

КОМПАРАТИВНИ ОПИС ЈАПАНСКИХ И СРПСКИХ АВАНГАРДНИХ ЧАСОПИСА¹

0. Увод

Авангарда се колебала, попут клатва, између две супротне тенденције: рушилачког и стваралачког, индивидуалног и колективног, рационалног и ирационалног и др, што је одраз тадашње Европе, прелазне парадоксалности које је донела западна цивилизација. Управо тим то колебање и говори о трагању за новом сликом света коју су уметници почетком двадесетог века желели да изразе. И Јапан се тада налазио на прекретници. Напољ индустријализацијом и развијањем привредног живота, становништво одлази са села у градове, формирају се нови градови који ће бити променити начин живота. После Меџи периода монархистичко-апсолутистичког духа, у Таишо периоду настаје демократско расположење доласком новог цара, које ће кратко трајати, да би се убрзо јавиле националистичке тенденције. И јапански песници, свесни противуречности које је донела европска цивилизација након Меџи реставрације (1868), трагали су за новим песничким изразом. Жан Вајсгербер навео је два услова за наставак авангарде: „минимум слободе мишљења“ и „развиј индустријске и урбане цивилизације.“² Оба су постојала у јапанском друштву двадесетих година прошлог века. И европски и јапански песници налазили су се, дакле, у типолошки веома сличном окружењу, из чега је проizaшао низ паралелних појава.

¹ Рад је, под истим насловом, на српском језику први пут објављен у: *Зборник Милоше Србице за књижевност и језик*, LI/1–2(2003): 321–367.

² Жан Вајсгербер, *Књижевне авангарде: прелаз одстрашњивања*, у: *Авангарда – Теорија и историја Војводе I*, Београд, 1997, стр. 170.

Заједничке су, на пример, неке већ на први поглед видљиве нове појаве у књижевном животу. Тако можемо поменути појаву „ефемерних часописа“ или „малих часописа“. Они се појављују и у Европи и у Јапану за време авангарде. Истраживање малих часописа омогућује нам да изближе пратимо активност авангардних покрета.

Овај рад има за циљ да прикаже паралелне појаве у авангардним покретима у простору и по традицији тако удаљеним књижевностима као што су јапанска и српска. И у српску књижевност су, ванме, као и у јапанску, пренишени искуства и творних европских авангардних покрета. Наш је задатак да покажемо неке најочљивије сличности и разлике у рецепцији авангардних покрета и у једној и у другој књижевности.

Српска књижевност, која је саставни део европске, хришћанске културе, у средњем веку је била изложена снажном утицају исламске цивилизације, од које се ослобађа тек у 19. веку, да би се поново вратила тековинама хришћанске културе. Јапанска књижевност развијала се ван европске цивилизације, с којом ће се истински сусрести тек у другој половини 19. века, после аполације која је трајала више од две стотине година у Едо периоду, за време самурајске владавине.

За компаративну и типолошку анализу изабрали смо два јапанска авангардна часописа – *Црњиво* и *арво* и *Маво*, и два српска авангардна часописа – *Пулхове* и *Сведочанствима*, који су, чини се, најбољи показатељи веома сложене и слојевитог књижевног живота код Срба за време авангарде. Посебно ћемо обратити пажњу на њихов програм, начин уређивања и књижевна дела, укључујући и преводну књижевност која је у њима негована.

Очекујемо, поред извесних разлика, и низ типолошких сродности, које проистичу из сличног или заједничког програма, јер се поезија авангарде заснива на космополитском духу.

1. Ефемерни часописи

1.1. Време ефемерних часописа

Историчари књижевности већ су запазили да су се заједно са општим променама у књижевности мењали и часописи. Мењали се не само њихова природа, њихове особине, него и њихова функција. Та се промена у европским књижевностима нарочито добро види на прелазу од реалитета и природности ка импресионизму, парнасизму и симболизму. Часописи постају све ексклузивнији, јер се везују за мање и затворене групе писаца, које обједињује сличан или чак исти програм. Сужава се и круг читалаца. Основни утрок се

svakaako nalazi u isticanju umjetničkog momenta, u estetizmu ili larturizmu (prema fr. *L'art pour l'art*). Zbog toga se sasvim prirodno međa i izgled časopisa i sastav njihovih saradnika. Po pravilu je grafička oprema finija, sa likovnim priložima koji su sami po sebi vredni i dovedeni u ravno-pravan položaj sa književnim priložima. Isto tako se među saradnicima nalazi veliki broj slikara. Zajedno sa raspravama o književnosti objavljuju se i rasprave iz opšte estetike. Drugi talas velikih promena u časopisima započinje na početku dvadesetog veka, kada parnasovstvo i simbolizam smenjuju avangardni pokret. Niје случајно што se naziv škola zamenjuje nazivom pokret. Jer škola podrazumeva da postoje sledbenici koji određenu književnu vешtinu nasleđuju i usavršavaju, dok se u pokretu okupljaju književni istomiшљеници oko zajedničkog programa.

Programi se najčešće iznose u vidu borbenih manifesta. I kao što su manifesti borbeni, jer razaraju tradicionalne oblike, borbeni su i avangardni časopisi. Moglo bi se reći da je i časopis u celoviti i svaki njegov deo zasebno jedna vrsta književne akcije. Poznati časopis nemčkog ekspresionizma upravo se tako i zove – *Die Aktion*. Akciju i borbenost takođe nalazimo u imenu najslavnijeg ekspresionističkog časopisa *Der Sturm*, koji je uređivao Херварт Валден и који je imao izvesnog odjeka и u Јапану.

Друга особина авангардних часописа произлази из оне прве: сваки од њих траје онолико колико је потребно да се програм изнесе и одређена књижевна „акција“ изведе. Зато су, по правилу, краткотрајни. Раније су часописи излазили годинама и деценијама, а сада неколико месеци и највише неколико година. Друга њихова особина је, према томе, ефемерност. Али ефемерност има и друге узроке: затворен круг истомишљеника, који се брзо распадао, и врло узак круг читалаца, који су жељни књижевних сензација као једне врсте књижевне моде, а она се брзо мења. Очигледно је да су тек авангардни часописи у правом смислу постали мале ревије или, како се на енглеском називају, *little magazines*. Преглед и нарочито пављана опне ових малих ревија омогућује нам да сагледамо слиу динамичку књижевног живота, који је у време авангарде доста ћудљив, каприциозан и није га увек лако објаснити.

Објашњење је отежано и зато што је авангарда, као што је познато, негирала књижевност као посебну институцију. Тако су данимим и после њега надреализам одбацивали све књижевне конвенције, односно литературу коју је грађанска култура канонизовала, да би се тражили нови извори поезије у самом животу. Зато авангардни часописи по правилу доводе документе и опште не само из обичног живота него још више из неофицијелног, запостављеног, презреног живота. Некадашњи салони замењивани су кафетима и кабаретима, у којима се одвија прави књижевни живот. Чисто књижевни преврат приближава се социјалном преврату: књижевна револуција иде у сузрет

друštvenoj revoluciji. U tome se zapravo najviše i ogleda promena funkcija književnih časopisa. Ona više nije često estetska, kao u vreme simbolizma.

Pošto u vreme avangarde ne dolazi samo do „mешanja жанrova“ nego i do „mешanja raznih vrsta umetnosti“, časopisi nisu više usko književni, nego otvaraju svoje strane svim umetnicima i svim vrstama umetnosti. Zato se kao eshita može izdvojiti još jedna njihova osobina: „umetničko šarenilo“ od književnosti, preko slikarstva i vaјарства, do baleta i čak do cirкусних predstava, sa sve priznanimijim klonovima, lutkama i maskama. Maske su, uostalom, postale popularne после Аполоњеровог и Сандароновог откривања црничке пластике.

Откриће црничке пластике које, naravno, случајно. До њега је дошло управо зато што је европска уметничка авангарда pokazala изузетно велико интересовање за ваневропске уметничке традиције и културе. Negativan однос према човеком искуству из других, ваневропских култура замењен је позитивним, а између осталог и позитивним односом према искуству које је откривао у будизму. Због свега тога су европски авангардни književни часописи добила још једну особину коју желимо да истакнемо: од некадашњих националних постали су у најширем смислу интернационални. Види се то, између осталог, не само по темама и прилозима него и по сарадницима из различитих делова света. А као интернационални лакше су проширили свој утицај, толико да се он осетио и у јапанској knjižевности. Осетио се, naravno, и у јапанским knjižевним часописима, који су такође брзо почели да се мењају.

1.1.1. Ефемерни часописи у Јапану

У Јапану се ефемерни часописи називају *ritchi madōjin*, односно малим романима, по синглеском ипрату *little magazines*. Тај ипрат је првобитно означавао ове неконвенционалне knjižевне часописе, намењене узим читалачким круговима, који су излазили почетком двадесетог века у Америци и Енглеској, док су се у Јапану под тим термином разумели они некоммерцијални часописи које у малом тиражу издају појединци или мале групе, дакле, све породичне публикације које нису биле масовног карактера. На почетку су то били часописи који су се крајем деветнаестог и почетком двадесетог века појавили у служби ширења социјалистичких или хришћанских идеја, као што је *Ново село* (*Shingashiki jūta*), гласник једног хуманистичког покрета. Број тих малих часописа нагло се повећава током 1920-их, када почиње интензивна рецепција авангардних покрета.

У историји јапанске модерне knjižевности неки часописи су одиграли веома важну улогу у формирању knjižевних праваца. Часопис *Данца* (*Mujō*),

1900–1908. и 1921–1927) bio je središnje japanskog romantizma, *Plazjoda* (Sabači, 1909–1911) predstavljala je estetizam, a *Belo breza* (Shirakaba, 1910–1923) okupljala je humanistički настроjene pisce. Oni su izlazili redovno, imali su stabilan program, trajali su duže i namješteni su bili široj intelektualnoj publici. U njima su čitaoci mogli da se obaveste kako o književnim tako i likovnim kretanjima u Evropi. Igrali su, u izvesnom smislu, prosvetiteljsku ulogu u procesu modernizacije japanske književnosti.

Za razliku od ovih, starijih književnih časopisa, male revije počinju da izlaze tek u vreme avangarde, u veoma malom tiražu, okupljale oko sebe pisce i pesnike manje-više određene književne, umetničke pa i ideološke orijentacije. Skoro nijedna od njih nije mogla da izlazi duže, retko koja je doživjela treći broj. One sadrže, pored poezije, proze, drame, romana i književnih kritika, i tekstove o filozofskim, psihološkim i političkim pitanjima, za njih pišu i likovni i kolorirani umetnici, kao i arhitekti, tako da su često preovladavale okvire književnih revija u najužem smislu te reči, izрастајући u časopise multimedijalnog karaktera.

U to vreme, početkom dvadesetih, objavljeno je u Japanu nekoliko značajnih umetničkih manifesta. Najveć, oktobra 1920, slikar Tan Kambara objavljuje u katalogu za svoju izložbu *Prvi manifesti Tana Kambara*, koji sadrži futurističke ideje. Decembra 1921, pesnik Rejkihi Hirato na ulicama deli letke sa svojim *Manifestom japanskog futurizma*. Sledeće 1922. godine pesnik Šavakihi Takahashi u svojoj zbirci pesama objavljuje i pesmu *Poštarda je dadansta* (*Datzen wa dadansta*), koja se smatra prvim dadanističkim manifestom u Japanu. Pojava malih revija upravo se poklapa sa „drušnim“ periodom avangardnih manifesta, i one ће se просто utrojavati u objavljivanju svojih manifesta.

Manifest dobija karakter zasebnog oblika или жанра avangardne književnosti od vremena italijanskih futurista koji su uostavno objavljivali mnoštvo manifesta, ali prototip manifesta u modernom društvu nalazi se u *Manifestu Komunističkog partija* iz 1848. godine. Imao je socijalni karakter и služio je agitaciji. Vreme takozvanih *little magazines* karakterisalo se upravo bezbrojnim manifestima koje su mladi umetnici agitatori objavljivali u revijama prolaznim poput јutarne rose.

U malim časopisima илеу objavljeni samo avangardni manifesti, napisani u duhu futurizma, dadanizma, konstruktivizma или експресионизма. Na primer, часопис *Sajon semem* (*Tamotai Ito*, 1921–1924), sa jasnom socijalističkom orijentacijom, takođe je objavio svoj manifest, а писац Такео Аришима (1878–1923) из književne групе *Belo breza*, која је okupljala pristalice Tolstojevih humanističkih ideja, исто тако је objavio *Manifest*

jedan („Sengen hitotsu“) kao rezultat bolnog razmišljanja o odnosu pisca prema društvenim protivrječnostima. *Sejōch seizōna* je pokrenuo Ōmori Komaki (1894–1978), koji se vratio iz Pariza, pod snažnim uticajem Barbisovog (Henri Barbis, 1873–1935) internacionalističkog pokreta za mir *Clarifié (Clarifié)*. Časopis se deklarirao kao kosmopolitiska književna revija i pod geslom „akcija i kritika“ zalagao se za internacionalizam, davao podršku radничко-сељачкој Русији, apjашњавao se za mir i protiv rata. Mađa u њему није било литерарних остварења значајних за књижевну историју, он је занимљив по томе што је Комакн на његовим страницама представио *Гребу империонализма*, што ће имати велики утицај на развој пролетерске књижевности у Јапану. *Манифест*, објављен октобра 1921. у првом броју часописа, написали су песник Масатоши Мурамату (1895–1981) и режисер Такамацу Сасаки (1898–1986). У њему су јасно подвучене идеје о супротности између класа, класној борби и интернационализму, уз неке елементе анархизма.

„Некада је човек створио Бога. Сада Га је човек убио. Нека се та судбина Створило.

Данас не постоји Бог. И поред тога свуда је пуно Његових варијанти. Он мора да буде убијен. Ми смо ти који ће Га убити. Све док траје ово стање супротстављености два табора, човек је човеку непријатељ. Ту нема компромиса. ‘Да’ или ‘не’. ‘Истина’ или ‘не’.

Истина је апсолутна. Зато говоримо ову истину коју други неће. Човек је човеку лух. Без обзира на државу или расу. Под сватошћу истине долази до стварања и раздвајања. Господи! Ми се боримо за данашњу истину. Господари смо живота. Ко не прихвата живот, дефинитивно није човек са њимости. Због живота бранимо истину револуције. Сад устаје сејач семена – заједно са свим друговима свста!“

Тако Арисама је свој *Манифест* један објавио у јануарском броју часописа *Рекомјструкција*, 1922. године.

[...] Рођен сам, одрастао и стекао образовање изван четврте класе. Према томе, ја сам један од оних који немају везе са четвртом класом. Пошто је апсолутно немогуће да postanem припадник те нове класе, не поминалам да ме прихвати у њу. Глупо ми је слагати себе да бих је бранио, расправљао мој припад и ступио у покрет за њу. На крају крајева, ја ћу остати плод постојеће владајуће класе, ма како се променио мој даљи живот, као што би црнац остао црн ма колико га праши сапуном. Стога би мој задатак увек био и остао само да се обратим онима изван четврте класе [...].“¹

¹ У: *Nihon gondai bungaku zenshū, Arishima Takao* (‘Сабрана дела савременог јапанског књижевности’, Такео Арисама), vol. 20, Токио, Kodansha, 1969, стр. 409.

У овом тексту, где аутор износи свој скептицизам у погледу плодова које су народу донеле Француска и Руска револуција, уопште нема радикалних ни оптимизма. Већ сам наслов *Манифест једног ушућује* нас на ауторов приступ који се битно разликује од других тадашњих манифеста 'повишене температуре', као и на вишевишност усамљеност. Ипак мучи питање како интелектуалац може да се укљати у контакт са стварним социјалним проблемима, док књижевност убрзано нагиње ка левичарству. Сам овај дан, писац ће октобра следеће 1923. године извршити самоубиство.

Горе наведени манифести углавном говоре о задацама књижевности или о духу књижевности, али се не баве проблемима књижевне форме.

С друге стране, авангардни манифести као што су *Први манифест Тајја Камбаре* и *Манифест јапанског футуризма*, и поред јасно изражене нитишаје италијанског футуризма, говоре не само о духу нове поезије већ и о уметничкој форми. Такве авангардне токове следе мале ревије. Међу њима се налази *Гс. Гробијам. Прер. Гробијам (G.G.P.G.)*, сведок усмеравана авангардне поезије ка надреализму, који је излазио од јуна 1924. до јануара 1926, укупно 10 бројева, и космополитски *Песник свега (Seikai shijin)*, који је излазио од августа до новембра 1924, укупно три броја, као и низ других часописа.

Песник свега у првом броју објављује своје планове активности: издавање гласника *Песник свега*; штампање годишњака поезије; организовање предавања, рецитовања и изложби; избор чланова одбора; контакт са песницима свега. У плану је било, такође, да се „једна песма, предложена на месечној редовној сесiji, преведе на енглески, немачки, француски и руски језик, објави у наредном броју и пошиље истовремено редакцијима иностранних часописа, као и да се објаве оригинали и преводи дела авангардних песника широм свега.“ Покретач овог часописа Томоо Томаки био је у то време познат као дадаистички песник. У Одбору академије поезије Далског истока окупило се шездесетак, а у редакцији тридесет уметника међу којима су даданети Тсуни Цуђи и Тсуни Окамото, Кјођиро Хагивара и Шингеђи Цубон из часописа *Црвено и црно (Aka to kuro)*, Томојоши Мурајама из часописа *Миво* и други.

Први број часописа *Песник свега* је скромног изгледа и има свега 26 страна. Садржи манифест, песме, књижевне критике и преведене стихове. Летачички преглед садржаја сва три броја овог часописа, колико је изашло, показује да су, поред песама јапанске авангарде, објављене у доста великом броју преведене песме. Заступљени су руски авангардни песници Мајakovски (1893–1930) и Шершневич (1892–1942), а од немачких песника кубнета Макс Вебер, дадаиста Ф. В. Вагнер, револуционарни песници Оскар Мараја Граф, Курт Хајмане, Клаудунд (право име Алфред Хеншике), Алберт Ерештајн, Арман Т. Вагнер, експрессионисти Вартер Хаген Крефел и Карл Цуекермајер.

Има и француских pesama. Неколико prevedenih pesama savremenih kineskih pesnika potiruju da časopis nije pratio samo tokove evropske poezije. Ne možemo pouzdano utvrditi da li je i koliko uspeo da uspostavi kontakt sa svetским avantgardnim revijama. Ali se oseća, makar u planovima, situacijama i volja da se japanska savremena poezija predstavi inostranoj publici.

U prvom broju objavljen je i manifest pod naslovom *Prvi manifest Don kreacionizma* (*Don kreacionizma daiichi senten*),⁴ koji je najverovatnije napisao glavni i odgovorni urednik Don Zeki (pravo ime Tomoo Tomaki). U tom manifestu autor se zalaze za „Don kreacionizam“. Tekst, koji sadrži šest tačaka, počinje rečenicama: „Svet konvencionalne umetnosti je u svim oblastima srušen. Mi, ludaka vrsta, vismo mogli da ga obeležimo izjedinišim iadrobnišim spomenikom. To je istinski tužna istorija poraza ludake vrste.“ U njemu se jasno ogledaju osobine futurizma i dadanzima, kao što su negiranje konvencionalne umetnosti i davanje prioriteta životu, ali i težnja ka prirodnim naukama: na više mesta su upotrebljeni stručni termini kao što su kosmos, elektron, gravitaciona sila itd. Tekst se završava ovakih „Granice su izbrisane, beskrajni su objekti. Relativna volja bezbrojnih simultavnosti pospešuje novu usmenu književnost, industrijsku umetnost, dinamičnu plese, narodno pozorište, uličnu umetnost, život jednak umetnosti i naclove svesobuzatne međusobne odnose.“ Objavljen našt organizacione šeme naclove čete *Don lasa* – koja se sastoji od odeljenja za poeziju, za ples, za likovnu umetnost, za pozorišnu umetnost, za kreativnost, za kritiku, za nauku, za prevodjenje, za propagandu i za izdavaštvo – nagoveštava da su nameravali da deluju kao organizovan društveni pokret. Iz samog manifesta jasno proizilazi naclove težnja ka kosmopolitizmu i multimedijalnoj umetnosti.

Mađa ovaj manifest, dosta apstraktan i pun suforičnih izraza kao što je „osvajanje svemira“, ne govori neposredno o umetničkoj formi, programski tekst objavljen u istom broju pod naslovom *Poveštie kreacionizma* (*Sozovhugi no dbarratni*),⁵ sa potpisom Don Zeki, sadrži nekoliko konkretnih predloga koji se odnose na formu. Negirajući konvencionalnu umetnost i ističući neograničenost objekata, on se zalaze za revolucionarnu umetnost, definiše stav umetnika kao religiozan, dialektičan i aktivan, dok elementi umetnosti treba da budu kritičko-filozofski, naučni, relativno-esteticki i arhitektonicki. Kao projekat za „rad na rehabilitaciji očajnika“ on navodi progon dekadencije, čudo dadanzima, sutrašnjicu naclevitva, volost bratstva, prosvetljenje proletarijata. Tekst ističe da su naclevni

⁴ U časopcu: *Sekai shjin*, br. 1, avgusta 1925, str. 19.

⁵ *Ibid.*, str. 9–10.

pokreta industrijski i masovni i da takova umetnička forma sadrži simulanost, konstruktivnost i slobodu efekata, a govori afirmativno o groteski. Kao oblike umetnosti Don Zakai pominje usmenu književnost, ušticnu likovnu umetnost, dvimimичki ples i stvaralачku kritiku. Stiče se utisak da je ovaj programski tekst preplavljen svim idejama koje su privlačile tadašnje japanske intelektualce, od dadaizma, konstruktivizma i drugih evropskih avangardnih ideja pa sve do marksizma, internacionalizma, mističizma i teorije relativiteta. Umetnost je približavana životu, da bude narodna, masovna i industrijska, a umetnički pokret društvenom pokretu.

Ovaj Tokačijev tekst koji kritikuje pasivnost recepcije evropske civilizacije kod Japana iz proteklih pedeset godina i oštro zamera tzv. umetnost radi umetnosti, bez dodirnih tačaka sa stvarnim životom, tuž je samouverenosti kao da je njegov pokret izvoran u svom duhu. Međutim, kreacionizam nije bio Tokačijev izum. On je samo jedan od avangardnih pokreta koji su se posle Prvog svetovog rata pojavili u Evropi. Njegov rodoljubnik je čileanski pesnik Vincente Ujodbro, koji ga je pokrenuo 1916. godine u Buenos Airesu. Kasnije je francuski pesnik Rezerdi uveo taj pokret u Francusku. Podstaknuti Ujodbrovom posetom Španiji 1918, španski pesnici su razvili ultranizam. Ujodbro se zalagao za poeziju koju pesnik „stvara kao novu kosmičku realnost koju umetnik dolazi Prirodi“. Pokazujući od potrebe da pesnik „stvara pesmu uzimajući iz života motive i mešajući ih da bi im se udalžio novi i samostalni život“, on odbašuje anegdotesko i deskriptivno. Srž njegove umetnosti je ideja: „Stvoriti pesmu kao što priroda stvara drvo.“ O suštini kreacionizma najbolje govore njegovi стихови: „Zašto opesate ružu, o pesnici? / Uчините da procieta u pesmi! / Pesnik je mali bog.“⁴

U časopisu *Pesnik svetla* nema nijedne španske pesme, niti se pominje ime Ujodbra ili Rezerdija. Međutim, u japanskom manifestu se nalazi jedna od ključnih reči kreacionističke ideje kao što je *kosmos*, kao i insistiranje na kreativnosti, što bi moglo da budu tragovi ove evropske avangardne ideje.

Bezbrojni manifesti, objavljeni u tim malim revijama, sadržavali su često svetreni na i pravi heronizam i narcizam. Međutim, od njih se izdvajaju dva časopisa po tome što su ostavili jasne tragove u japanskoj književnoj istoriji. To su *Crveno i crno (Aka to Kuro)* i *Miso*.

⁴ Уп. *Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност, Београд, Нолит, 1985, стр. 379–380.

2. *Црвено и црно*

„Шта je pesinja? Šta je pesnik? Ozbacujući sve ideje iz prošlosti, saslo tardinio! Postinja je bomba! Pesnik je crni zločinac koji baca bombu na čarsti lud i vrata zatvora!“⁷

Са овим немотивисаним *Манифестом* часопис *Црвено и црно* прик пут илзати 1. јануара 1923. у Токију. Штампано је укупно пет бројева за годину и по дана, колико је трајао његов живот. После првог броја који има 24 стране, у фебруару илзати други број са 8, у априлу трећи са 8, у мају четврти са 16 страна, а после Великог земљотреса у Канто области, септембра 1923, издат је јуна 1924. ванредни број са 4 стране, који ће уједно бити и последњи. Овај прик авангардни часопис за поезију, формата А5 и веома скромног изгледа, одмах је оставио снажан утицај на тадашње читаоце, својим крупном словима *Црвено и црно* на насловној страни, рушећи тада конвенционалну концепцију књижевне ревије. Главни и одговорни уредник је био песник Сингеђи Џубон, а чланови редакције су били песници Тсуи Окамото, Тотаро Кавасаки и Кјођиро Хагивара. У ванредном броју њима се приклучио и песник Тотабуру Оно.

У репринт издање овог часописа, сећајући се тог времена, песник Шинкићи Ито пише да је „часопис *Црвено и црно* био необичан феномен, прик те врсте, да му је скромност била снага“. Црвена боја асоцира на комунизам, а црна на анархизам. Сам наслов часописа није било толико необичан за читалачку публику с обзиром на популарност тада већ преведеног Стендаловог романа с истим насловом, тврди Ито, али су песници окупљени у њему имали самосвест да су и „дрвени“ и „дрни“ и тиме „принзали и истакли да су нешто што је немирно и нездраво, ошело створење“.⁸

У сваком броју објављиваше су песме чланова редакције, кратки есеји и завршна реч уредника. Овај уређивачки концепт је био готово заједнички свим бројевима од првог до последњег. Нема проиних дела, романа, драмских текстова ни превода дела страних аутора. У првом и другом броју се објављују само радони чланова редакције, па и у каснијим бројевима, кад се часопис отвара за спољне сараднике, њихова дела остају главна. У том смислу можемо рећи да је часопис био дело затвореног круга песника.

Насупрот жестокима реторикама које се ређају у *Манифесту*, саме песме у првом броју часописа ишеу биле толико радикалне. Кјођиро објављује

⁷ *Aka to kuro*, бр. 1, јануар 1923, на насловној страни.

⁸ *Poemataria shi zasshi shunet* („Збирка часописа *Црвено/црно* и његови”), Vol. 1, Tokyo, 1978, стр. 2.

две pesme o seoskom životu u svom značaju *Yama* i *chōmek* (*Natake to yūgen*) i *Akai* (*Aki*), a Čubon naturalističko-realističku pesmu *Prosjak na vrbu* (*Kaze no ōka no ōyūki*). Tek u Okamotovom ciklusu pesama *Obrišanje* (*Kaizen*) oseća se izvesna avangardna atmosfera. Međutim, kako se časopis razvijao, to se pojavljuje više pesama napisanih u duhu protesta, negacije i rušenja. U četvrtom broju, na primer, tri od pet objavljenih pesama, tj. pesme Čubon-ja, Kawasakija i Okamoto, bile su eksperimentalnog karaktera i imale su neki naslov *Bez naslova* (*Muda*), dok se u Kjoširovoj pesmi pod naslovom „●●●“ opisuje grad na veoma radikalni način.

U četvrtom broju je objavljen i njihov novi manifest *Prvi manifest bokrejši* *Prvimo* i *crno* (*Aki to kuro ōka dōjōki zōshō*). Autor tog neslogotivnog teksta nije utaršćen, mada se pretstavka da je reč o Kjoširu Hagivari. U njemu je jasno podučena namera njihovog avangardnog pokreta: promena i pesničke forme i pesničkog duha. Odlučno se odlažu konvencionalna umetnost i njen autoritet, podmeću se idealizmu i humanizmu, redu i običaju, i tu možemo da nađemo dodirnu tačku sa futurizmom i dadaizmom. Tekst почиње pozivom na prepir materijalnih vrednosti, kao što je novac, i na pohvalu ludila. Kritika je u manifestu bila usmerljena na pesnike koji su u to vreme činili glavnu struju u poeziji u Japanu, na popularne i tzv. slobodne pesnike, koji su se zalagali samo za formalnu nezavisnost stiha bez novog pesničkog duha.

„Da otmimo glupe, nesvesne japanske pesnike! Slikare! Muškarce!
Bajare! koji su zaboravili na ludilo, a žele novac!

Da imamo za degradaciju ljubavi između dame i gospodina!

Da lepo su moderija dva psa, ženka i mužjak koji su se O-O na uzletu
radnje kinaša Minčukosa.

Budala je ovaj ko ne zna da umetnost postoji zato što je ona masturbacija
čoveka. Čovek koji ne može da ispusti O-O na pismo od svoje dragane ne
razume je istovako.

Demokratski pesnici u Japanu koji ne znaju da ređaju slova naopачke!
[...] Sad je došlo vreme da sahranimo slobodne pesnike koji su dali nogu ku-
kavčevim pesnicima novog stila! Da uzmemo slobodne pesnike! Da razbi-
jemo stari, stari, kao albatros razvučen u ustojeni ritam slobodnih pesnika.“¹⁷

Zapravo su konvencionalna forma i tup ritam bili razlogi njihovog nezadovoljstva poezijom savremenika. U manifestu je snažno prisutan nihilistički duh i citirana je rečenica „Sve je za mene ništa“ od Štirnera, koja je dađaneta Tuju Čuđin prevodio i predstavio japanskim intelektualcima.

¹⁷ *Aki to kuro*, br. 4, maj 1923, str. 2–8.

„Негирајмо! Негирајмо! Негирајмо! Све своју свagu усмерimo ka negaciji!

Једино тако, ми постојимо! Ми можемо живети живот!“¹⁰

Манифест негира све „идме“. Шта нам онда нуди њихов песнички дух у коме се истиче „метација“?

„Продавали смо свој живот комад по комад, а на крају нам је остало пресахињено срце – шта треба да купимо овом пресахињеним срцем? Базирамо га у кавализацију! Јауче клица! [...] Хтели смо да купимо идеал и срећу живота, а изгубили смо срце. Више нема ништа шта бисмо могли купити овом пресахињеним срцем. Што нас брига за идеал и срећу? [...] Сада ми морамо изабрати своје опције. Да бисмо из изабрали живе, онда света нам је потребна игра, игра нам је потребна [...]“¹¹

Дакле, пре свега, раигравање живота и губитак срца. И разумљиво је онда што се у манифесту тадашње време изражава сликама из патологије. Процес распадања човека и дехуманизације у тадашњем јапанском друштву, пуном супротности, опсекује се прибрало и без сентименталности.

Одбацује се болшевизам, капитализам, буржоасија, а „празно обећање“ је и власт анархиста. Па шта, онда, принају?

„Не можемо да кренемо путем истине и идеала, ни путем револуционарног хуманизма да живиш за пролетаре. Волим самог себе више од истине, више од х.“¹²

Онде се призива само „ја“ и голи живот. Радикални егзистам, који, међутим, прати слика смрти.

„И с друштвеног аспекта, пред нама су само гробови. Мој живот је игра на гробовима.“¹³

Њихов егзистам, неподељен у овом *Првом манифесту*, зато је носило у себи песнички ам, као да су предвидели распад друштва.

Слика распадања урбаног човека, његове отуђености, слике сека или хране који су велани за голи живот, мислони хаос, немири времена и насеље – то су чести мотиви и у њиховим песмама. Затвор, празнина, срце, крв, гробље, дугови, обрање – то су речи којим су песници покрета *Црвено и црно* опсинали слике времена. Њихове песме, објављене на страницама часописа *Црвено и црно*, где су оштро критиковали своје савременике слободне песнике, такође су написане на савременом говорном језику, али имају убр-

¹⁰ *Ичио*.

¹¹ *Ичио*.

¹² *Ичио*.

¹³ *Ичио*.

zani ritam, slike su im živalje i jasnije, sa sklonostiŭ da se jedna slika zaokružuje u jednoj stihu.

Тун Осамото

*САКАТА СРЦА*¹⁴

Безбројна срца леже.
Безједно неспремном,
шласкуљаво чађу,
грудике потанисле крви.
Срце, срце, срце...
Изакоба сакатих срца.
Та безбројна срца.
наспремном лица, само што се нису распукнула,
тло и безгумно
леже на улици којој бесни северни ветар.

Кијоми Хагајама

*ИГРА!*¹⁵

Одрези и месо! –
Испеди крв! –
Убици је у петар лобња
Хаја!, испиј!
Ако си се натпо, играј,
Играј, играј, играј!
– Прасак пламена.
– Митоманске црне струје.
То је душа времена!
И ако те ухвати мука, играј даље!
Играј све док не повратиш и не паднеш.
Поврати, поврати, поврати! Изабави крв –
У мору изабави крв хххххх!
И срце хххххххх
Нека одлети на парца!

Шанџи Цубои

*БЕЗ НАСЛОВА*¹⁶

Моје срце је лист изгужаване хартије.
Да га испечем и бацам у ватру...?
Зар ти није тако ланис и лепис?

¹⁴ „Katarwa no shizuo“, *Ako to kuro*, бр. 1, стр. 9.

¹⁵ „Odore“, *Ako to kuro*, бр. 2, фебруар 1923, стр. 4.

¹⁶ „Mushi“, *Ako to kuro*, бр. 3, април, стр. 3.

Novim zbor, zvanje, zvanje,
Progutaj vatru!
Progutaj razbuktali plamen!

Časopis *Црвено и црно* često je sretavan u grupu anarhističkih revija zato što su četiri člana redakcije naginjala anarchizmu: Kjoširo, Ōzubon, Ōno i Okamoto. Ali, taj časopis nije samo pokušavao da izmeni pesnički duh. On je istovremeno bio i izazov za tadašnju japansku poeziju lišenu ritamičnog osećaja, pa je stoga jasno pokazivao elemente revolucije pesničke forme. On je bio pokret za poeziju u kojoj su duh i oblik tesno povezani i deluju jedan na drugi.

Priznaci i kritike objavljeni u svakom broju ovog časopisa govore da su „rastegnute ritam“ i „sentimentalizam“ bile stalno vankovne mete napada. Zbog toga su padale teške reči na slobodne pesnike i pesničke populiste. Eksperimenti koje su pokretali časopisa *Црвено и црно* ponavljali u drugoj polovini njegovog postojanja bili su usmereni ka traženju za novim ritmom i novim pristupom poeziji kako bi razbili štetiku i sentimentalnost i stvorili duhovni pejzaž pomoću suvih i neobičnih vizuelnih slika.

Iako je bilo samo pet brojeva, časopis *Црвено и црно* je snažno delovao na tadašnje čitaoce. Kjoširo Haginara u četvrtom broju pod pseudonimom Ludi Tiro beleži: „Rošini kaže: ‘Uvek sam dosada imao neki njegov, te radi ideologije, te radi posla, itd. Ali, ovoga puta sam ubio za sebe, ubio sam jer samo to želeo ja.’ [...] A mi samo tirdimo: želimo da živimo, želimo da umremo, i ništa više. Savladati nasrtaje jeste jedino savladati smrt. A sada, savladajmo sve nasrtaje i samo napred!”¹⁷

Časopis *Црвено и црно* je bio pretеча brojnih malih književnih revija koje su se pojavile na avangardnoj sceni u Japanu. Podstaknute njegovom nihilističkom estetikom, posle njega će poput pene nastajati i nestajati bezbrojni mali časopisi sa svojim pretencioznim manifestima.

3. *Miso*

Časopis *Miso* izašao je od jula 1924. do avgusta 1925. godine (ukupno 7 brojeva). Njegov prvi broj pojavio se u julu 1924. i imao je svega 8 stranica. Drugi broj, sa 12 stranica, izašao u avgustu iste godine, treći (22 stranice) u septembru, četvrti (16 stranica) u oktobru, dok je peti broj, sa 32

¹⁷ *Ma to koro*, br. 4, maj 1923, str. 15.

странице, posle izvesne pauze, objavljen u julu sledeće, 1925. godine, da bi zatim usledila šesti (32 stranice) u julu i sedmi (38 stranica) u avgustu iste godine. Treći broj je zabranjen na osnovu Zakona o eksplozivima, jer je na naslovnoj strani bila nalepljena petarda uz autentičnu pramenu ženske kose.

Reč *Moavo* na japanskom jeziku ne znači ništa. Književnik Takamaru Sasaki tardi da *M* znači *Maize* ('prostor'), *V* znači *Vitesse* ('vreme'), a *A* i *O* predstavljaju ovađe alfa i omega (početak i kraj). Ovo objašnjenje smatra se prilično pouzdanim.¹⁸

Pokretaj časopisa je bio slikar i pozorišni umetnik Tomojoši Murajama, koji je upotrebio Japance s nemackim ekspresionizmom i konstruktivizmom, kao i Šuzo Ōura i drugi umetnici. Kasnije, od petog broja, uključuje se u redakciju i pesnik Kjoširo Hagivara.

Posle jednogodišnet boravka u Berlinu, Murajama se krajem januara 1923. vraća u Japan i sa četvoricom slikara organizuje prvu izložbu pod nazivom *Moavo* u prostorijama budističkog hrama Denshoin u Tokiju. Izložba, koja je trajala od 28. jula do 3. avgusta 1923, označila je početak pokreta *Moavo*. Među 185 izložbenih radova isticao se Murajamini objekat pod naslovom *Delo u коме su korišćeni cveće i čajnik*. Leva cipelica s visokom potpeticom postavljena je u praznoj drvenoj kutiji pored koje je korovica sa cvećem i mašinicom. Na dve kutije se nazire lik dečaka, kao nekaakva ilustracija za slikovnicu, kao i nepisana reč *autobombas*, a na samoj kutiji ruža.

U katalogu za ovu izložbu nalazi se njihov manifest od tri dela. U prvom delu se razjašnjava karakter grupe koja čini ovaj pokret: „Mi smo se kao grupa okupili jer smo likovni umetnici iste sklonosti. Ali ne zato što delimo istu umetničku ideju ili ubeđenje. Zato naša grupa neće pozitivno da odredi nekaakav svoj stav o umetnosti.“¹⁹ U drugom delu se definiše duh umetnosti za koji se zalagu: „Mi stojimo na čelnom položaju. I večno ćemo tu ostati. Mi vismo ničim vezani. Mi smo svestrani. Mi revolucionizujemo. Mi napredujemo. Mi stvaramo. Mi neprestano potvrđujemo i odričemo. Mi živimo u punom smislu te reči, da se ni s čim uporediti ne možemo [...]“²⁰ Treći deo je posvećen planu konkretnih aktivnosti kao što je organizovanje izložbi. Murajama zastupa tzv. *Vertical-Constructivism*, zalagajući se da umetnici „svesno konstruišu delo i ručno, antuzelne i druge čulne elemente, destruktivne i konstruktivne želje“. Da bi se ogla-

¹⁸ *Voagei senjaku*, septembar 1925. U: *Beizaito kaizaito* ('Svesnik sa komentarnim' za resprint izdanje *Moavo*), Tokyo, 1991, str. 12–13.

¹⁹ „*Moavo no senjaku*“ ('Manifest *Moavo*'), u katalogu: *Prve izložbe Moavo*, Tokyo, 1923. Resprint izdanje 1991, str. 1–2.

²⁰ *Moavo*.

dao u „svesobuhvatnim mogućnostima umetničkog tražanja“, on pokreće časopis *Maao*.

U trećem broju časopisa objavljen je programski tekst *Poljeto se časopis Maao* koji izražava „maonetički duh“: ♦ „Maao je grupa bespomoćnih zločinaca koji nose crvenu masku i crne naočare. ♦ To je poslednja bomba kojom će biti zasuti svi oni intelektualni zločinci (tj. gospodsko pleme) koji deluju u ovom svetu, leđa i tromi poput sanja, poput fatamorgana seksualnog nagona.“²¹ Estetika pobune i zločina zajednička je i drugim malim časopisima kao što je *Drvaio* i *Arvo*. Mađa maonetički pokret ističe da „nema ničeg novijeg strahovitijeg i neverovatnijeg od ovog“,²² jasno je da se on rodio kao protivnik evropskih avangardnih pokreta i da su u njegovoj osnovi elementi nemčkog ekspresionizma, ruske futurizma, dadizma i konstruktivizma, koje svojom protaagonisti voruju.

U poslednjem, sedmom broju, koji je izišao kao specijalni broj pod naslovom *Artstijektura i inovacije*, proglašava se osnivanje *Saveta Gradnjačelja gradova i smeriljake*. Raspisani su konkursi za investitore, donatore, privredne članove i aktiviste. U tekstu se ređaju reči kao što su *konstruktivizam, indusirijalizam, subinovacijizam, inovativizam, monomomizam*, a kao projekti se navode elektrika, gas, amon, uređivanje izloga, scenografija, korišćenje otpada i drugi novi urbanistički planovi, pa čak i isterivanje ljubitelja čednosti.

Maonizam je uzeo dalekovekovne u istoriju moderne umetnosti u Japanu: interdisciplinarnost i multidisciplinarnost.

Maao je prvi japanski avangardni časopis koji je kao svoju misiju zastupao kosmopolitizam i solidarnost sa umetnicima sveta. U osnivanju pokreta bila je uključena Varvara Buzikova (1886–1983), ruska slikarka koja je emigrirala u Japan 1922. godine, a japanski slikar Hida Kinoshita (1896–1991), koji je aktivno sarađivao sa Maatom, bio je učesnik D. Burliuka. Časopis *Maao* uspostavlja saradnju sa inostranim avangardnim časopisima kao što su *Der Sturm* (Berlin), *Das Werk* (Cicah), *L'effort moderne* (Pariz) i dr. Po uzoru na srodne časopise iz Evrope, na poslednjoj strani se objavljuje spisak *Zemljanih časopisa sveta*. Na tom spisku u petom (jun 1925) i šestom (jul 1925) i sedmom broju (avgust 1925) časopisa, našao se i *Zemlj*, sa podacima o *Ljubomiru Mizitchu* (L. Mizitch, 12, Rue de Birschanine, Belgrade). Koliko nam je poznato, to je jedina vidljiva veza između ova dva časopisa, ali je posrednih veza svakako bilo više. Na primer, u svojim gostujućim i Herwarta Valdena, urednika ekspresionističkog časopisa *Der Sturm* u Berlinu, na-

²¹ „Zaoshi Maao awaragi“, *Maao*, br. 3, septembar 1924, str. 17.

²² *Maao*, br. 3, str. 20.

dale se potpisivši Авушике и Љубомира Мишића на страни 54, под датумом 8. август 1922. године, а на следећој страни потписивши јапанских архитеката То-рајироа Кођиме, са датумом 15. август, односно Какуџија Ишимотоа и Са-даношике Накаде (1888–1970), са датумом 25. август.²⁷ Накада је био сарадник часописа *Моно* и објавио у петом броју чланак *Улога општег часописа (Shojo zasshi no shimei)* о мађарском уметнику Мохолнају Нађу и чешком часопису *Писмо*, а у седмом рад *Тајџиан и Рајовски (Tajōjin to Raibōshiki)* о стваралаштву ових руских архитеката.

Садржај и структура часописа одражава космополитски дух. Објављује се прилично велики број преведених књижевних дела. У првом броју Мурајами објављује у свом преводу три песме В. Кандинског *Земља, Звук и Писмо* из збирке *Звук*, а у другом броју песме Е. Толера *Фебруарски данњак брзо топу* и *Ја вас омиљесујем*. Други број садржи и песму Ф. Солотуба (1863–1927) *О земљи* у преводу Сеиџо Сава. Као израз мултидисциплинарности, часопис обухвата не само књижевну и ликовну уметност већ и уметности као што су позориште, плес и перформанс. Он посвећује више страница графикама и колажима, а објављиване су и фотографије сценографија и елемената архитектуре, што је у то време било потпуно ново за ту врсту периодике.

Моно је пуно визуелних елемената. Међу ликовним прилозима налазе се линориси, колажи и фотографије објеката јапанских аутора као што су Хиђе Киношита, Таџуо Окада, Сеиџо Сава, Кишимаро Јабаши (1902–1964), Таџуо Тода (1904–1988), Масаму Јанаса (1900–1945) и др. За колаже су често користили исечке из иностранних новина и ревија. Сава је за колаж *Конструкција* у првом броју часописа користио руске новине, а Оура за *Конструктивни Ф* немачки лист. У деловима иностране апстрактности ових аутора наслови имају важну функцију. На пример, један Мурајамин рад носи наслов *Блувањца која седи* (бр. 3), Тојотака Окада је свој рад назвао *Мучно муралзија* (бр. 3), дело Јабашија се зове *Моја омиљца* (бр. 4), дело Јанаса *Добро умјетници војници* (бр. 4), а рад Кантоа Јавагае *Људи на улици* (бр. 7). Често се служиле неконвенционалним решењима, нар. у трећем броју часописа где је као подлога таквих репродукција коришћена стара новинска картаја. Од ових ликовних прилога, линориси Таџуа Окаде и других биле касније коришћени за илустрације у збиркама песама Е. Толера *Ластавица* књига и К. Хагиваре *Српско друштво*. Књижевност и ликовна уметност се приближавају и допуњају једна другу.

Објављена су и дела савремених европских сликара. У шестом броју је графика Карела Маса, а у седмом су репродуковани дрворез Маса из белгијског часописа *7. avri* и графика Петаса из холандског часописа *De*.

²⁷ *Zenaidi i ostanjardni 20-ih godina*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1983, стр. 16.

Overtide. Pored njih, predstavljani su takođe Arhitenko i Kandinski, koji su saradivali sa Zornikom.

Malo poklana veliku pažnju pozorištu. Objavljeno je nekoliko dram-
skih tekstova, kao što su *Ubojstvo senke*,²⁴ *Umešnost obilaska me malomtim
jezic*,²⁵ *Platon*²⁶ i dr. Svi ovi pozorišni komadi imaju zajedničke crte u
koristišemu boja, oblika i senki, kao i mrisa, u neobičnim svetlosnim i
zvučnim efektima, u odustvu geografskih i ličnih imena, u duhovnom,
zivotnim i sentimentalnim motivima.

Neke od mivoneta i sami su bili aktivni pozorišni umetnici. Mu-
rajaama izrađuje scenografiju, po prvi put u duhu *Verismis-Konstruktivizma*,
za predstavu *Od jupira do donova* Г. Кајера, којом је јуна 1924. отворено Мало
позориште у Цукирију (*Tsukiji zho gekijo*). У истом позоришту, следеће го-
дине, мивонети су организовали позоришни фестивал под насловом *Трећа
каиблорја позоришта (Киблор по киблор)*. Фотографија трећег чина представе
Сирј и јаво Вександа, објављена у трећем броју, најбоље илуструје мивонетско
позоришно ангажовање: на сцени су као глумци сами мивонети, Мурајама,
Јабаш и остали, прерушени у жене, носећи ципеле са високом потпетицом.
На насловној страни петог броја била је фотографија сцене из пред-
ставе Стривдберговог комада *Пјансимо*, а у четвртном броју су костимограф-
ски цртежи Кенкића Јомиде (1897–1982) за представу *Живот бубе* К. Чапека
у Малом позоришту у Цукирију.

Архитектура чини такође битан део часописа *Миво*. Петог седми број
одава неколико страница за руску савремену архитектуру и представља
Татљина, Малевича и др. У њему се налази и текст Лисницог *Елемини* и
оибриће (*Koto to hikket*), који је Мурајама превео из швајцарског часописа
Сипудја о архитектури. Тадамосуке Накада у истом броју објављује рад
*Архитектура у Совету Сојетских Социјалистичких Република Русије (Киблор
збакаиблор гитро гитро киблор по киблор)*, који читаоцима пружа дра-
гоцену информацију о конструктивистичкој архитектура, помињући изме-
ђу осталог и пројекат Татљина *Сипоник Трећег шибриционала*. Мивонети
су учествовали у обнови Токија после Великог Канто земљотреса 1923, уно-
сећи нови стил и оригинални естетски приступ у област комерционалног
дизајна – пројектовањем бископа, фризерских салона, књижара, школа итд.

Поенија згузана значајан део овог часописа, готово од петог броја,
када је у редакцију дошао Кјофиро Хагивара из часописа *Цриво и цриво* и када

²⁴ Toshiko Sawa, „In’ei o kotoi”, *Mivo*, бр. 1, јун 1924, стр. 2–4, и бр. 2, август 1924, стр. 10.

²⁵ Tatsuo Okada, „Morosen tekki sawagi”, *Mivo*, бр. 2, август 1924, стр. 2.

²⁶ Michitomo Takamizawa, „Chosen”, *Mivo*, бр. 2, стр. 11.

je pokretu pristupio veliki broj pesnika. Među objavljuje pesmu Šingešija Čubonja, glavnog urednika časopisa *Črveno i crno*. Zastupljeni su i pesnici sa dadaističkom tendencijom, kao što su Tsubi Čuđi, Tsubi Okamoto, Fumiko Kajama (1903–1951), Terutake Oširi, Eneuke Jošijuki (1906–1940) i dr. Sam Haginara ne objavljuje pesme u ovom časopisu, ali ima nekoliko eseja i likovnih priloga.

Tema „proces dehumanizacije u gradskom životu“, koja je bila prisutna u pesmama objavljena u časopisu *Črveno i crno*, i ovađe je dominantna. U gotovo svim pesmama radnja je smeštena u urbanoj sredini, česti su zajednički motivi kao što su fabrika, groblje, gomila sveta, bogal, begunac iz zatvora, osuđenik na smrt, insekt, smrad, ovašnja, ašetit i srce, a omiljene su boje: crvena, crna, žuta i bezbojna.

Pesnička forma ovog pokreta takođe pokazuje sličnost sa poezijom u časopisu *Črveno i crno*. Slika se svodi u jedan stih kao jednu rečenicu, a ritam je ubran. Koristi se savremeni govorni jezik, sa učestalim kolokvijalnim izrazima. Česte su proste rečenice, potvrdne i odricne, kao i zapovede i uzvičice. Karakteristične su rečenice *šōjōri-dome*, tj. nedovršene, kojima nedostaju predložice, a one ostavljaju na čitaoca ošavan utisak kao kakva reklamna poruka.

S druge strane, u časopisu *Mojo* ima i specifičnih pesama, kakvih nije bilo u *Črvenom i crnom*. Prvo, tu su pesme sa poređanim imenicama, odnosno pesme u „slatkašen kriku“, karakterističnoj za nemacki ekspresionizam. Na primer pesma Mišimao Takamitave *Črveni ošišani šrešimju*.²⁷ Drugo, pesme sastavljene od onomatopejskih izraza napisanih latinicom, što su odjezi futurističke poezije. Rečimo pesma Hideta Kanošite *Pesnička forma zvucnih sukladnica koja je počela sa X*.²⁸ To znači da su pesnici ovog pokreta počeli da razgrađuju jezik. Treće, pesme konstruisane od elemenata vizuelnih znakova. To se naročito vidi u Takamitavinoj pesmi *Pesma*,²⁹ u kojoj su direktno u nasumične utisnute reči „otrov“ i „bolest“ u mašom, a izraz „apsolutni i maksimalni lukusut“ u krutom slogu (Postoje i primerici u kojima je umesto reči „bolest“ upotrebljena reč „veselje“). Ovim stihovima maonisti ruše dotadašnju konvencionalnu poeziju, smelo eksperimntišuju s metajezičnom funkcijom, i približavaju je likovnoj umetnosti.

Eneuke Jošijuki je pesnik koji je svoj dadaistički svet proširivao u pravcu groteske i erotike. U njegovoj pesmi *Mare leijōjōm*, objavljenoj u šestom broju ovog časopisa, ima ovakvih stihova:

²⁷ „Akaki šimon“, *Mojo*, br. 2, str. 10.

²⁸ „X-de hajimatta yuscion no šikei“, *Mojo*, br. 2, str. 9.

²⁹ „Ši“, *Mojo*, br. 4, oktobar 1924, str. 3.

МАЧЕ ЛЕКОТАН¹⁰

[—]

Прегутах црвено пролетерско срце.

Над којим носем право се молак тек рођеног одијета.

О, који дух! Негација акције и свега постојећег.

У мртвачком сандуку црвени шара пловуче тешине буди ми пошуду.

Свака говорљивост познанисте оскрњеног у црном мантилу. Где је WC?

Безброј вагит богала неконтрола се ни жуке граде. Црвено-црно кра Мефистова.

Моје тело је ничегузно па се сама лелујаво душа селма

[—]

Песма Фуџико Хајашу *Хител да бих да будем пас* садржи мотиве као што су град, фабрика, радници и глад, и изазива код читалаца извесну апатију и очај:

ХТЕЛА БИХ ДА БУДЕМ ПАС¹¹

Оном широким улицама Уено Хирокоџија

у колони као мрави

ишли су радници.

— Нисмо коњи!

— Нисмо ни пси!

Младић, који се изгледа прочитао романа,
кретући

мислио је износима раднички мантила.

Како је он срећан...

Мој дух, са желуцем непопуњеним од јутрос,

к'о пас тражи комад трулог меса

— на Дан премолајског празника.

Песма Асао Цунеа Томате има троделну структуру, а монтажа је две-ју слика. Починје сценом кухиње сиромашне породице, описује јутарњу гомилу света на станици и у возу, а на крају слика се поново враћа у скромну кухињу. Тематски и мотивски ова спада у универзалну урбану поезију, али одише и нечим аутохтоним јер су у њој, поред мотива сиромаштва и саобраћајне гужве у великом граду, већто уткани мотиви из традиционалне јапанске поезије као што је глас цврчка као знак јесени, као и мотиви из живота обичног народа као што су бачва, пралан коњчињак, залагањеница итд.

¹⁰ „Винар по коњско“, *Мачо*, бр. 6, јул 1925, стр. 7.

¹¹ „Ја ни пас!“ , *Мачо*, бр. 6, стр. 10.

JESEN¹²

Hej, o izborano lice uspanike matere
udara carka carkica što peva iha sudonere u kulnija.
Kuc kuc kuc kuc – jesena kosa udara o bazu k'o u dobon.
Proverih pogchanje pod svetlom, bacih ga, a on na stolu
tjurah zvuk daje.

Prepu je jutarnja voz, hajde da se okacimo kao lekos,
da gledamo po dve dobre zene.

Svako jutro sunce hladno sja, zar ne, svako jutro –
„Za vreme zivota vatoni su prepu, na, molim vas, volite se u drugo vreme.“

Oselovio bih se obrazom na nešto hladno da spavam,
legao bih na poznicu za prtljag jutarnjeg voza drzakine zeklenice.

Od izlaska sunca ka saobraćajnom zivotu –
Čovsek, čovsek, čovsek, čovsek, – onaj debeli grise zlatnik.
[...]

U svojoj pesmi *Prepis dozvole za sahranjivanje lešna* Jošino Fukuda služi se grafičkim efektima i stvara nihilistički prizvuk. Primenom onomatopejskog izraza, napisanog pola japanskim a pola latiničnim slovima, pesnik hladno olinčava nešto što truli, rasпада se.

ПРЕПИС ДОЗВОЛЕ ЗА САХРАЊИВАЊЕ ЛЕШНА¹³

Nezam nogu.

Hi glave.

Istružale oči.

Stavilo.

o Doro doro DORO.DD.Oo.

z Postscriptum

Ona dozvola trebalo bi da se vidi blavno, ali se posebno
izdaje poluprema, itd., itd.

Dan Santo u pesmi *Pinčudžiml* koristi motiv svemira. Slika obrtana olinčava beznačajnost i neizvesnost tog vremena:

¹² „Aki“, *Mato*, br. 6, str. 13.

¹³ „Šitai taiso kyokasho fakusei“, *Mato*, br. 6, str. 31.

РАВИТШИПЛУ¹⁴

У дубокој, дубокој магли је прегор Марса.
Никоман кад од цигала је место с којим немаш везе.
Трчиш ли, трчиш, трчиш,
опет је хаос марсовске магле.
Крв је, крв, крв!
Сањајући то трчао сам.
Сањајући то трчао сам.
Трчао сам, трчао.
Она беше квор сузе коме никад није доста плакати.
Рангшипа.
Трчао сам, трчао,
а никако да изађем из магли од цигала.
[—]

То је типична слика сна: кад се све понавља, а не може да се покресе – као уклето велиност.

Јошио Сакура објавио је песму *Не оставијати врата отворена*, која равнодушно описује хаотично стање где је подједнако немогуће наћи спокој ни у будизму ни у хришћанству. Ирац *Nammyōshōbutsu* је будистичка молитва у смислу „Амитаба, помилуј“. И у овој песми присутно је мешање слова, односно делимична употреба латинице. Глагол *нема* и именица *беда* у оригиналном тексту написани су латиницом, и тиме је остварен снажан визуелни ефекат.

НЕ ОСТАВИТИ ВРАТА ОТВОРЕНА¹⁵

[—]
Nammyōshōbutsu + Амин.
Нема новца, нема тежине.
Беза је и капиталистичка економија на глобусу.

У основи тих песама објављених у часопису *Мано* налази се шиканizam у друштву које је, изгубивши јасне циљеве, запало у идеју и верску конфузију. У таквом окружењу песници хладно осликавају човекове примарне нагоне, за храном и сексом, као да се једино могу уздати у биолошку основу скривену у човековом телу. Стихар Тацуо Окада у свом кратком есеју *Лекондација свести* пише: „Идеологија? Будало једна! Што баш идеологија? Све је идеологија! Немој ни да помислиш да је идеологија апаритам, или бол-

¹⁴ „Merigonando“, *Мано*, бр. 6, стр. 20.

¹⁵ „Kaibo genkin“, *Мано*, бр. 7, август 1925, стр. 19.

шевizam, nihilizam, terorizam, egotizam itd. Svi su ljudi budale. Ko nije zadovoljan neka izvrši harakiri!”²⁶ Ove reči nas podsećaju na stavove časopisa *Црвена и црно*, koji se одрекао и nihilizma, иако му је био бескрајно близак. На крају текста Окада записује: „На дан страшне неарастеније”, као да је тај есеј некривљено огледало у коме се одражава патологија времена.

Идеолошка недефинисаност и хаотичност примећују се и у есеју *Человџа за сароком о невремени*, који је написао песник Тува Окамото. У времену у коме живи Окамото види „бледу болест овог века – анемиичну неарастенију и етеричитет.” Он истиче да су, „биолошки гледано, анархисти и милитаристи племена истог типа. Ту се налази логика настајања естетичког анархизма и империјалистичког интернационализма”, тврдећи да се „рационалност и ирационалност у суштини не разликују. Као што се међусобно не разликују много социјализам и капитализам. – На крају крајева, будале вечно остају будале, а робови остају робови – све док су обузети спонтаним ставом.”²⁷

Иако су свој покрет започели под утицајем сарошке авангарде, маоисти су били уверени у своју изворност, у изворну жељу за рушењем и за изградњом, као и за проналажењем новог односа између фигуративног и апстрактног у ликовној уметности. Имали су чврст став о неопходности равноправног укључивања у светске токове уметности, без обзира на то колико су стварно били оданиљачи нових уметничких импулса према свету. Нису нагињали ни похвалу машинској цивилизацији ни рушењу културе, већ су деловали као оптимистички покрет који истовремено носи две димензије: декултацију и конструкцију. У домену поезије истовремено су тежили да изразе оно што је универзално као и оно што је аутохтоно. Делујући сингуларно са светским авангардним покретима, покрет Мао је трагао за новим хоризонтом јапанске естетике. Он је први пут непосредно проширио уметност на живот, уводио је у друштво и у масу.

Наслов радикализма у изражавању и помњану лепог утицао је на јапанске књижевнике Јасунарија Кавабату и Рађија Јокомизу, покретаче *Новог чула*. Маоистички дух наследиће и уметници нове ликовне тенденције 60-их година.

Године 1925. покрет *Моо* се приближио комунизму, па се распао кад је основано позориште *Најредак* (*Zenshūka*), с намером да уједини уметничку и политичку авангарду.

Мурајама у својим мемоарима *Сћање на Мао* бележи: „Шестог децембра 1925. године основан је Савез пролетерских књижевника Јапана, који је у себи имао, поред књижевне, и позоришну и ликовну секцију. Тада су им

²⁶ „Jihiki massatsu ton”, *Моо*, бр. 5, јун 1925, стр. 9.

²⁷ „Bofu keiboku eno shibo”, *Моо*, бр. 7, стр. 27.

пршли Јанасе, Мурајама, Јабе, Осамото и други, па је тако *Мао* неприметно нестao.¹⁹

Тако се утиснула група уметника која је описала патологију времена на радикалан начин, у духу нихилизма. Као да је знала да опстаје само док описује хаос као хаос, док јој се не укаже јасан правац даљег развоја.

4. Ефемерни часописи: Црвено и црно и Мао

Мали часописи тачно одражавају стање у тадашњем јапанском друштву, где су измишано, без јасног контекста, постојале разне идеје и уметничке тенденције, које су једна за другом вртоглаво доспевале у земљу.

У трећем броју часописа *Мао* налази се текст *На дан завршетке коридора преко? броја*, са потписом К. Ј. (вероватно Киниџиро Јохани), у коме се каже: „Ко иде корак даље од свога времена, најистакнутија рушитељи, тај се највише мучи. Ми смо већ готово убијени. Ми смо се, наравно, разочарали у свеу што је стварност. Није ли нас одржала у животу још једино гола патња, која се у крај превија желећи револуцију и освету свим оним свињама, једино онашће за оно време које, на нашу жалост, нисам? [...] Бујно зантрај, утрнуће се потамнеле крај, на љубрину бедног велеграда, на црвеним пресушеног села! А ми ћемо фабрике, предузећа и државне установе заредом фарбати у црвено!“²⁰

Маоисти веома често користе реч *онашће*, која се појављује и у часопису *Црвено и црно*. Тај израз асоцира на самоћу, одсећеност од друштва, аутистичку таму, у којој је човеку ономогућено да успостави однос са другима, ма колико он био радикалан у жељи за насилним променама. Као да су предвидели крајњи домет и распад њиховог покрета, који ће ускоро доћи. Заједнички су за оба часописа смисла негатива свега конвенционалног, дух побуне, нихилизам и дубоко разочарање у цивилизацији која претвара човека у део строја. Маоисти су наследили песничке часописе *Црвено и црно* у томе што не траже јасан одговор у било којој идеологији, већ само изражавају страх или гнев говорећи за коју нема излaza. То би, по њему, и биле патологије овог века.

У оба часописа деловали су исти књижевници, Кјоџиро, Цубои и остали песници дадаистичке тенденције. Али период од две године, у коме се десно Велики Канто земљотрес, доводи до темељне промене у јапанској авангардиј

¹⁹ *Wazamao kaizetsu*, Tokyo, 1991, стр. 3–7.

²⁰ *Maoy*, бр. 3, стр. 5.

уметnosti. Od četvrtog broja časopisa *Црвено и црно* premešta svoje 'vođe delovača' sa sela u grad, a u časopisu *Моно* nema govora o selu, osim u gorenavеденом програмском тексту. *Моно* је од почетка био градски покрет.

Док је *Црвено и црно* био часопис скромне опреме и бавио се претежно књижевношћу, *Моно* је био богато илустрован ликовним прилозима и деловао као мултидисциплинарни уметнички покрет. Док је покрет *Црвено и црно* био затворен у оквиру Јапана, покрет *Моно* је био отворен према свету. Док су уметници часописа *Црвено и црно* деловали у духу протеста и рушења, манифести се нису задовољили деструкцијом, већ су своје интересовање усмерили у конструкцију, ангажујући се у индустријској и сличној уметности тесно повезаној са животом. Манифести су додали нову кључну синтагму народна маса на дотадашњу *Ломити свеће*, и на крају су показали намеру да покрет развијају као јасно дефинисану организацију. То се види у нахонном програмском тексту објављеном у последњем броју. Али, *Моно* је умро управо онда када је пронашао народну масу као кључну синтагму.

Песник Кјоџиро Хагавара је играо значајну улогу у оба ова часописа. После распада *Моно* није пришао комунистима, већ се вратио у своје родно место. Своје nihilistiчко осећање није покушао да изрази у левичарској литератури. За разлику од Мурајаме, који је решење тражио у активностима Комунистичке партије, Кјоџиро нагиње идејама Кропоткина и покушава да нађе свој даљи пут у анархизму.

5. *Пуџиви*

Авангардни часопис *Пуџиви* излазио је од 1922. до 1924. године у Београду. Његов власник је група *МАРСИАС*, која је окупила прву и другу генерацију српске авангарде. Није излазио редовно, као и друге мале ревије. Први број се појавио јануара 1922, а други, вероватно, фебруара или марта 1922,⁴⁰ које су уредили Милан Дединић, Душан Тимотијевић и Марко Ристић. После паузе од више од годину дана покреће се нова серија. Први број нове серије изашао је октобра 1923. Секретар редакције је тада био Марко Ристић. Други број је објављен новембра 1923. Уредио га је Ристић. Најзад, последња свеска, троброј за јун, јул и август 1924, уредили су Ристић и Црвански.

Пуџиви одражавају постепено померање у српској књижевности од прве фазе утицаја раних покрета европске авангарде ка утицају француског

⁴⁰ Иако у сваком часопису није означен месец изласка, могли бисмо лако закључити према Токановом тексту *Пуџиви*, бр. 2 објављеном у *Трибуну*, 12. марта 1922.

надреalističkog pokreta. U staroj seriji časopisa među saradnicima se pojavljuju С. Винaver, С. Краков и др., чија смо имена већ сусретали у првим бројевима *Zemlja*, а укључили су се и Растко Петровић, Душан Магић, Александар Вучо и др., који ће касније имати кључну улогу у премешању француског надреalističког искуства. У последњој свесци налазимо међу сарадницима писце као што су И. Андрић, И. Секулић, А. Савић и Б. Лазаревић, који су имали сасвим другачију књижевну оријентацију, што говори да је часопис покушао да ишађе из једног уског књижевног покрета, усмереног на формирање надреалитета.

На страницама часописа можемо наћи неколико веома важних дела за развој модерне српске књижевности: поему Спирожителово М. Црњанског и његов прони текст *Прод Симон*, који ће бити део чувеног путника *Љубав у Тоскани*, а Растко Петровић је објавио одломак значајне поеме *Вук*.

Прва два броја из старе серије штампана су кулст. друком. формат је 19 пута 22 центиметра. На насловној страни је великим словима одштампан наслов ПУТЕВИ, а мањим поднаслов: *Мислени свеске за уметност и философију*. На средини се налази као илустрација цртеж вагог човека који узрита руке гледајући унае, а у доњем делу налази се назив групе МАРСИАС и година 1922. Формат је скоро у облику квадрата, а сви елементи су поређани симетрично, што на нас оставља смирен утисак. У новој серији формат је знатно смањен, а коришћен је грубљи папир. Прва поворина је смањена, што појачава утисак збијености. На насловној страни првог и другог броја у горњем делу мањим словима одштампано је *Нова серија*, а испод великим словима ПУТЕВИ, подвучено *Ликови*. У средини је велики редни број, а у доњем делу најпре месец и година, затим назив групе МАРСИАС – БЕОГРАД, и на крају цена броја. На насловној страни последње свеске, чија је ширина иста а дужина знатно већа, штампан је садржај. У ликовном решењу насловне стране све више и више се наглашавала функционалност, која ствара утисак пуне напетости и динамичности.

За разлику од других авангардних ревија као што су *Zemlja*, *Dada tank* (Загреб, 1922), *Dada-jazz* (Загреб, 1922), или ова јапанска *Mavo*, које су посебну пажњу поклањали ликовним елементима насловне стране, *Путићи* су имали крајњи минималистички дизајн, што нас подсећа на јапанско часопис *Црвело и црно*, који се залагао за револуцију песничког духа, али која не би прелазила оквире књижевности. Ова нам чинишница говори о њиховом сличном ставу да радикално промене дух саме књижевности, али не и других уметничких области.

У *Путићима* нема много ликовних прилога. У старој серији су само два: у првом броју слика Саве Шумановића (*Две жене*), у другом цртеж Јована Бијелића. На у новој серији нема их пуне: у првом броју као илустрације два

двореза Сретена Стојановића; у другом као прилог цртеж П. Пикаса; у последњем тражењу два цртежа женског акта Петра Добровића, цртеж луке Александра Дерога и дворез С. Стојановића. Аутори прилога, савремени сликари претежно постимпресионистичке и кубистичке оријентације, били су и лични пријатељи књижевника *Луђића*, а Пикасо је цртеж послао поштом лично Р. Петровићу. Ова уметничка дела су фигуративна: нема ниједно апстрактно, карактеристично за конструктивizam. Нема ни фото-волака или других експерименталних радова. Између ликовних прилога и текстовног дела не постоји нарочита тематска повезаност, а нема ни комплементарног односа.

На крају сваке свеске старе серије налази се реклама, која је одраз тадашњег урбаног живота: штампарија, кафана, осигуравајуће друштво, цреп од азбеста и порцлава-цемента, издавачка кућа, модна кућа и сл., док се у новој серији рекламира само књижара или издавачка кућа. Нахов дизајн је класичан: слогови су поређани на обичан начин, без конструктивистичких елемената које смо налазили у *Земљу* или у *Моју*.

На крају свеске у старој серији налази се списак имена других часописа, као и у *Земљу* и у *Моју*. Али у *Луђићима* је списак веома скроман: поред југословенских часописа *Мисли* и *Кришtica*, има само један из иностранства *L'Esprit Nouveau* из Париза. У новој серији овај списак је укрупнут. Иако су књижевници *Луђић* веома добро познавали тадашње европске књижевне теженије, нарочито француске, илеу имали посебан намеру да развију сарадњу са другим, светским књижевним центрима, за разлику од *Земља* или *Моја* који су покушали да формирају мрежу светских центара авангардне уметности.

Часопис испуњавају књижевни прилози, углавном поезија, проза и есеји, али и теоријски текстови из области филозофије, естетике, историје уметности, психологије итд. За разлику од *Земља* и *Моја*, нема драмских текстова, који су били важни елементи у ревијама са експресионистичком или конструктивистичком оријентацијом. Једино последњи број најављује драме Р. Младеновића и Д. Алексића у следећем броју, који никада није ишао.

Колумна *Хроника* која се редовно појављивала у сваком броју, без устављеног уређивачког концепта, поред приказа књижевног дела или научног дела, садржи есеје о ликовној, позорничној и филмској уметности, мада, за разлику од колумне *Масарской* из *Земља*, овај часопис не намерава да прати најновије догађаје у уметничком животу. *Хроника* је била отворен простор у коме писци слободно расправљају о појавима тадашњег културног живота из свога угла. Зато су нахови текстови често били програмски.

На пример, у другом броју старе серије Бошко Токови, под псеудонимом Филмус, објављује текст *Уметности мођудности: кинематограф* (стр. 30),

koji se može smatrati programskim tekstom u коме autor govori o novom duhu umetnosti, analizirajući karakteristične kinematografske postupke, umesto da prikazuje neke savremeni filmi. U okviru *Хроника*, međутим, nigde nije pomenuta arhitektura, za koju se konstruktivizam занимаo. Umesto toga, nalazimo tekstove iz oblasti filozofije i psihologije.

Za eksperimente multimedijskog ukrižanja umetnosti nisu se završavali književnici iz *Пушкова*, oni su nastojali da korektno promene književne postupke. A uz to su uključivali druge naučne oblasti, posebno psihologiju.

Njihov program uređivanja jasno se vidi u tekstu na poleđini korica, napisanom kao obavешtenje za čitaoce „Uređivani u najelobodnijem duhu, *ПУТЕВИ* neće nastupati nikakav odreђeni pravac ni školu. Pristupačni svim manifestacijama savremene umetnosti koja se kod nas posle rata afirmisala, *ПУТЕВИ* ће сасло водити најновијим издацима, негирajući лажну традицију [...]“ Zatim se u tekstu ističe: „*ПУТЕВИ* се ће бавити политиком и социјалним питањима“. На крају се додаје следеће: „*ПУТЕВИ* ће увести нов начин уређивања, и место уобичајене једноликости мењаће са много више слободе састав своје садржине – тако ће један број бити по потреби антологија, роман, албум итд. У вези с том гаткошћу садржине, *ПУТЕВИ* задржавају себи право мењања и формата и опреме часописа [...]“

Из овога текста се такође виде шта су клучни ставови младих književnika: negiranje prošlosti, isticanje slobodnog duha, nepriznavanje nekimi odreђеним правцима или школама, што је скоро све слично са јаванским авангардним ревијима као што су *Црвено и црно* и *Песник свешта*.

Опортава се досаднашње поимање часописа, али ипак се није десило да једна свеска буде роман, антологија или албум, нити је иједан број тематски уређен. Истина, часопис нема одређене колумне осим *Хроника*, и уређиван је уз максимално поштовање сваког аутора. Када се сетимо, међутим, јаванског часописа *Мило* који је потпуно мењао начин уређивања од броја до броја, чини нам се да промена уређивачког принципа *Пушкова* и није тако радикална.

Као што нам говоре и Винаверови стихови „Ми смо у прекасти“ из песме *Промет*,⁴² негативан однос према прошлости је један од важних елемената песничког духа у првој серији *Пушкова*, што још изразитије приказује манифест *Словома ђућевима* Растка Петровића.⁴³

Пародирањем и провизацијом Р. Петровић негира грађански морал и исмева званичне институције, као што су држава и војска, употребљавајући при томе географска и лична имена која упућују на Први светски рат (Косово,

⁴² *Пушкова*, Београд, I, бр. 1, јануар 1922, стр. 3.

⁴³ *Исво*, стр. 9–12.

Албанија, Македонија, Мишић, Путинић итд.), али, с друге стране, и на тадашње политичко и друштвено стање у тек формираој Југославији. Користи се песничким поступцима карактеристичним за авангарду – мешањем стиха и прозе, графичким ефектима и каламбурима помоћу хомонима, као у ова два примера: „Са белим пругама / Ах пругама неким долазе возови“;¹¹ „Ова жуђе шуму, / Ах, у чудном шуму губе се бродова.“¹²

Неки мотиви у *Споменску бубрежима* имају типолошку сродност са онима у јапанском авангардном песничтау. Космолошке мотиве присутне у Шакићајевим авангардним песмама налазимо и овде, „Сунце и Космос“;¹³ „Свемир“;¹⁴ као и мотиве из области математичких наука („закон Нутнов или Ајнштајнов“).¹⁵ Мотиви везани за криминалитет („Тамница“)¹⁶ мотиви телесне љубави („Љубљење“ и „доје и гола жена“),¹⁷ мотиви машинске („дероплан и аутомобил“),¹⁸ мотиви људи испаченог понашања („дијаница“, „скитница“ и др.),¹⁹ које смо често срели у Крвојеровој збирци *Сарџина брестова* – сви они сачињавају отуђену слику градског живота, пуног замора и наговештаја смрти. И мотив богохуљења, присутан у Крвојеровој поезији из раније фазе, примећујемо код Раства Петровића. Слика Исуса је еротизована: „Наш Христ сад у врту / Округао и при од мажогавине / – Мушки му знак допире до колена.“²⁰ Отписујући Христа као црнца проиштује западну хришћанску цивилизацију и културу. Према *Ивојо Расићо Петровићу*, објављеној у следећем броју на другој страни, сазнајемо да је Српска православна црква оштро реаговала на такво прикаљивање Исуса, због чега се песник морао да брани, истичући да Христ има само „артистичку вредност“, јер је „само у значењу Божијства и моћи“.

Публци садрже и друге програмске текстове, типичне за ефемерне часописе. У првом броју старе серије налазимо *Шарин хоргозијализам*²¹ Светислава Стефановића, у коме аутор истиче важност окретања према будућности, смештајући српску модерну књижевност у историјски контекст, од ослобођења од Турака до савременог стања.

¹¹ Исто, стр. 10.

¹² Исто, стр. 11.

¹³ Исто, стр. 11.

¹⁴ Исто, стр. 12.

¹⁵ Исто, стр. 11.

¹⁶ Исто, стр. 10.

¹⁷ Исто, стр. 11.

¹⁸ Исто, стр. 11.

¹⁹ Исто, стр. 10–11.

²⁰ Исто, стр. 12.

²¹ Исто, стр. 4–5.

Душан Матић објавио је у првом и другом броју текст *Историја као кон-струкција*,¹⁴ у коме итичке вишедимензионалност и релативност истине због интерактивне везе између духа и стварности, сматрајући математичку истину апстрактном.

Приказ *Дивовиш* о *Чарнојевићу од Милоша Црњанског*¹⁵ који је Милан Дедињац објавио у оквиру *Хронике* има програмских елемената авангардне књижевности, што се види у следећем: „Нова уметност је неразумљива слима која су протрчали затворених очију и слези кроз наше пролатне вароши [...]“¹⁶ Цитирајући да је „нама циљ стварање, а не оно што је створено“ (С. Винавер), Дедињац одлучно негира прошлост и традицију. Мотив „аемије“, који смо често налазили у јапанској авангардној поезији, налазимо у играти „аемичке традиције“¹⁷

И у другом броју прве серије јасно се види негирање традиције. У Винаверовом тексту *Дивовиш*¹⁸ осећа се негативан однос према средњем веку, а на крају овога броја, у оквиру приказа, иронично се критикује Српски књижевни гласник, који има конзервативну концепцију.¹⁹

Традиција се негира и у новој серији, пародирањем и иронизацијом. У тексту *Раскресница* објављеном у првом броју (стр. 5), са потписом *Моретас*, у коме се вређа старија генерација речима: „Урлају кретуљив устима, сви 'млади' уредници“,²⁰ иронично је приказан, исемијан главни уредник Српског књижевног гласника Б. Поповић. Наиме, сам назив текста *Раскресница* улет је од нетонизованог часописа са социјалистичком оријентацијом. Сличан приступ према другим ревијама са класичном концепцијом налазимо и у јапанским авангардним часописима: јапански песник Кен Хашигуме у часопису *Светлосном бесмислу* вређа часописе *Јапански песник*, називајући га „државним гласником“ („кастро“).²¹

У последњем броју нове серије објављен је есеј *Наде највише вредности*,²² у коме аутор Бранко Лазиаревић из старије генерације сматра да су три највише вредности из наше историје народне песме, Његош и Мештровић, што очигледно није у складу са концепцијом *Пуџиона*. Али, схвативши намеру

¹⁴ *Пуџион*, I, бр. 1, стр. 18–21; *Пуџион*, I, бр. 2, стр. 20–24.

¹⁵ *Пуџион*, I, бр. 1, стр. 29–32.

¹⁶ *Исјео*, стр. 31.

¹⁷ *Исјео*, стр. 31.

¹⁸ *Пуџион*, I, бр. 2, стр. 28–29.

¹⁹ *Исјео*, стр. 30–31.

²⁰ *Пуџион*, II, бр. 21, Београд, октобар 1923, стр. 5.

²¹ „Shidan yo daijokutan shitanac“ (‘Нека настаје лавс у круговима песника!’), *Sekai shijin*, vol. 1, Tokyo, август 1925, стр. 6.

²² *Пуџион*, II, бр. 3–4–5, Београд, јуни–јули–август, 1924, стр. 30–48.

редакције кад будемо прочитали мали текст после Лазаревићевог есеја: исмева се предатно коме припада Б. Лазаревић, а истиче се послератно.

У новој серији, међутим, јавља се и тежња ка надреализму, што се види при крају првог броја: објављен је чланак под насловом *Делом из Андре Бретона*, пренети из француског часописа *Littérature* (нове серије, бр. 4, бр. 5 и бр. 7). После овога броја књижевници *Лућина*, уместо да се баве истраживањем прошлости или традиције, почињу да истражују човеков унутарњи свет, или да изражавају овај свет из угла унутарњег света. Иако су то цитати од француског надреалиста Бретона, овде су забележене све битне књижевне идеје које ће прихватити Душан Матић, Раство Петровић и други: поезија је схваћена као снага која проистиче из живота човека, а наглашена је релативност односа између речи и смисла. Зато, можда бисмо рећи, овај колажирани текст има значај манифеста нове серије *Лућина*.

У Матићевом есеју *Нека буде воља твоја*, објављеном у другом броју нове серије (стр. 24–26), између осталог се каже: „Ипак сам помислио да је живот друго нешто, огромније, исподношљивије.“⁴³ У томе, свакако, долази до изражаја тесна идејна повезаност са Бретоновим књижевним програмом. Матићев други теоријски текст *О Фројдовој асимплати*, објављен у истом броју у *Хромици* (стр. 30–31), значајан за рецепцију надреализма у српској књижевности: у њему аутор савето даје објашњење основних појмова Фројдове психоанализе као што су *свесћ*, *подсвесћ*, *напон* и *целура*. При томе истиче чврсту везу књижевности и Фројдове идеје: „Тако посматрана, психијатрија пре припада историји литературе.“⁴⁴

Затим следи чланак *Поезија кроз животи у левојру*,⁴⁵ који се састоји од три кратка цитата. Овај чланак, који има игровност заговетке јер саркава и шпор цитата, можемо сматрати програмским, јер се показивањем истичу битни ставови као у књижевном манифесту. Тежина која води ка надреализму овим постаје све јаснија: поезија је схваћена као истин стварног живота, а истиче се релативност наше реалности. Први цитат је из већ поменутог Бретоновог текста (нова серија, бр. 1), а други је одломак из такође поменутог Матићевог *Нека буде воља твоја* (нова серија, бр. 2), мада су издвојени само бројеви одакле су их узели. Занимљан је трећи цитат, који се наводи као да је узет из трећег броја *Лућина*: „... Слободе, – јер лепота има безброј лица, а мисао има маску, јер су неочекиваом поезијом изненада натопљени неки трезуци и неке речи мудрости и лажи.“ То је, у ствари, одломак надреалистичког текста Марка Ристића *Кри ратуна* који ће бити објављен тек у четвртном броју

⁴³ *Лућина*, II, бр. 2, новембар 1923, стр. 26.

⁴⁴ *Исво*, стр. 31.

⁴⁵ *Исво*, стр. 31–32.

časopisa *Саводомисља*, 21. децембра 1924, иако је најављен већ у првом броју нове серије *Пушкова*, октобра 1923.⁶⁶ Ова чинишница потврђује да је *Крв разуми* већ написан 1923, за време изласка другог броја *Пушкова*, што је веома рано за надреалистичку тејденцију у српској књижевности: чак и пре него што је објављен Бретонов надреалистички манифест (октобра 1924).

Надреалистички елементи примећују се и у програмским текстовима. Најпре Маташева већ поменути текст *Башка око леда*,⁶⁷ објављен у последњем броју. У њему се Маташева бави односом сна и јаве. А у прозном тексту Растка Петровића *Речи и снага разума*,⁶⁸ поред мотива сна и мотива дубавног нагона, јавља се и мотив афазije, који симболише релативност значења речи, што је један од кључних ставова његове поезије.⁶⁹

Последњи текст за *Пушкова* и даље задржава негирање традиције и прошлости као програм, и при томе још једном потврђује нову надреалистичку оријентацију, што ће наследити часопис *Саводомисља*. Текст се завршава повикањем речи „дубав“, која је једна од опсесивних тема. Ту се налази и реченица у којој се истиче „подвест“, кључна реч надреализма: „Мисли су на две наше несвести,⁷⁰ крв храни их и све се вредности живота весују, у песничству, неочекиваном весави [...].“⁷¹

И књижевни прилози одражавају лагано померање песничког духа *Пушкова*. Када је реч о поезији, важе толико наглашено мешање стиха и прозе, што је било карактеристично за Зоний. Скоро све песме су у слободном стиху, али су често строфичне. Далеко је мање песама у којима се поезија користи графичким ефектима. Авангардност се примећује на дубинском језичком плану, нарочито у метафоричним поређењу.

У песми Милана Дединца *Варјоловојска ноћ*⁷² узрита се ствара простор из урбане средине, пузи зираса бензина, и имгинарни простор. У њима се појављује лик лопова који краде небо. Мотиве из градског живота, испуњеног напетошћима, налазали смо и Кривошировој збирци *Сирћима брстуда*. А у Дединчевој се песми, осим тога, појављују црквиња и Ескиме: аутор их истиче као супротност, као знак непазије европске цивилизације, што је

⁶⁶ *Пушкова*, II, бр. 2, стр. 32. Текст у целини је објављен уз имену (уместо „јер су неочекиваном поезијом“, стоји „а неочекиваном поезијом“) у: *Саводомисља*, бр. 4, децембар 1924, стр. 2-7.

⁶⁷ *Пушкова*, II, бр. 3-4-5, стр. 93-101.

⁶⁸ *Икво*, стр. 49-64.

⁶⁹ Уп.: Растко Петровић, „Хеленоцентрије афазије“, *Мисао*, год. V, свеска 82 (књ. XII, бр. 2), 16. мај 1923.

⁷⁰ Ову реч аутор користи погрешно, у смислу 'подвести', односно 'несвести'.

⁷¹ *Пушкова*, II, бр. 3-4-5, стр. 126.

⁷² *Пушкова*, I, бр. 1, стр. 7-8.

уčinio i Rastko Petrović u manifestu *Pluževi*. Drugi pesnici, Ranko Mladenović, u *Novoj izmici*⁷¹ uključuje kosmički prostor, što je karakteristično za avangardu. S treće strane, *Visoki jeblom*⁷² Tina Ujevića strofички je pesma, u vezanom stihu, ali sa ekspresionističkom težinom. Najnad, pesma *Свртањолово*⁷³ Милоша Црњанског наговештава нову тенденцију песничког духа у *Pluževima*. Корнетица се поступком инволације, он је добио реченицу чија су делови лабаваје логичка повезани, али је зато мелодија напетја. Песник у целој песми опонира смрт и живот, постојање и непостојање, ванцај и туђину. Он је у складу са својом теоријом, коју је назвао суматраншмом, почео да трага за невидљивим светом, који се крије иза видљивог света.

Песнија, која је пре тога била заокупљена отуђењем градског човека, у новој серији часописа окреће се унутрашњем човековом свету: осећања постају битна књижевна тема. Први број нове серије на самом почетку објављује одломак песме Милана Дедића *Зорито и Лорнаја*, чије су теме туга и самоћа. Број се завршава Расткићевом песмом *За девојачки блајослов*,⁷⁴ која се може уврстити међу пре аутоматске текстове. Зато је у њој веома лабава логичка веза међу стиховима. У новој серији, као што се то види у песмама Александра Вуча *Узорак*⁷⁵ и *Сад сироти*,⁷⁶ лудека осећања се изражавају оштром предела у природи. Слично као и у Крјофировој поезији у поставангардној фази, на пример у песми *Долина*.

Нарочито је важна песма у новој серији *Вук*⁷⁷ Растка Петровића. Овде песник, у снажном доказлају, повестује космичке представе из словенске митологије са фројдовским мотивима: Сунце као симбол оца; Земља као симбол матере; вук као симбол његовог сна.

У последњем броју прештампан је одломак из манифеста Милоша Црњанског *Објављене Сунца*, из верзије објављене у Српском књижевном гласнику.⁷⁸ У одломку који је насловљен *Још Јодове 1920*⁷⁹ аутор истиче следеће: „Давно је Бергсон одделио психолошко време од физичког. Зато је наша метрика спиритуална, магловита и лачна, као мелодија. [...] Стих је наша занесена игралица, он своју светалу претвара у горе покрете. У лирици то

⁷¹ *Исла*, стр. 22–23.

⁷² *Pluževi*, I, бр. 2, стр. 19.

⁷³ *Исла*, стр. 3–9.

⁷⁴ *Pluževi*, II, бр. 1, стр. 16.

⁷⁵ *Pluževi*, II, бр. 2, стр. 22–23.

⁷⁶ *Исла*, стр. 23.

⁷⁷ *Исла*, стр. 27–29.

⁷⁸ *СКГ*, к. с. 1920, стр. 265–270. Уп. *Дела Милоша Црњанског*, том I, Београд, 1993, стр. 288–293. и стр. 629–633.

⁷⁹ *Pluževi*, II, бр. 3–4–5, стр. 110–112.

нешto znači. Oslobođili smo jezik od banalnih okova i slušamo ga kako nam, slobodan, on sam otkriva svoje tajne.¹⁰² Ovak tekst, koji sadrži eksperimentalne elemente, ponovo je aktuelan u procesu pomeranja poezije ka nadrealizmu: ka duhovnom i metafizičkom svetu.

Među prilozima jedino u Ristićevoj pesmi *Labud ili zemljotres u Jajcu*¹⁰³ nalazimo japanski motiv. Kao što smo već videli u *Zemlju*, i ova pesma napisana je povodom Velikog Kanto zemljotresa koji je pogodio glavni grad Japana 1. 9. 1923. Opisujući zemljotres kao „kataklizmu sa osmekom čoveka“, Ristići gradi apstraktan misaoni prostor, koji se stvara posle katastrofe što potpuno uvištava prošlost.

I prozni tekstovi su se menjali od stare do nove serije. U staroj seriji ističe se mešanje stila i proze, što je karakteristično za avangardnu prozu. U prvom broju *Sašujšiku* Stanislava Krakova,¹⁰⁴ u drugom *Iđija Dokišora Enošira*¹⁰⁵ Josipa Kulunčića i *Pradžijanje*¹⁰⁶ Marka Ristića. Kao što smo videli i u Šinkicijevom dadaističkom romanu *Dađa*, i u tim prozama se nalazi puno dijaloga, što ih približava dramskom tekstu. Tipološku sličnost nalazimo u japanskim maoističkim prozama kao što su *Nakos*¹⁰⁷ i *Sašujšiku i mršavi mađ*,¹⁰⁸ koje sadrže mnoge elemente dramskog teksta.

U *Sašujšiku* S. Krakova opisuju se putnici koji putuju nestvarnim prostorima i gradi se nihilistička slika raspadanja tela, dok se u Kulunčićevoj priči *Iđija Dokišora Enošira* ističe stav da je napredak nauke doneo nesreću čovečanstvu. Obe priče tematski spadaju u naučnu fantastiku, što nas podseća na japansku priču *Brojčjanji* (*Virginito*) iz časopisa *Mavo*,¹⁰⁹ mađi kojoj nedostaju povezani svesjani tok i jasna misaonost. Ristićeva proza *Pradžijanje* je parodijski tekst koji se bavi životom savremenika književnika, što je srodno tekstu bez naslova Mišimaša Takamija iz *Mavo*.¹¹⁰

U Krakovljevoj prozi primenjuje se niz književnih postupaka karakterističnih za avangardu: razgrađivanje sintakse, odnosno služenje sličničnim rečenicama bez predikacije, a započinje se jaka intuitivnost i asocijativnost. Karakteristično je i to što se upotrebljava leuzma, kada se isti predikat odnosi na dva subjekta, jednom u pravom i drugi put u prenesenom

¹⁰² *Međo*, str. 111.

¹⁰³ *Puđijoni*, II, br. 2, str. 32.

¹⁰⁴ *Puđijoni*, I, br. 1, str. 24–28.

¹⁰⁵ *Puđijoni*, I, br. 2, str. 10–13.

¹⁰⁶ *Međo*, str. 15–18.

¹⁰⁷ Michiyo Takamizawa, „*Chosen*“, *Mavo*, br. 2, na poslednjoj stranici.

¹⁰⁸ Tazuo Okada, „*Teishaba to shinda nezumi*“, *Mavo*, br. 6, str. 14–16.

¹⁰⁹ Kenkichi Hashimoto, *Mavo*, br. 7, str. 25.

¹¹⁰ *Mavo*, br. 6, str. 24–25.

значenju: „По булеварима је певало дрвце и нека група пијаних инвалида.“⁶⁶ У тексту се налазе и смелији облици персонаifikacije („Са свих задња кућа сливала се туга“),⁶⁷ као и метонимије („дугобуси звуку живот“).⁶⁸ Наплатио и на мотива часошника, који је испуњен slutњом смрти, што су радо činili и јавански авангардни песници. Док Квојиро своју песму *Помоћ*⁶⁹ завршава стихом: „Помоћни часошник игра“, на крају Краковљеве проле наплатио следећу слику: „Скиталац је увек уморио висила као мач побеђеног. Ипак, изгледа да је неко умро.“⁷⁰ Као што смо то често суретали у *Земљи* и у *Мозу*, ликови су без властитих имена, повикад само са редним бројем, што одражава отуђеност човека. Има и мотива кости и лешева, који смо налазили и код Шинкисија и Тује.

У новој серији Марко Ристић у прози *Безредевно крече*,⁷¹ померајући тачку гледишта, смешује реални и имагинаран простор, што је типично за време авангарде. А два текста *Речи и сила речења*⁷² Растка Петровића и *Прод Словом*⁷³ Милоша Црњанског најбоље показују суштинуску промену постике овог часошиса.

Петровићева проза *Речи и сила речења* написана је као програмски текст за већ поменути песму *Вук*, с којим има веома тесну тематску повезаност. Ова прича, о којој се породични однос (отац, мајка и син) паралелно помера са кретањем небеских тела (Сунце, Земља и вазвона), претплате елементе из класичне митологије и фрејдизма да би се пронашао одговор на неколика питања: шта је човечки грех, нагон љубави, рађања живота и др. Разбијањем свитавке постике се убрзани ритам, који одражава шетето осећање: у реченицама се често само ређају именнице, без предикације.⁷⁴

Нема имене ни пародирања или иронизације, нити се именована стварају свет, чета је било у његовом манифесту у старој серији часошиса. Простор и ликови нису описани конкретним сликама, што је, изгледа, остављено читаоцевој уобразиља. Уместо мотива из градеког живота, сада мотиван из природе обликују слику човечке судбине, а кретање небеског тела постаје паралелна слика са рађањем и умирањем људског бића. Мења се словесна тачка гледишта: са свих на оца, и обрнуто.

⁶⁶ *Hydrom*, I, бр. 1, стр. 26.

⁶⁷ *Međo*, стр. 28.

⁶⁸ *Međo*, стр. 27.

⁶⁹ Kyojito Hagiwara, „Shin'ya“, *Shoket nosokoku*, стр. 42.

⁷⁰ *Hydrom*, I, бр. 1, стр. 28.

⁷¹ *Hydrom*, II, бр. 1, стр. 8–10.

⁷² *Hydrom*, II, бр. 3–4–5, стр. 49–64.

⁷³ *Međo*, стр. 70–82.

⁷⁴ *Međo*, стр. 57.

Алиментички елементи, укрштање човека и животиње, подсећају нас на temu реконструкције, којом се rado бавио Шинкићин Такахаши у постмодернистичкој фази. Открићајући полисемичност наше истине и слојевитост нашег стварног живота, Раство Петровић је реконструисао унутарњу стварност лудског постојања. Шинкићинев роман *Дада* такође садржи фрејдовске елементе, а ликови су сви из породичног окружења. И Шинкић се користи померањем тачке гледишта, уводећи „четарто лице јединице.“ Међутим, Шинкићинев роман има више аутобиографских елемената из свога сопственог искуства лудила, уместо космолошких и митолошких мотива које смо приметили у Петровићевој прози: простор и време у Шинкићиневом роману имају далеко виши степен конкретности, стога нема толико метафизичких или имгинарних елемената који постоје само у *Речи и сили разума!*.

У другој серији Милош Црњански објављује путопис *Преко Сиена*, прва верзија првог дела текста *Сиена*, који ће бити друго поглавље *Љубови у Тоскани* (Београд, 1930). И у овом тексту изражена је тежња ка метафизичком. Снажни ток прати готово хронолошко ауторово путовање, а у њему се гради трансцендентална слика, која у ствари не припада свету по коме се аутор физички креће. Користи се опонарањем, контрастом и супротношћу: католицизам и православље; хришћанство и ислам; религија и комунизам; сиромаштво и богатство; човек и жена; млади и стари; рурално и урбано; свето и световно; туђина и закључј. Мирис бензина и мирис кише се заједно јављају да би се омонирало вештачко и природно. Магаре што риче контрастира се са еликом аутомобила која вози са станице.¹⁰⁰ Са стварним простором и садашњим временом преплиће се пејзаж из далеких крајева, приказ из прошлог времена као ауторово лично или историјско (у историји забележено) сећање које се јавља у његовим мислима. Описом природе ствара се духовни пејзаж, као што је на пример „По земљи доведеној из Галлеје анемоне и руже, као локве крви.“¹⁰¹

Неретко се јављају метафоричко поређење диспаратних слика и персонификације као поступци очуђења: „Сиена плови у сулет месецу [...]“¹⁰² „Мавила се као уво, које слуша ова небеса, над нама, што се спуштају у мислине. [...] Пре шесто столећа погледала је као шкољка, у којој је хладно таласање.“¹⁰³ И у овом тексту Црњански поступком изолације развија синтаксу, што на читаоце оставља снажан утисак. Сентенцијом, посебно активирањем чула мириса и вида (нарочито се користе боје), опис добија на чулној конкрет-

¹⁰⁰ *Љубови*, II, бр. 3–4–5, стр. 81.

¹⁰¹ *Исти*, стр. 70.

¹⁰² *Исти*, стр. 81.

¹⁰³ *Исти*, стр. 82.

ности, da bi se što više približilo ovoj složenoj slojevitosti sveta: „Ima ih bleđih i srebrnih, zelenih i pomodreljih, golubijski plavih i ružičastih kao vino.“¹⁰⁴

U japanskim matim rešenjima, međutim, takvih putopisa skoro nigde nema, koji se bave doživljajima u tuđini. Među avangardnim pesnicima ima nekoliko onih koji su boravili u Evropi, kao na primer Murajama, ali takvo iskustvo u inostranstvu nije zabeleženo u obliku putopisa u časopisima. Jedan od retkih putopisa za vreme avangarde je Šinkaičijeva autobiografski roman *Dođa*. Dok se u japanskom romanu tačka gledišta vezuje za pesnički subjekat ja, koji i sam učestvuje u svake o nepriladnom i nepoštenom ponašanju u društvu, u prozi *Prvi Sijom* pesnički subjekat ja ne učestvuje u svakom toku, kao posmatrač koji ne pripada prostoru što se opisuje: sa distancom beleži pojave kao stranaц. Dok su Šinkaičijeva postupci empirijski, kod Crnjanskog su, mogli bismo reћи, analitički. Mađa su neki postupci zajednički: aktiviranje čula, metaforično poređenje udaljenih slika i dr. Dok Crnjanski približava svoj prozni tekst pesnji postupkom izolacije, Šinkaičin to postiže mešanjem стихова и прозе.

Crnjanski na putu по Италији има за циљ да открије онај други, невидљив свет, као што више: „Живот је благод и оно, што се иза њега крије, невидљиво, а вечно [...]“¹⁰⁵ Трагао је за оним духовним светом, изнад видљивог.

И преводи у *Луибелима* јасно показују сменавање њихове књижевне теорије. У старој серији, иако су скоро сви сарадници одлични познаваоци страних језика, црло је мало преведених текстова. У првом броју једва налазимо само цитате од Б. Ресела у Матићевом тексту *Испитна као конструкција*, док у другом броју у *Хроника* налазимо приказ књиге Емила Мајерсона и вест о смрти француског филозофа Емила Бутруа, што је написао Д. Матић.

У новој серији, међутим, преводна књижевност игра битну улогу. У првом броју, поред оних већ поменутих цитата од А. Бретона, налазимо Малармеову песму *Ивица*,¹⁰⁶ поводом двадесетогодишњице песникове смрти, уз текст у коме се види нови уређивачки принцип: „*ПУТЕВИ* доносиће од сада важнија краћа дела светске књижевности [...]“¹⁰⁷

Највише су превде *Спиритице из Лафонтјевог дневника* од Андре Жада, песме Манса Жакоба, као и фрагменте или краће форме од Аполитера, Сандрара, Џемса Џојса, Аугуста Штрама, Швартера, Елјара, Мајаковског итд., дакле, претежно од француских авангардних писаца, који ће имати

¹⁰⁴ *Исба*, стр. 73.

¹⁰⁵ *Исба*, стр. 73.

¹⁰⁶ *Луибелима*, II, бр. 1, стр. 13.

¹⁰⁷ *Исба*, стр. 13.

ključnu ulogu u nadrealističkom pokretu, ma da se, osim Židovog teksta, neће појавити најављени преводи. На крају првог броја објављен је цитат програмског текста од представника француског надреализма Жоржа Рембо-Дресена.¹⁰⁸

Други број нове серије, који излази новембра 1923, на самом почетку доноси најављени одломак из Жидовог тада још необјављеног романа *Les Faux Monnayeurs*, под насловом *Сбирница из Лафодјејовог дневника*. Одломак је преват из француског часописа *Littérature* (бр. 11). Када се сетимо да је Жидов роман *Les Faux Monnayeurs*, који нећ наговештава егзистенцијалистичку тенденцију, у целини завршен тек 1925, може се рећи да се превод на српски веома брзо појавио.

Троброј који је изашо лета 1924, објављује из савремене америчке књижевности песме Емија Лоувела и Алфреда Крејнборга у преводу Исидоре Секулић, и песме Персеја Б. Шелсија (1792–1822) у преводу Анније Савић. Има и песама француских аутора: као 'преци' надреализма ишабрани су А. Рембо и С. Маларме у преводу Растка Петровића, а међу савременицима Пјер Ресерди (1889–1960) и Луј Арагон (1897–1982), чије је песме превео Марко Ристић из најновијег броја часописа *L'ouï-dire*. У кратку објавиљенје о Ресердију, преведени су одломци његових програмских текстова, који нам делују као нека врста манифеста, у којима, на пример, налазимо следеће ставове, карактеристичне за надреализам: „[...] Свака песма је једна страна целе слике, фотографија једног од њених многобројних изгледа [...]”. „Стварност песме је зависна од тежине песничке душе ка стварности.”¹⁰⁹

Овај број најављује енглеског метафизичара Џона Дана, који је утицао на имаџисте, Спенсеровог Едмунда Мора, Браунинга, Џејмса Џојса, Исидора Дикаа-Конта де Лотреамова, као и закључак Бергсонове књиге о Ајнштајну, мада престанком ове ревије овај план није остварен.

Као што се види, преводи су углавном са француског, затим с енглеског; други језици нису заступљени. Скоро су сва дела са француског ишла за надреализам, а има само неколико која се тичу имаџизма. Док је за лезитивисте преводна књижевност значила размену са светским центрима авангардне уметности, књижевници *Нубиона* бирали су дела према свом књижевном програму. За избор и преводње имали су важну улогу Матић, Ристић и Петровић, што ће наследити и ревија *Сведочанства*.

У *Нубионима* нема скоро ни где чланака који садрже мотиве везане за Јапан или за Исток, осим већ поменуто Ристићеве песме. Као опозиција према западној цивилизацији, јавља се афричка култура, као што смо то видели у

¹⁰⁸ *Нубиона*, I, бр. 1, стр. 16.

¹⁰⁹ *Нубиона*, II, бр. 3–4–5, стр. 121.

manifestu Rastka Petrovića. Mađa u poslednjem broju, u tekstu *Црњанског Беодре културе*, аутор примећује у руској музици „азијска топле“ певаоче и играче,¹⁰⁰ што може сведочити да је Црњански осетио неку блискост према Азији преко Русије.

Међутим, најважнији чланак у коме се помиње азијска култура јесте *Развој уметности у новој свесности* др В. Р. Петковића, у коме се представља рад беошког историчара уметности Јозефа Станковићког, који негира евроцентризам, указујући на чињеницу да је центар уметничког покрета била некада Месопотамија, која је на Истоку допринела и образовању јапанске уметности. Иначеу осталог, аутор чланка негиче следеће: „Европа, у општем развоју уметности нити се може замислити без везе са Азијом (Евразија) и Африком (Евразифика), нити сама по себи представља једну целину.“¹⁰¹

Станковићки наглашава умереност средњих културе и цивилизације: у том контексту у Европи се рађало интересовање за ваневропске културе, што конкретније значи културе Азије и Африке. Овај кратак текст добро приказује духовну климу *Луђинов*, која се рађала под утицајем Ајнштајнове теорије релативитета, Фројдове психоанализе и Бергсонове идеје о времену, а све оне негичу релативност нашег стварног живота.

Часопис *Луђинов*, који је у првој фази наглашавао негирање традиције и знаменитог ауторитета, пародирањем и пронозирањем, што је типично за авангарду, у другој фази своје интересовање преусмерава од спољног ка унутарњем свету. Његово померање ка метафизичком, може се рећи, одраз је процеса садржавања саме српске авангардне књижевности.

Први крају последњег броја Марко Ристећ пише следеће: „*ЛУЂЕВИ* морају код нас да представљају књижевност, али истовремено и збир, синтезу оних дела савременог света у којима лежи ма каква могућност плодности...“¹⁰² Млади песници *Луђинов* настојали да пронађу путеве књижевне уметности који је воде у стварни живот у часопису *Сведочанства*, који ће они сами покренути.

Када се пореди часопис *Луђинов* са јапанским авангардним часописима, примећује се неколико заједничких или додирних тачака, као што је негирање прошлости или књижевне традиције, и критички однос према властима и самом друштву.

Али има и битних разлика. Прво, књижевници *Луђинов* су наш свет посматрали у историјском и геополитичком контексту. Видели смо да је у манифесту *Сведочанства људињима* Растка Петровића истакнуто неколико географских и личних имена, а Станислав Стефановић у свом есеју *Шарим хо-*

¹⁰⁰ *Луђинов*, II, бр. 3–4–5, стр. 115.

¹⁰¹ *Идео*, стр. 36.

¹⁰² *Идео*, стр. 127.

razonibilno¹¹¹ avangardni pokret smesta u širok istorijski kontekst, koji započinje oslobađanjem srpskog naroda. Međutim, nijedan manifest među objavljenima u japanskim malim revijama, kao što su *Pesnik svetla*, *Crveno i crno*, *Maou* i dr., ne sadrže takve geopolitičke ili istorijske elemente. Ne vidimo ni težnju ka neomitolozizmu, koji u avangardnu poeziju unosi ovo iskonsko, što smo videli kod P. Petrovića. Na taj način, čini se, japanska avangarda potpuno gubi interaktivnu vezu sa vremenom u koje se ona rađa, prekinuta je veza sa duhovnom prošnošću.

Druge razlike nalazi se na žanrovskom planu. Iako u *Pluivima* najviše ima prologa ili poezije, ima i proznih tekstova: između poezije i proze postoji čvrsta veza po motivima, temama i književnim postupcima, kao što smo videli kod M. Crnjanskog i P. Petrovića. Međutim, u japanskim avangardnim časopisima veoma su retki prozni tekstovi. Na primer, u revijama *Crveno i crno* i *Pesnik svetla* književni prilogi su samo pesme, bez proze. U *Maou* ima nekoliko proznih tekstova, ali svi su veoma fragmentarni, i nisu imali značajnu ulogu u japanskoj književnoj istoriji. I Kjošaro i Tuja skoro isključivo su se bavili poezijom: nisu nam ostavili značajna prozna dela. Jedino je Šinkiči napisao roman *Dođi*, ali njegovi prozni tekstovi nisu se pojavljivali u efemerним časopisima. Srpska avangardna poezija, mogli bismo reći, razvijala se uz čvrstu vezu sa razvojem procesom proze, dok u razvoju japanske avangardne književnosti ne vidimo tu uzajamnost između proze i poezije.

Kao što smo ranije istakli, u Japanu avangardni pokret prestaje da deluje kad je nastupila ideologizacija ili politizacija umetnosti: *Maou* se raspao Murajaminim prelaskom na angažovanu umetnost leve orijentacije, zbog čega nastaje jaz između avangardne poezije prve polovine 1920-ih i nadrealističke poezije koja se javlja u drugoj polovini 1920-ih. Međutim, u srpskoj književnoj istoriji avangardna poezija prelazi na poeziju sa nadrealističkom tendencijom u idejnom kontinuitetu, zahvaljujući književnicima iz *Pluiva*, kao što su Rastko Petrović, Dušan Matić i Marko Ristić, koji ће biti ključni pokretачи касније ревије *Свободомисли*, са још јаснијом надrealističkom тежињом.

Постојање књижевника са суровим искуством рата, али и са широким vidjком и високим образовањем тадашње Европе, као што су Д. Матић, Р. Петровић, М. Дедињац и др., који су доживели Први светски рат у своме детиштву, затим се школовали у Француској у изабранству, омогућило је да се у српској књижевности врло брзо створи нови књижевни израз, већ у првој половини двадесетих година.

¹¹¹ *Pluiva*, I, br. 1, str. 4–6.

6. Сведочанствима

Часопис *Сведочанствима* једно је од најзначајнијих авангардних гласила у српској књижевности. Изашло је од 21. новембра 1924. године до 1. марта 1925. у Београду. Покрећула га је група млађих сарадника часописа *Лујбени* (1922–1924), који је тада престао да излази. То су, пре свега, Милан Дедићан, Марко Ристић, Растко Петровић, Душан Матић и Александар Вучо. Уређивали су га колективно, без појединачног иницијала, у духу Растка Петровића о аперсоналности модерне књижевности, мада су највећи доприноси имали сам Растко Петровић и Марко Ристић.

Пошто су *Сведочанствима* покренута када је у српској књижевности скоро окончана прва фаза усавајања и прокламовања авангардних програма, у њима више не налазимо дух протеста или тежњу ка демолитрању, већ примећујемо дубље трагање за духовним вредностима.

Формат часописа је мали: 23 рута 17 центиметара. На насловној страни свакога броја паралелно је повучено 12 дијагоналних, дебелих линија, као да су ручно нацртане у одређеним размацима. Једино се мењају боја папира и боја линија, од броја до броја према основној теми. Као што нам то наговештава већ и само ликовно решење, које је врло једноставно али и динамично, сваки број је тематски уређиван, а све бројеве спаја јединствена концепција часописа.

Овај часопис није, као неки други, објавио свој манифест, али се на унутрашњој страни предње корице првог броја налази кратак текст, из кога се јасно види основна оријентација овога часописа.

„Неколико људи сматрајући се сведоцима истинских савремених духовних и социјалних, емоционалних појава, решило је да објави ограничени низ бројева једног часописа који би излазили у размацима од по десет дана, и који би, сваки засебно, били посвећени по једној од горњих појава.

При склапању једнога броја, учесницима је драго што је узајамна слобода у мишљењу и изражају апсолутна. Два мишљења која се на истом интелектуалном пољу поборију, предјебе као сведочанства од нарочите важности, и тим ће само пластичније истицати уметнички додатак, који ће сваки број такође садржавати. Овај први број схваћен је као сведочанство заједничких симпатија према песничком одривању, и као такав посвећен је песнику Ујенићу.“¹⁴

Ова белешка, која је написана информативно-дескриптивним стилем, разликује се од манифеста, прелазних прејавних изреча и екстремних тврдњи, које смо имали прилике да прочитамо у *Земљићу*. Такав текст тешко бисмо нашли и међу сродним јаванским часописима.

¹⁴ *Сведочанствима*, бр. 1, 21. новембар 1924, унутрашња страна предње корице.

Kao što nam je već najavljeno ovaj tekst, časopisu je već u početku određena sudbina da se utraži čim se izdaju teme vezane za „gorenašvedene pojave“. Osnovne teme bile su sledeće:

- 1) Ujedinj – pesničko odričanje
- 2) Slovenski broj – slovenstvo
- 3) Pesničko stvaralaštvo
- 4) Prisnost i povratnost osećanja
- 5) Bожјићи број
- 6) Zapis iz porodičnog doma (stvaranje ljudila) – stvaralaštvo umobolnih
- 7) Pačao – stvaralaštvo i dokumenti slepih, gluvočasnih, umobolnih, zatvorenika, prosjaka, javnih žena i samoubica
- 8) Raj

Časopis nastoji da откриje onaj još uvek nedovoljno rasvetljen unutrašnji čovekov svet – podsvest, nesvest, san, naгон, ljubav, mržnju, strahove, osećanja, odnosno sve što je iracionalno. Detinjstvo je shvaćeno kao razvojni doba u kome još razum ne potiskuje bogatstvo čovekove podsvesti. Ljudila, lutulica i prorokstvo pozitivno se prihvataju kao izvor stvaralačke moći, kada se prekorači granica istine i prihvaćena, ona i jave, što smo često imali priliku da vidimo i u Šinkičijevoj poeziji.

U časopisu se rasvetljava unutarni svet ne samo jedinke već i društva. U narodnom stvaralaštvu nalaze se podsvest kolektivna (kolektivno nesvesno), a izločene pojave, kao što su duševni bolesnici, kriminalci, prosjaci, javne žene ili samoubice, smatraju se izrazom podsvesti društva (društveno nesvesno).

Pesnici se interesuju za abnormalne pojave, ne samo na sociološkom planu već i na fiziološkom, što nas podseća na Kjožirovu poeziju. Dok se u Kjožirovoj poeziji kao fiziološka abnormalnost često javljaju hronost, krvarenje, limena proteta umesto noge, otkinuta glava i dr., vezane za raspadano telo, bolest ili smrt, u poeziji Svedočanstava koriste se najčešće motivi vezani za slepe i gluvočerne – fizička ometenost se posmatra kao nova mogućnost stvaranja. Odrеkаvаnи se mimetičnog postupka, počeli su da istražuju ona polja koja se ne mogu objašnjavati razumom da bi dostigli realnost višeg stepena.

Svedočanstva sadrže poeziju, prozu i eseje. U njima nema dramskih tekstova, koji su obilato zastupljeni u drugim avangardnim časopisima, kao, na primer, u *Zemlju* i *Maju*. U Svedočanstvima ne nalazimo eksperiment mešanja različitih umetničkih medija: pozorišta, likovne umetnosti, muzike, filma i dr. Ali je zato naglašeno tražnje za novim formama i postupcima u okviru književnih жанрова, нарочито поезије и прозе.

Објављене pesme имају углавном битне карактеристике авангардних покрета. Мада нема више експеримената који се користе у графичким ефектима, метафорични изрази су све сложенији, као што се види у стиховима Р. Петровића или А. Вуча. Осим неколико Петровићевих песама у облику сонета, песме су углавном написане у слободном стиху, и најчешће без римовања. Истакла Ујевћине песме *Задржане силе бива*, објављене у првом броју, многе песме не укључују реални простор или конкретно време. На пример, Петровићева песма *Сунчане лешњаре*,¹¹¹ објављена у другом броју, са митолошком подлогом, укључујући нековске и космолошке мотиве из природе као што су Сунце, небо, трава и др., и снажне телесне покрете песничког "ја" као израза дубоког осећања, тежи ка мистичном и метафизичком свету.

Објављиване су и народне песме. Летонска, пољска песма и песма из Боске налазе се у другом броју, док пети број објављује српску божићну песму као разбрајаницу.

Од шестог до осмог броја заступљене су и аматерске песме, чији су аутори умоболни, слепи, глувонemi, затвореници, самоубице, војници или деца. Две песме *Машине* и *Три мајуре*, објављене у петом броју, радних ученика Милевоја Степановића, написао их је у ствари Раство Петровић, омонашају деџи писани стила, што доказује да је он на деџе изражавање гледао као на ефектан књижевни поступак.

Теме и стилови писања још су разноврснији у прозним текстовима. И овде се примећују одлике авангарде: без јасног жанровског оквира, у њима се често мешају различите функције језика. А проза *Пример*, објављена у трећем броју, значајна је као један од првих експеримената аутоматског писања, карактеристичног за надреализам.

У прози се још више примећују књижевни елементи. Осим књижевних текстова, налазимо различите некњижевне жанрове: аутентична писма, дневник, запис, забелешке свога, новинске чланке који су документарног карактера. У четвртном броју, у блоку „шест писама“, објављена су: писмо српских војвода Проти Матеји, писмо кнегиње Лубице књазу Милошу, писмо сељанке из Банке, затим писма књижевника Едгара Поа, Артура Рембоа и Жака Вашеа. Касније, у петом броју, објављена су још два писма малих Обреновића, заједно са писмом под насловом *Божан* у прологистичку Ф. Достојевског. У шестом броју налазе се састави умоболних и непознат јавне жене. У седмом броју објављени су састави и дневници глувонемних ученика, сећања и песме слепих, писмо погинулог пијота, дневник осуђеника, писмо самоубице, претплатан чланак о самоубиству двоје залубљених из *Политике*, запис како проси просјак, као и чланак о целату који нуди своје услуге у

¹¹¹ Песма је из песме *Вук*.

Пољској, пренет из листа *Рабоћник*. У осмом броју објављена су још два писма: једно налаз на убудућаву непознест, које је написао извесни Поповић из Њујорка својој бившој жени, и друго, љубавно, које упућује извесни Н. Н. Поред тога, у петом броју су објављена тумачена своја из дела *Сморо-критика* (Савошки) Артемидора из Ефеза, уз илустрације.

Горенаведени прилози, које нису написали књижевници, јасно нам показују тежњу ка ванкњижевном, што је одраз четвртог става редакције часописа да се књижевност што је могуће више приближи нашем голем животу.

Ванкњижевни текстови објављени су скоро без икакве интервенције редакције, са свим језичким грешкама. На пример, у седмом броју састави глумоуме деце садрже низ граматичких неправилности, што нас подсећа на разрађивање језика које су смело спроводили дадаисти и други авангардни песници.

Интересовање Раствја Петровића за такве језичке неправилности као извор стваралачке снаге јасно се види у његовом програмском тексту *Увод* у седмом броју, у коме су објављени прилози глумоумних, слесних, умишљених и др.: „Увек та њихова непојмљива припадност за живот, љубав и страховито самозање [...]. Тај неопразни величанствени Пакао између нас на земљи. Та огромна чежња за стваралаштвом.“¹¹⁶ Раствја Петровић је већ у своје *есеју Хеленоферијадја афијације*¹¹⁷ истакао да „од сталне употребе једне речи, од њеног сталног сличног положаја у реченици, од асоцијација са сличним стално речима и облицима, од употребљивања њеног за најразличитије појмове, реч најзад почиње да губи своје директно и основно значење“,¹¹⁸ и сматрао је да би се могло „поставити читав светом којим се једна реч може излечити, осекавити, препородити.“¹¹⁹ У речима сензацију слаби логичност и конвенционалност. Зато из деље перспективе може да се доспе до свежије сензације стварности, која је прецизнија и тачнија. Раствја Петровић у том тексту тврди следеће: „Има речи постоји значење које је шире од ње, има значења је утисак који је још шири, има утиска се шири пакња, из пакње подвесени живот, сећање на трбушни живот, несвест, вечност, утроба из које излазе вечности, нужде да се нађе још нешто шире од најширег!“¹²⁰ Идеја да је свет иза речи шири од саме речи упућује од концептуалног ка некоонцептуалном свету, у коме се налази пунија истина о животу.

¹¹⁶ *Савошки*, бр. 7, 11. фебруар 1925, стр. 1.

¹¹⁷ *Идеја*, св. 82, 16. мај 1923. У: Раствја Петровић, *Избор*, том I, Нови Сад, Матица српска – СКЗ, 1958, стр. 360–370.

¹¹⁸ *Идеја*, стр. 361.

¹¹⁹ *Идеја*, стр. 362.

¹²⁰ *Идеја*, стр. 367.

Mađa u japanskim avangardnim časopisima teško da bismo mogli naći programski tekst u kome se teorijski rasvetljava govor ljudi sa fiziološkim ili mentalnim oštećenjima ili govor deteta, iпak ludilo i detinjstvo bila su bitni elementi poezije H. Tuje или С. Такахашија.

У прозним текстовима аутобиографски елементи су једна од значајних одлика. Тиме се желела да постигне реалност или аутентичност вишег степена. Има и стилских одлика које су карактеристичне за стиховни текст. Честе су именске реченице, реченице без предикације. У неким текстовима пиеси се користе римовањем, као што се види у тексту *Крв разума* Мариа Ристића, у коме се реченични чланови римују: „Реч је о естетици, о етници, о тици.“¹² И аутобиографски елементи и мешање прозног и стиховног, то је, очигледно, заједничка особина коју налазимо и у јапанском даданстичком роману *Додо* Шинкеиџија Такахашија.

Есеј је веома битан жанр *Сведочанствима*. На самом почетку скоро свакога броја налази се програмски текст, а у шестом и седмом броју су есеји под насловом *Увод*, да се читаоцима теориjsки открије намера уредништва, али често на поетски начин. Ови текстови нас подсећају на сродне есеје То-мојошија Мурајама или Кјоџира Хагиваре из часописа *Миво*, у којима се мешају теориjsки и поетски елементи. Таква тежна приуцтва је такође у многобројним есејима јапанског дадансте Туна Цуџија.

Превода су приуцтва у сваком броју *Сведочанствима*. Из француске књижевности заступљени су Паскал, Рембо, Жермен Нуво, Жан Ваше, док су из руске књижевности објављени одломци Достојевског, Толстоја, Гогоља, Горьког, Блока и др. Са енглеског су преведени Е. А. По и В. Блејк. Међу њима су скоро сви кључни пиеси које су француски надреалисти назвали својим претечама (Рембо, Нуво, Ваше, Достојевски, По и Блејк). У словенском броју налазе се народне песме, преведене са пољског и литванског. Мада се у избору примећује утицај тадашњег француског надреализма, превода су тесно повезани са основном темом свакога броја. На пример, француски песник Жермен Нуво, чију је песму *Руке* превео Раство Петровић, представљен је у оквиру теме *Увод* у првом броју, који се бави песничким одрицањем. Нуво и Ујенића спаја бојемски живот, који се одражава у стваралаштву. Дакле, текст не мора да буде познат или од неког особитог књижевног значаја, већ зависи од теме па може да буде неки запис или лично писмо. Одломак из *Вичњања моба* и писмо В. Блејка објављен је у трећем броју, у коме се говори о надреалистичким песничким поступцима као што су аутоматним или медијумско писање. У преведеном тексту Блејк истиче важност „супротности“, без које, по њему, нема напретка ни човековог постојања: „Добро је Небо,

¹² *Сведочанствима*, бр. 4, 21. децембар 1924, стр. 6.

zlo je Pakao.“ Negirajući utilitariznost, tardo sledeće: „Kultura seče prave puteve; ali viđujući beskorisni putevi su bаш putevi генија.“¹²² Његов став да разум осиромашује богатство нашег сазнања има додирну тачку са надреалистичком идејом: „Да су прозори сазнања очишћени, свака би се ствар показала човеку, – онаква каква је – бескрајна. Јер човек је самог себе затворио да више не види до кроз уске шкотине своје пехане.“¹²³

Песма *Љубови брод* А. Рембоа, коју је превео Раство Петровић у трећем броју, одиграла је важну улогу када се Туја удалао од даде, а Е. А. Поа, заступљеног у овом часопису, такође је Туја помињао у своме дневнику у неколико наврата. Достојевски је писац који је снажно утицао на јапанске авангардне песнике, међу којима је и Кјоџиро. О Жаку Вашеу, чије је писмо објављено у четвртом броју *Сведочанствима* (21. децембар 1924), и јапански књижевник Оми Комаки пише есеј под насловом *Човек по имену Жак Вaше* у четвртм броју часописа *Моно* (1. октобар 1924). Али бисмо ретко нашли неки јапански мали часопис у коме су преводи органски повезани са одређеном темом. Јапански авангардни писци су се преводјенем бавила углавном са циљем да упознају читалачку публику са савременим песмама из одређене књижевне оријентације којој је и сам часопис припадао.

У *Сведочанствима* нема колумне, или одређене рубрике у наставцима. Ништи објављују информативне текстове у којим читаоце упознају са активностима и догађајима везаним за редакцију, сараднике или уопште за савременике. Овај часопис није био замисљен као место окупљања књижевника одређеног књижевног правца, већ је предност давао проучавању појединих тема, а објављивање књижевних текстова била је пракса која је допуњавала то проучавање.

Слични уређивачки принцип важи и за ликовне прилоге, који ипак нису били везани ни за одређене савремене правце, ни за одређени период, већ су бирали према основној теми сваког броја. У осмом броју цртеж П. Пакаса, који је лично поклонно Р. Петровићу, прештампан је из другог броја нове серије *Љубови* из 1923. године. У њему су три нате жене са дутом косом: једна гледа небо у вода, друга лежи на трави са свитком у руци, а трећа жена, загледава у даљину са прекрштеним рукама, стоји на обали. Овај пример, прештампан заносом, радношћу и светлостима, редакција није случајно одабрала за осми број, са темом *Рај*. У другом броју (монатим и као *Словески*) објавили су репродукцију једне слике панчевачког проте Константина Арсенијевића из 19. века, а у петом броју (монатим и као *Евољуби*), који објављује и текстове везане за пророчанство и тумачење снова, налази се цртеж Андреје

¹²² *Сведочанствима*, бр. 3, 11. децембар 1924, стр. 14.

¹²³ *Моно*, стр. 15.

Рајчевића (1649) под naslovom *Борба човека са додијавом*. Има и аматерских радова, нарочито од шестог до осmog броја. Осни децих цртежа, објављени су радови заштореника, умоболних и глувонемних, а фотографија жене са тетоважом доказује њихово интересовање за сушкултурне појаве. Ликовни и текстуални прилози, дакле, имали су комплементарни однос: допуњавали су се међусобно да би што богатије и слојевитаје приказали дату тему.

Сви бројеви суна улетн, који су уређивани строго према изабраној теми, без иједног сушашног прилога, представљају једну складну творевину: она одражава нови вид књижевног мишљења и књижевне праксе.

Часопис који је почео да излази само месец дана након што је објављен Бретонов *Манифест надреализма*, наико у начелу није припадао ниједном поретку, свакако је одиграо кључну улогу, при самом почетку, у преношењу надреалистичког искуства у српску књижевност. Али је занимљиво да је међу сарадницима у вели с тим вођена и полемика. Први број *Сведочанствима* доноси чланак *Надреализам* Марка Ристића, који теоријски објашњава основне ставове из Бретоновог манифеста. Међутим, трећи број, заједно са Ристићевим првим покушајем аутоматског писања *Пример*, објављује два текста који негативно оцењују управо аутоматско писање. Најпре је то одломак из књиге *Један пример медијумског писања и аутоматског писања* од Ф. Ремона и Пјера Жанеа, где се са медицинског становишта указује на недостатке и медијумског и аутоматског писања. Затим Раство Петровић у тексту *Живо стваралачтво и медијумски подаци сведочаства* даје такође негативно мишљење о њима са књижевнотеоријског гледишта. У петом броју Ристић у приказу француског часописа *La révolution surréaliste (Надреалистичка револуција)* одговара на претходни Петровићев текст: „Сведочанствима нику гласило надреализма у Југославији и не желе то бити, али је природно да, прво: свесни да су позитивистичка решења недовољна, друго: верујући у поезију Сна над животом, у моћ мисли, и треће: желећи да остану сведочанство експеримента и идеализма нашег времена, – она допуштају својим сарадницима бележења о надреализму, ако их овај привлачи, као и побијање његово (завршена белешка 3. броја).“²³ На итак, надреалистичке идеје имале су, без сумње, значајно место у концепцији *Сведочанствима*.

Проучавање ових појава које се не могу разумом открити, као што су полемист, сан, привиђење, лудило, љубав, емоције итд., интересовање за физиолошку и менталну абнормалност, усмереност на ванкњижане појаве, приближавање самом животу – могли би смо рећи да су то одлике надреализма. Као што је Ристић у горенаведеном тексту споменуо, први број француског часописа *Надреалистичка револуција* објавио је аутентичне новинске

²³ *Сведочанствима*, бр. 5, 1. јануар 1925, стр. 15.

чланke o samoubojstvima, bez komentara, što je sigurno dalo podstignuće za teme i sadržaj šestog, sedmog i osmog broja *Svedočanstva*.

Zanimljivo je da okretanje Istoku, karakteristično za francuski nadrealizam, u *Svedočanstvima* nije prisutno. Kao što je da da imao budistički element, i nadrealizam se završavao za Istok. Treći broj *Nadrealističke revolucije* bio je tematski posvećen vrednostima istočnoazijskih kultura. Polazi se od uverenja da se tarfava svih nada nalazi u Aziji. Luji Aragon je u predavanju koje je 28. aprila 1925. godine održao u madridskom studentskom centru negirao tehovine zapadnjačke civilizacije i čak kazao da je sprečna smrtna presuda zapadnom svetu. A isticao je nove mogućnosti vanevropskih kultura, kao što su egipatska i azijska.¹²⁵

U *Svedočanstvima* ne primećujemo interesovanje za Istok. Jedino se u Ujeviševom eseju *Belezine iz kafane Tohol*, objavljenom u drugom broju, nalazi rečenica „И то би имало бити посвећено Микаду!“¹²⁶ Аутор ту користи позајмљеницу из јапанског језика, која значи 'цар'. У том тексту налазимо окретање Азији као новој нади: „Ми хоћемо да Азија добије нова јасни смисао – и да проговори многогласно – језиком Праваде и Истине; [...] – а слобода нада свима (и то би...!) [...] Да Азија буде светлосна како је раније била – да доведе плодове, да зора буде претород светлости сунца, а дан његово блиставо очитовање (И то би...!)“¹²⁷ А у Ристићевом тексту *Надrealizam* из првог броја *Svedočanstva* једна primećujemo један једини, и то сликовито употребљен израз „самурајски“ („доста са крокодилским зубима на оклопима самурајских ратника“).¹²⁸

У *Svedočanstvima* постоји чежња за непознатим крајевима, као шеставак 'суматранцима' Милоша Црњанског, што се види у Дединчевим стиховима у првом броју (стр. 7), или у песми Александра Вуча *Колобање* у петом броју (стр. 2). Тај непознати свет, који је у Ристићевој песми *Божјој љубави* у трећем броју (стр. 12) приказан на граници смрти и живота, подсећа на Туђину поезију.

Време ишања *Svedočanstva* подудара се са периодом када часопис *Земљи* ипак није доносио ништа ново, него је само понављао идеју о „далекоинтацији Европе.“ У 36. броју *Земљи*, који је ишао октобра 1925, Мишић је објавио чланак *Писник у лудница*, у коме оштро напада редакцију *Svedočanstva* и болничке лекаре који су јој уступили грађу за шести број, а веровито због одломка из романа *Валир*, објављеног под иницијалима Ф. Н. у шестом

¹²⁵ Уп. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 1945, Paris.

¹²⁶ *Svedočanstva*, бр. 2, 1. децембар 1924, стр. 10.

¹²⁷ *Исти*, бр. 2, стр. 10.

¹²⁸ *Svedočanstva*, бр. 1, стр. 14.

броju (стр. 9–12). Miščij otkriva da je reč o његовом poznaniku, nadrealnom piscu, odnosno o Miroslavu Feleru, sinu uglednog zagrebačkog fabrikanta, koji su sa pogrešnom dijagnozom smestili u beogradskeju ludnicu. Miščij tu saradnjike *Svedočanstva* naziva snobovima, a lekare dilematima.¹²⁹

Док је *Zemlji*, као интернационална ревија која је добијала књижевне и ликовне прилоге од светски познатих авангардних уметника, после своје конструктивистичке фазе прелазно на једну искључиво геополитичку идеју, докле су *Svedočanstva*, са јасном теоријском оријентацијом, у откривању још недовољно откривених поља човековог постојања поново повратила поезију метафизичку и мистичку димензију. У другом броју, *Словеском*, сарадници уопште не истичу супериорност словесства над сликовском цивилизацијом, већ га доживљавају као свој исковски изостак. А чланак *Лован* Максима Горког, објављен у том броју, не садржи политички већ људски пристопа.

Међу јавним сфемерним часописима, за време излажења *Svedočanstva*, основао је Мава (од јула 1924. до августа 1925), који је сарађивао са *Zemljiom*, али он не садржи ниједну заједничку карактеристику с надреализмом. У превозињу надреализма највећу заслугу имао је песник Тукабура Нишиваки, који се вратио у Јапан из Лондона, где је боравио од 1922. године. Године 1926. у часопису *Миши књижевности* (*Miše književnosti*) објавио је чланак *Профанус*, у коме је представио надреализам као наднатурализам. Нишиваки анализира разлику између Бретонаве и Ревердијеве поезије, затим читаоцама представља Голов надреалистички манифест.

Нишиваки, који је постао предавач енглеске књижевности на Кено универзитету, окупио је студенте који су као млади песници покренули надреалистички часопис *Есјејивалм књижевности* (*Esjeivalm književnosti*). Часопис први пут упознаје јапанске читаоце са француским надреализмом 1925. године: поред превода текстова Л. Арагова, П. Елијара и А. Бретона, објавили су своје стихове млади песници Тошио Уеда, Тамоцу Уеда и бивши маониста Кенкиџи Хашимото, под новим псеудонимом Канцу Китасоно. Њима се придружују и песници Казухико Јамада и Сеиџи Фуџивара да би покренули други надреалистички часопис *Ружа. Маџија. Теорија* (*Ruža. Mažija. Teorija*). Он је излазио од новембра 1927. до фебруара 1928. Овде су објавили први јапански надреалистички манифест на јапанском и на енглеском језику, који су послали непосредно париским надреалистима. Затим, други надреалистички часопис *Сунце космича* (*Sunce kosmiča*) објавио је превод Головог надреалистичког манифеста у свом петом броју (април 1929). Песник Јукио Харујама покренуо је ревију са надреалистичком оријентацијом *Поезија и поезијика* (*Shi to shiōka*, 1928–1932), која ће се још активније бавити

¹²⁹ Уг. *Zemlji*, бр. 36, стр. 17.

prevođenjem teorijskih tekstova vezanih za nadrealizam, među kojima je i Bretonov nadrealistički manifest.

Časopis je izveštavao i književni eksperiment, i kao rezultat toga nalazimo „kino-poeziju“ („*slime poesi*“), koja se koristi kinematografskim postupcima. Međutim, ovaj časopis je oštro kritikovao jedan od njegovih saradnika Tan Kambara, bivšeg futurista, zamerajući na udalavanju od realnog sveta i nedostatku klase svesti, da bi onda sam pokrenuo časopis *Poezija. Sviarinosi* (*Shi. Genjitsu*, 1930–1931), u kome je pokušao da spoji larturizam sa socijalnom angažovanosti.

O zbivanja u francuskom nadrealizmu Nišivakijeva učenici su dosta precizno i верно obavestavali Japan. Ali kada se poredi japanska nadrealistička književna praksa sa pesnicima iz *Svedomosejima*, jasno se vidi ono što manjka u japanskom pokretu. Japanski nadrealisti, kao što je veći Kambara zapazio, nedostajao je pogled na društvo, što dobro pokazuje japanski nadrealistički manifest: „Dolazi kritičke nama koji smo otpevali pohvalu razvoju nagona za umetnošću u nadrealizmu, odnosno razvoju čulnih sposobnosti. Nama je data tehnika da donosimo građu kroz čula, koja nam više ništa ne ograničavaju. [...] Proslavljamo virinu zavisneća, mi koji nastavljamo nadrealizam.“¹⁰⁰ Manifest potpisuju Kasue Kitasovo, Tamoču Ueda i Tošino Ueda. Setimo se da ni koncepcija časopisa *Poezija i ljubav* nije imala društvo u svome vidiku. Ova činjenica produbila pukotinu između „umetničke struje“ i „socijalne struje“, koje nije mogao da svedini ni časopis *Poezija. Sviarinosi*. Vikori nacionalističke tendencije uoči Drugog svetskog rata potisnuli su nadrealistički pokret.

U Francuskoj nadrealizam su pokrenuli pesnici sa dadaističkim iskustvom, a pesnici *Svedomosejima* imali su avangardno iskustvo iz prethodnog časopisa *Puštovi*. Međutim, pokretani japanskog nadrealizma bili su mladi studenti bez prethodnog avangardnog iskustva, osim Hashimota (kasnije pod pseudonimom Kitasovo), bivšeg mamonete. Pesnici kao bivših avangardni umetnici iz ranijeg perioda bili su socijalno svesni, da bi kasnije prešli uglavnom na poeziju anarhizma, čija su središta bila časopisi kao što su *Šiboko (Gakko)* i *Goš (Dona)*. Tan Kambara, sa futurističkim iskustvom, uključio se u nadrealistički pokret, ali je upravo on bio taj koji je zamerno pomakao socijalne svesti kod japanskih nadrealista.

Japanski mali časopisi sa nadrealističkom tendencijom od mamonete su nasledili interakcionalni karakter, razmenjujući književne tekstove sa autorima iz srodne književne orijentacije. Japanski su preneli nadrea-

¹⁰⁰ Kaichi Nakano, *Moderanizumu shi no jidai*, (*Vreme iostaje modernizma*), Tokyo, Heibonkan, 1986, str. 100–101.

листичke elemente kao što su podsvest, snovi, natog i automatsko pisanje iz Evrope, kao i tehniku pisanja. Ali nisu se zanimali za dokumentarnost tog pokreta: u njihovim časopisima nema književnih tekstova kao što su pisma, dnevnici, dečji sastavi, zapise umobolnih ili javnih žena. Niti imha interesovanja za religiju, narodno stvaralaštvo, koji bi mogli da nam otvriju kolektivne i čak istorijske podsvesti. Drugim rečima, nisu imali nameru da uključuju autentične elemente našeg života.

Književnik Jushikasa Ōzuruoka u svom delu *O jaitanskoj nadrealističkoj poeziji* ističe da u književnoj praksi japanskog nadrealizma uopšte nema „nasilnog razgrađivanja sintakse“: pesme su vešinom napisane u duhu „estetike tradicionalne lirike.“ Na istom mestu tvrdi i sledeće: „Francuski nadrealizam ima sebe je imao nemir izvan Prvog svetskog rata i tradiciju koju treba negirati. Za njegov nastanak postojala je jasna istorijska pozadina. U našoj zemlji, međutim, suštinski je nedostajala takva pozadina.“¹³

Proza *Okuditi bogovi u živoj besmrti* Rastka Petrovića, objavljena u trećem broju *Svedočanstva* (str. 1–6), počinje književnotorijskim razmatranjem, zatim prelazi na autobiografski opis, smištajući taksu gledništa u treće lice jednine da bi se stvorio utisak objektivnosti. Tekst se završava autorovim zapazanjem o sadašnjem društvu i civilizaciji i čestitام stavom o odricanju od spolnog bogatstva svoga života „u velikome trenutku.“ U ovoj prozi 'mi' (after ego) i vreme koje ga okružuje tesno su povezani u interaktivnom odnosu.

U Šinkihijevom autobiografskom romanu *Dađa*, ako Šinkihijevu ludilo smatramo kao odraz vremena, mogli bismo zaključiti da postoji između 'noga' i vremena interaktivni odnos. Šinkihij, međutim, nije imao nameru da u svoje delo uključi društvene okolnosti ili istorijsku pozadinu, niti da ih književnotorijski integriše. Osim toga, kod Šinkihija nalazimo više opisa prirodnih pojava, dok ih je veoma malo u gorenavedenoj Petrovićevom tekstu. Između srpskog i japanskog pisca, ima se utisak, postoji suštinska razlika kako u shvatanju odnosa kolektiva i jedinke tako i u pogledu na prirodu.

U Japanu je recepcija nadrealizma donela prave plodove kasnije, tek posle Drugog svetskog rata. Nishinaka, koji je pokušavao da u svojim stihovima sjedini željezni svet shvaćen po načinu Čona Kitesa i azijantam, nakon što je preživleo Drugi svetski rat, konačno je sagradio svoju poeziju, u kojoj se vraća i budizmu, kao što se vidi u pogovoru za svoju *Poeziju* (*Shigaku*,

¹³ Jushikasa Ōzuruoka, *Nihon cho gojitsu shugi shiron* ('O jaitanskoj nadrealističkoj poeziji'), Tokyo Shichosa, 1966, str. 19.

1963): „Поетика је учење о величанствениости 'ништавила', добра поезија је 'раскоп ништавила'.“¹²² Сматрајући Нишивакијеву поетску еклектицизмом, Таба је оценио да је Нишиваки „једино есенцију традиционалног појма *keno* са Истока и са Запада, и то из угла егзистенцијализма.“¹²³

Као што нам наговештава клучни израз „љубав и револуција“, надреалности су књижевност схватили као интерактивни однос међу спољним и унутарним световима. Песници *Saidochanshōwa* били су свесни тог узajамног односа, док јапански песници, чини се, нису прихватили такав поглед на књижевност.

Песници *Saidochanshōwa* – као што се види из текста *Prorocanstva* објављеног у петом броју, у коме Раство Петровић истиче: „Ми верујемо у ново царство осећања, ума и дубоких нагона“¹²⁴ – расветљавајући тајну човековог унутарњег света, поново доживљавају патос, који је потиснуо талас конструктивизма. И док је богохуљење било карактеристично за претходне авангардне песнике, у *Saidochanshōwa* је религија поново постала замишљана као одраз колективне подсвести. Песници *Saidochanshōwa*, схвативши стварност као један веома сложен систем који се састоји од узajамног односа између колективног света и индивидуалног (свести и подсвести), померили су књижевност од рушења традиционалног ка стварању новог.

У јапанској поезији, у процесу усвајања надреализма, није се могла пронаћи додирна тачка између унутарњег и спољног света: песници су били и даље подељени између оних који су социјално ангажовани и оних ларатурларистички настројених.

Упркос томе, и јапански песници су у својој књижевној пракси укључивали детињство, лудило и абнормалне појаве као кључне мотиве, иако их нису систематски анализирали у теоријским текстовима. Па ипак је извесна заједничка атмосфера обавијала земалску културу од Запада до Истока.

¹²² Junzaburo Nishiwaki, *Shigusa (Flowerless)*, Tokyo, Chikuma shobu, 1968, стр. 304.

¹²³ Sen'ichi Chiba, „Nishiwaki Junzaburo to shirareteizumu“ (‘Tsuetsunbuo Hamanaka i nadrealizam’), У: *Nihon kindai bungaku no hikakubungakateki kenkyū*, (‘Компаративно проучавање о јапанској модерној књижевности’), Tokyo, Shimizu Kobundo, 1971, стр. 443.

¹²⁴ *Saidochanshōwa*, бр. 5, 1. јануар 1925, стр. 4.