikom* (Lenjinove) naučno-materijalističke koncepcije sveta koju Maljevič favorizuje. Fokusirajući se na naučno-materijalističko raščlanjivanje sveta, Maljevič koristi neologizam *raz-slikavanje* (ibid.).¹⁷ Važna okolnost je da Maljevič piše ovaj tekst u vreme stvaranja nove sovjetske državnosti neposredno posle Lenjinove smrti, pri čemu insistira na razlici između postrevolucionarnog i revolucionarnog vremena i već na samom početku ovog teksta državu opisuje kao „aparatus ugnjetavanja onih koji misle drugačije“ (Maljevič 2010, 736). U romanima Biljane Jovanović ‘ugnjjetavanje onih koji misle drugačije’ je u pozadini priča. U njima se kroz slike malograđanske svakodnevice koje ilustruju preživljavanje prerevolucionarnih vrednosti narativizuje društvo u kome su obećanja jugoslovenske revolucije izneverena. Međutim, istovremeno sa ovom deziluzioniranošću posreduje se slika jednog mogućeg, drugačijeg društva, to jest jedne alternativne društvenosti u kojoj bi obećanja o jednakosti i emancipaciji bila ostvarena. Otkrivajući i jednu specifičnu društvenu imaginaciju autorke, ljudi sa kojima se protagonistkinja i naratorka romana *Pada Avala* Jelena Belovuk susreće predstavljaju jedan (mogući) proleterijat kasnih sedamdesetih u skromnim susedstvima Beograda, asociirajući proleterijat kao „nekonzistentno i beskonačno mnoštvo, univerzalnost u smislu *za sve*, bez obzira kome šta po pravu pripada ili ne.“ (Solar 2012, 99) Jelena je jedna od jednakih, jedna od pridošlica „iz drugih klasa koji su potpuno prešli na stranu proletarijata“ (Mađarević 1974, 119), i ona upravo kroz ovu identifikaciju uspeva da nezaintersovanosti ili neosvešćene znanice učini članovima jednog (imaginarnog) savremenog proletarijata, prevazilazeći na ovaj način ograničenja lumpenproleterskog života koji protagonisti zapravo žive. Takođe, Jelena – ali i Lidija, protagonistkinja romana *Psi i ostali* – na različite načine testira ako i na koji način je problem ženske emancipacije povezan sa problemima klasne borbe. Preko ovih identitetsko-ideoloških poistovećivanja protagonistkinja sledi, to jest vraća se, slično Maljeviču, originalnosti, odnosno izvornosti revolucije.

Istaknuti društveni imaginarij je ambijent ostvarivanja – po Maljeviču nepohodnog – zahteva bespredmetnosti i raz-slikavanja proleterske umetnosti. Maljevič zapravo odbija estetizaciju klase (Flaker 1982, 301) jer

„Proletarijat pak, kao nosilac revolucije, nema ustaljenog načina života, on je *bezbytnik*, a po tome i *bez-predmetnik*, ne samo po tome što ne poseduje predmete, nego i po tome što ne podliježe opredmećivanju u likovima i statičnim slikama. Proletarijat se, kao kategorija, dakle, ne može ‘portretirati’“ (ibid.)

Očigledna teškoća u vezi sa pokušajem interpretaciji rekonstrukcije neke narativne linije, odgovor na konvencionalno pitanje ‘o čemu je?’ *Pada Avala* ili

17 „Nova umetnost je izazvala buru negodovanja u društvu pre revolucije i posle revolucije time što je bespredmetna, apstraktna, što se lice, svakodnevice, život predmetnika – kako kapitalizma, tako i komunizma – više ne odslikavaju, već se, naprotiv, raslikavaju.“ (Maljevič 2010, 746)

Psi i ostali, kao i jedna prilično uspela 'ne-predstavljenost', odnosno apstrakcija radnje u ovim romanima, možda otvaraju prostor teoretiziranja jedne drugačije proleterske književnosti, uobličene po zakonima bespredmetnosti. Bespredmetnost se postiže upravo preko drugačije estetske upotrebe jezika koji ovaj diskurs radikalno udaljava i od (tradicionalne) estetske i od utilitarne funkcije literature. Kao što Rosi-Landi piše o jeziku kojim se stvara radikalno nova 'konkretna društvena stvarnost':

„Ne naučivši da govori ili govoreći jedan lično iskrivljen jezik, njega, u stvari, više ne razumeju niti on uspeva da ga razumeju. To je jezička smrt ili komunikativna smrt, koja je isto tako strašna kao smrt od gladi ili građanska smrt robijaša, i na nju su osuđeni dementni, hronični afazičari, a ona se nameće kao mogućnost i svakom onom ko pokušava da krene radikalno novim jezičkim putevima.“ (Rosi-Landi 1981, 124)

Jezičke veze služe nepredstavljenosti, jezik postaje sredstvo razobličavanja, posredovanje nekoherentnog, možda i prejezičkog materijala. U svetu bespredmetnosti junaci moraju biti dvodimenzionalni, a svet koji oni naseljavaju fantazmagorična i teško predstavljiva realnost, kao što je slučaj u jednom segmentu romana *Psi i ostali*:

„ili je možda ona plava boja koju Danilo ne prestaje da sanja, plava mršava, sevne, cap i gotovo... A sve zajedno, kakva fantazmagorija u Svetosavskoj ulici: Danilo i Jaglika junaci crtanog filma s munjevitom plavom, đavolom koji se obrušava kamenjem i Mirinom sladoled-drap suknjom“ (Jovanović 2016b, 20–21).

Međutim, jedan sugestivni postupak, neka vrsta uputstva za čitanje, integrisan je u pričuovog romana razotkrivajući upravo estetsku građu, estetski potencijal nepredstavljenog, a materijalnog, Maljevičev 'materijal materije', što bi morali biti – snovi. Radi se o jednom analitičkom pristupu snovima, o lucidnom sanjanju:

“Cela nevolja je međutim u tome što onda kada sanjam imam nekakvu poludebilnu kontrolu koja me neprestano opominje da ja to sanjam, samo sanjam [...]; a inače niti sličnu kontrolu (razdaljinu od sebe same) nemam kad ne sanjam; i tako, zahvaljujući groznoj nesrazmeri u spavanju i takozvanoj budnosti (ili kako li se to čudo već zove), posrednosti tamo a neposrednosti ovamo, ja sam u dvostrukoj stupici“ (Jovanović 2016b, 23).

Za razliku od našeg uobičajenog kognitivnog 'prevođenja'snova kroz Frojdov 'sekundarni rad sna', ovim pisanjem se posreduje ona supstanca nesvesnog, sanjanja koje „govori ono što želi, na način koji želi“ (Eagleton 2006, 91). Psihoanalitički „proces proizvodnje snova“ (ibid., 90), uvođenje smisla i koherencije je sekundarno u odnosu na ono nepredstavljeno, bespredmetno. A, kako kaže Maljevič, „[b]espredmetno je nejasno“ (Maljevič 2010, 746). Naratorica tematizuje ovaj nepotrebn 'sekundarni rad', komentarišući istovremeno i slobodu ograničenu društvenim konvencijama:

„mogla bih čak i da se veselim nepotrebnosti naknadnog spajanja, podređivanja (samim tim) snova stvarnosti, iliti stvarnosti snovima što u stvari čitavo vreme radi Jaglika i ceo svet, ceo svet i Jaglika: kakva saglasnost!“ (Jovanović 2016b, 23).

Bespredmetnost se postiže preko „*nekodifikovane kreativne transfiguracije datog materijala*“ (Levi 2019, 20), što je, kako piše Pavle Levi u svojoj knjizi o avangardnom i avangardističkom filmu „centralna procedura u radu sna, uključujući i ‘vođene’ ili ‘lucidne’ snove“ (ibid.). Ono što nije kodifikovano, dakle bespredmetno, nepredstavljeno je tekstovih romana kao ono što se opire interpretaciji „*stvarni*, nepotpuni, samoraspolučeni, izobličeni tekst samog sna“ (Eagleton 2006, 90).¹⁸ Koherentno insceniranje nepredstavljenog vodi u ludilo¹⁹, zato naratorka uspostavlja distinkciju između dve stvarnosti, čime se samo potvrđuje uspešnost sporadičnog prodora bespredmetnosti u priču. Bespredmetnost nije simptom izobličenja percepcije, već ‘izvesnost na način stvarnosti’:

„Kad bih znala da sanjam onda kada sanjam mogla bih savršeno pribrana da kažem kako su i snovi izvesni na način stvarnosti; kako su paralelan svet i kako je to u stvari moja lična dihotomija“ (Jovanović 2016b, 22–23)²⁰.

Ovaj kratki ogled o nekodifikovanoj transfiguraciji materijala se može završiti podsećanjem na pisanje Terija Igltona o tome da se na mestu tumačenja snova sreću marksistička kritika i psihoanaliza, s obzirom na to da se u tumačenju ideologije u tekstu, to jest u proizvođenju teksta može videti analogija sa percepcijom snova i sanjanjem (Eagleton 2006, 89–90). S druge strane, moglo bi se priznati da se pokušaj ovladavanja nekodifikovanom materijom snova završava samo u umnožavanju efekata koje proizvodi *ovomise en abymelite*-rarno eksperimentisanje. Od podsećanja na nepoverenje nadrealista Bretona i Aragona „u prevlast budne spoznaje“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012, 66), preko preklapanja stvarnosti snova i ludila „u glavama trećeg sveta, glavama... glavama ludaka, hibridnih stvorenja“ (Jovanović 2016a, 165), do žene kao ‘ludila’, koje je mera nje kao „drugog, različitog od muškarca“ (Felman 1993, 34).

(Anti)nostalgija: revolucija i prošlost

U svom drugom tekstu „O muzeju“ iz 1919. Maljevič iznosi svoj antinostalgični stav prema prošlosti i prema umetnosti prošlosti, zagovarajući nespitanu destrukciju prerevolucionarne umetnosti, jer ukoliko je sputavamo mi „blokirammo put ka novoj koncepciji života koji se rađa u nama“ (Maljevič prema Groys 2013, 4). Kako je „revolucija radikalna destrukcija postojećeg društva“ (Groys

18 Kurziv je moj (T.M.).

19 Što je i kraj priče u oba romana.

20 Još jedan primer ove ‘poželjne’ podvojenosti iz romana *Pada Avala*: „dakle samo nas troje smo uspešno savladali sve zamke koje je moje ‘ja koje sanja’ zlobno postavilo. (...); ‘ja koje sanja’ ne uspeva da pobjegne od tiranije stavnih događaja; ili kako bi to rekla M, ‘informacije mu šalje najbržim telegrafom na svetu ‘ja koje ne sanja’“ (Jovanović 2016a, 127).

2013, 4) upravo je period od 1917. do 1921. „značio pravu proletersku kulturnu revoluciju“ (Mađarević 1974, 122), dok je kasnije proleterska umetnost sve više postajala dogamtična i čak sektaška (ibid.). Tako su rana ruska avangarda i uopšte rana evropska avangarda bile „najjači mogući lek protiv bilo kakvog saosećanja ili nostalgije“ (Groys 2013, 3). Grojs tumači Maljevičev materijalizam kao uviđanje nemogućnosti da se bilo koja umetnička predstava stabilizuje mimo istorijskih promena i izoluje, to jest sačuva od rada vremena, pa je destrukcija njen sastavni deo. Upravo zato se zagovara permanentna destrukcija, kao njeno prevazilaženje, slično paradoksu o nastavljanju, permanentnom trajanju revolucije, kako se ne bi zapalo u (umetnički) konformizam. Paradoks se razrešava tako što revolucionarna umetnost „napušta sve ciljeve i ulazi u ne-teleološki, potencijalno beskonačan proces koji umetnik/umetnica ne može i ne želi dovesti do kraja“ (ibid., 10).

Dok na ovu analizu iz očiglednih istorijskih, ili manje očiglednih ali jasnih društvenih i kulturnih razlika ne bi moglo da se primeni Maljevičevo i Grojsovo razlikovanje po kome je ono što se uobičajeno definiše avangardom zapravo državna, konformistička umetnost, dok prava avangarda može biti samo ona prerevolucionarna, razlika na književnoj levisi bi, uz one koje proletersku književnost definišu ne samo kroz klasnu, već i estetsku materijalnost, mogla biti iova razlika nostalgije.

U svom romanu *Muzej bezuvjetne predaje* (1997), jednoj od ključnih knjiga postjugoslovenske književnosti, Dubravka Ugrešić piše o sećanju i nostalgiji, kao prostorima posredovanja prošlosti, njenog predstavljanja i ‘trajanja’. Motivi fotografija i porodičnih albuma, kao i umetnički pokušaji muzealizacije prošlosti su u fokusu priče. Konceptualni umetnik Ilja Kabakov, čiji je atelje posećila još naratorka *Forsiranje romana-reke* (Ugrešić 2001c, 10) pre kraja epohe koju će oboje umetnika tako predano pokušavati da sačuvaju, protagonista je diskursa o sećanju u ovom romanu. Nastavljajući tradiciju sakupljača tričarija i trivijaliteta kao najpouzdanijih svedočanstava o svakodnevicu prošlosti, a „[o]sjetivši da je sovjetska epoha na umoru istog posla prihvatili su se tridesetak godina kasnije nasljednici ruske avangarde, ruski alternativni umjetnici“ (Ugrešić 2002, 54). Ilja Kabakov je ‘nep priznati kralj smeća’, jedan od ‘arheologa današnjice’ (ibid., 53–54). Citirajući ‘zaboravljenog avangardnog pisca’ Konstantina Vaginova, naratorka primećuje da je klasifikacija „u biti, oblikovanje svijeta. Bez klasifikacije ne bi bilo ni sjećanja. Bez klasifikacije ne bi bilo moguće osmisliti zbilju.“ (ibid., 54) Klasifikacija kao uvođenje reda – neophodno za naše saznavanje prošlosti inače nedostupne²¹ – podrazumeva ne samo nekakav izbor, hijerarhiju, već i jedan poseban odnos prema materijalnim artefaktima. Naratorka prisustvuje jednom neobičnom koncertu Ilje Kabakova, prikazanom kao avangardna scena u kojoj je Kabakov na pozornici s notnog stalka

21 Ovim principima Ugrešić se bavila u svom eseju „Konfiskacija pamćenja“ iz zbirke *Kultura laži: antipolitički eseji*.

„obasjan malim svjetlom za čitanje, ponavljao rečenice anonimnih sudionika maratonskog razgovora koji se odvija u zajedničkoj kuhinji. Drugi muški glas čitao je anonimne replike s drugog notnog stalka. [...] Odnekud je dopirala radijska glazba, tipičan sovjetski radio repertoar [...]. Čitanje je bilo povremeno praćeno lupom lonaca, žlica, vilica. Bio je to rekvijem za iščezlu epohu, njezin tužni rezime, samo srce sistema“ (Ugrešić 2002, 58).

Avangardistička umetnost je sredstvo uprizorenja prošlosti, a ono što bi u drugom kontekstu bio efekt oneobičavanja, ovde je prepoznavanje, ali ono koje izaziva potresenost, traumu:

„Kabakovljeva predstava potegla je u meni konac neke nejasne nesreće, neke opće istočnoevropske traume. ‘Traume stečene u formativnim godinama nikad se ne zaboravljaju’, rekla je moja znanica i dodala: ‘Neki to zovu nostalgijom.’“ (ibid.)

Drugo lice ‘istočnoevropske traume’, koja stoji na kraju socijalističkih društava kao moguće bolje i pravednije alternative, ali i jedne vizije zlatne prošlosti je nostalgija koja kroz umetničko preoznačavanje svakodnevicu prošlosti čini objektom za kojim se čezne. Ključni u toj nostalgičkoj realnosti su upravo predmeti, čija tričavost govori o apsurdnosti pokušaja, ali i o onom jedinom što nam u tom pokušaju preostaje.

S druge strane, jedna od epizoda romana *Pada Avala* u kojoj ubrzo nakon venčanja muž-drug Vladica počinje da rasprodaje jedan po jedan deo Jelenine imovine (da bi sebi omogućio putovanje), ilustruje ravnodušan stav junakinje prema otuđivanju predmeta koje je posedovala (Jovanović 2016a, 45). Jedan kasniji događaj, međutim, pripovedan iz perspektive Jeleninog kasnijeg ljubavnika pokazuje da se ne radi samo o ravnodušnosti, već i o političkom obračunu sa malograđanskom ideologijom reprezentovanom u predmetima ‘lične svojine’. Jer, „ovaj društveni svet vrednovanih ‘stvari’, svet roba, ne može postojati ako nije *reprezentovan, predstavljen*“ (Močnik 2019, 224). Izjavivši da nas komode nadžive i da ih sve treba uništiti, Jelena naočigled svog ljubavnika nožem uništava komodu koja je pripadala njegovoj majci, pokušavajući tako da uništi ‘sentimentalnu vezanost za stvari’, i pripadajuće joj porodične i bračne veze:

„kada se udavala za moga oca donela je tu komodu u kuću, od tada, a naročito od jegove smrti, ona jebrižljivo čuva, shvatate tu vrstu sentimentalne vezanosti za stvari... a Jelena je sve to znala, znam [...] uništila je... pa tu komodu, nožem [...] mislio sam sa naporom na majčinu reakciju kada bude ugledala oskrnavljen njen svet, shvatate, ta komoda od hrastovine, to je bio ceo celcati njen svet... ona je naprosto živela zahvaljujući toj komodi... nekim uspomena-ma koje su bile u fiokama“ (Jovanović 2016a, 114–115).

Nasuprot privlačnosti nostalgije sadržanoj čak i u otpacima i sitničarijama (ili baš tamo), ovde se moramo suočiti sa ‘oskrnavljenim svetom’, ali bi to trebalo da uradimo bez zebnje. Kako Maljevič piše, „[u]ništavanje svojine već garantuje put ka bespredmetnosti“ (Maljevič 2010, 752), kao prostoru materijalnog,

dakle estetskog odgovora na pitanje šta je s onu stranu avangarde. S druge strane, osim Maljevičevske mogućnosti beskonačnog umnožavanja „avangardne geste“ (Močnik 2019, 229), sama zamka se može eliminisati, „ali to je moguće samo tako što će se avangardno umetničko nastojanje povezati sa nekim revolucionarnim društvenim pokretom koji bi da sruši svet tiranstva“ (ibid.). Ovoj alternativni se Biljana Jovanović opasno približila upravo stvaranjem „jedne konfliktualnosti koja stremlji razotuđenju jezika i komunikacije.“ (Rosi-Landi 1981, 275) A, jezičko razotuđenje, kao rad izvan nostalgickih i predstavljackih praksi na književnoj levisi „pripada budućnosti i ono nužno zahteva revolucionarnu praksu“ (ibid.).

* * *

Analiza određenih aspekata fikcije Dubravke Ugrešić i Biljane Jovanović u kontekstu diskursa književne levice je, moguće, ponudila neke odgovore na pitanja kako smestiti umetničke postupke „u polje ideologije, bez njihove redukcije na ideologiju“ (Močnik 2019, 216, fn. 247). Upravo se kroz ovo ‘primenjeno’ reaktiviranje pojmovnika književne levice razotkrila ideološka pozadina umetničkih postupaka i praksi, a s druge strane, izbeglo se „redukovanje unutrašnje kompleksnosti estetike na neposredan zbir ideoloških funkcija“ (Eagleton 1990, 4).

Avangardni kraj (nekadašnjeg) sukoba je tako pokazao svoju uronjenost u društvenu i ideološku stvarnost, a proleterski da poseduje specifičnu ‘levu estetiku’, neodvojivu od te iste stvarnosti, ali koja se preosmišljava i dinamizuje kroz odbacivanje ustaljenih (bivših, prevaziđenih?) umetničkih i kulturnih odnosa i vrednosti. Postjugoslovensko književno polje, u kojem jedna od dve autorke i dalje aktivno stvara, postaje tako naše aktuelno polje za sukobe, razlike i prodore na književnoj levisi.

Spisak literature

Izvori

- Jovanović, Biljana. 2016a [1978]. *Pada Avala*. Beograd: LOM.
- . 2016b [1980]. *Psi i ostali*. Beograd: LOM.
- Ugrešić, Dubravka. 1996 [1995]. *Kultura laži: antipolitički eseji*. Zagreb: Arkzin.
- . 2001a [1981]. *Štefica Cvek u raljama života: (Patchwork roman)*. Zagreb: Konzor – Beograd: Samizdat B92.
- . 2001b [1983]. *Život je bajka*. Zagreb: Konzor – Beograd: Samizdat B92.
- . 2001c [1988]. *Forsiranje romana-reke*. Zagreb: Konzor – Beograd: Samizdat B92.
- . 2002. [1997]. *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb: Konzor – Beograd: Samizdat B92.
- . 2017. *Lisica*. Zagreb: Fraktura.

Sekundarna literatura

- Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
- Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford i Cambridge: Blackwell.
- . 2002. *Marxism and Literary Criticism*. London and New York: Routledge.
- . 2006. *Criticism and ideology: a study in Marxist literary theory*. London: Verso.
- Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want: Reading and Sexual Difference*. Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press.
- Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Groys, Boris. 2013. Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich. *Journal* #47, September 2013. Dostupno na: <https://www.e-flux.com/journal/47/60047/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>
- Kosmos, Iva. 2015. *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora*. Doktorski rad. Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj levisi: 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- Levi, Pavle. 2019. *Cimanje slike: nesputana analitika*. Zagreb: Multimedijalni institut – Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Maljevič, Kazimir Severinovič. 2010. *Bog nije zbačen: sabrana dela*. Beograd: Plavi krug – Logos.
- Mađarević, Vlado. 1974. *Književost i revolucija*. Zagreb: August Cesarec.
- Močnik, Rastko. 2019. *Teorija sa ideologijom*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- O proleterskoj književnosti. 1974. *Kultura* 33–34: 182–199. [nem. *Alternative* 16, 90, 1973]
- Rosi-Landi, Feručo. 1981. *Jezik kao rad i kao tržište*. Beograd: Rad.
- Sabolči, Mikloš. 1997. *Avangarda & neoavangarda*. Beograd: Narodna knjiga.
- Solar, Maja. 2012. Natrag ka borbenim pojmovima: klasa, pol, univerzalnost. *GENERO*, Vol. 16: 83–103.
- Šuvaković, Miško. 2015. „Avangarde u Jugoslaviji”. *Avangarda od dade do nadrealizma*, eds. Bojan Jović, Jelena Novaković, Predrag Todorović, 23–40. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- . 2010. *Moć žene: Katalin Ladik/The power of a woman: Katalin Ladik*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Visković, Velimir. Staljin, Josif Visarionovič. *Krležijana*. Dostupno na: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2136>
- . Sukob na ljevici. *Krležijana*. Dostupno na: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773>
- Zaharijević, Adriana. 2017. “The Strange Case of Yugoslav Feminism: Feminism and Socialism in ‘the East’”. In *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)socialism and Its Other*, eds. Dijana Jelača, Maša Kolanović, Danijela Lugarić, 263–283. Cham: Palgrave Macmillan.
- Zlata, Andrea. 2006. Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi. *Sarajevske sveske* 13: 97–128.

Primljeno: 22.05.2020.

Odobreno: 9.07.2020.

Tijana Matijević

Women writers on the literary left: from proletarian to post-Yugoslav literature

Summary: By interpreting the fiction of Dubravka Ugrešić (1949) and Biljana Jovanović (1953–1996), two Yugoslav and feminist authors whose first prose works coincided with the development of Yugoslav neofeminism and transformations brought by the artistic practices of the Neo-Avant-garde, the paper focused on the possibilities, but also on the relevance of reviving the notion of the literary left. What Aleksandar Flaker theorized as the literature of emphasized social functions, oriented towards “the ultimate goals of the workers’ movement” on one hand, and on the other as the avant-garde aesthetic transformation has been employed as the main axis of the analysis. However, though reflecting some of the ideological-poetic aspects of the dynamic (proletarian vs. avant-garde practices), the literary realities of the two authors also moved this established theoretical paradigm. Whereas Ugrešić’s fiction, which is predominantly read inside the transnational and feminist discourses in fact covers/produces many of the (Neo-)avant-gardists literary structures, Jovanović’s literary world could be theorized as the variation of the proletarian literature, with its specific ideological and aesthetic materialities, and a particular, anti-nostalgic relationship towards the past. Conclusions of the analysis lead to identifying the links among these literary realities and the post-Yugoslav literature, as a possible inheritor of the traditions of the literary left.

Keywords: literary left, female authors, avant-garde and proletarian literature, aesthetics and ideology.