

ГИЈОМ БРИДЕ

НАДРЕАЛИЗАМ ИЗМЕЂУ ФЕМИНИЗАЦИЈЕ И ВИРИЛИЗАЦИЈЕ (1924–1933)

САЖЕТАК: Ово истраживање фокусирано је на начине на које надреалисти разматрају улогу жене као песникиње и уметнице, као и на њихову праксу у домену који се може квалификовати као женски књижевни жанр и женско песништво. Екстремна подвојеност надреалиста на тему жена резултира њиховим перцепцијама феминизације у периоду након Првог светског рата као ризика, када модел милитантног става опстаје као изузетно снажан.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: надреализам, родне студије, књижевни жанрови, маскулинизација, феминизација.

„Мисао нема пол, не размножава се.”

Андре Бретон и Пол Елијар

Надреализам са правом можемо сматрати покретом који је вредновао маргине: друштвене маргине, које одликује интересовање за популарну културу (кинематографија, рекламе, разгледнице), али и интересовање за све оне отуђене, одбачене људе, криминалце и пробисвете, затим културолошке маргине, које прати вредновање незападњачких цивилизација и на крају родне маргине, обележене идеализацијом фигуре жене, која је, сама по себи, инспиративна и истовремено у контакту са силама несвесног. Али – да ли је овакво разматрање, које је у исто време тематизовано и повезано са свим битнијим естетским особинама, довело до присвајања говора од стране самих мањина и до његовог признавања од стране припадника надреалистичког круга на практичном плану? Одговор се, испрва, чини противречним. Надреалистичка група изворно је састављена од мушких индивидуа које долазе из буржо-

аске или средње класе западњачког порекла, али и од оних који су задобили завидну репутацију, а који потичу из нижих слојева, који потичу из народа или са националног хоризонта који себе не ограничава на Европу. Када је реч о женама (не помињући овом приликом криминалце и отуђенике), историја надреализма обележена је чудним феноменом – готово потпуном одсутношћу која се изненада претвара у обиље присутности, за шта је прекретница била Други светски рат. Чему ово скривање жена пре 1939. године (упркос њиховом незнатном присуству у другој половини тридесетих, нарочито у визуелној уметности) и откуд овај сјај након 1945, који сеже до тачке могућег представљања надреализма овог времена као „парадигме женске уметности“?¹ Овај несклад може се тумачити помоћу образложења која долазе из опште социологије или социологије примењене на књижевну сферу, али такође и помоћу објашњења надреализма као таквог, идеја које он развија, праксе које имплементира и жанрова (иако је термин неодговарајући²) које вреднује. Са ове тачке гледишта, реч је у истој мери о надреализму колико и о психоанализи: сведоци овог времена, као ни Фројд или Бретон и њихови пратиоци, свакако, нису избегли извесном нагињању ка мизогинији, будући да су били довољно маштовити да отворе нове могућности и оправдају своја постигнућа.

Говорећи о периоду предратног надреализма, закључићемо да критика представља једну ваљану тачку сагледавања. Прецизније, овде ће бити речи о два главна часописа који су објављивани један за другим у готово десетогодишњем низу, *La Révolution surréaliste* (објављиван од децембра 1924. до децембра 1929. године) и *Le surréalisme au service de la révolution* (објављиван од јула 1930. до маја 1933. године). Уз посебно обраћање пажње да се не пренагласи важност групе у смислу једног или другог индивидуалног доприноса (један текст мање важног аутора нема исту тежину наспрам оног Арагоновог или Бретоновог), треба узети у обзир све бројеве поменутих часописа да би се избегло вештачко успостављање колективне доксе на основу одређених текстова, или, чак, аутора. Прецизније речено, да би се избегло редуковање надреализма на чувене мизогине и хомофобне Бретонове ставове и на опскурну стварност много комплекснијег и противречнијег покрета.

Првенствено треба размотрити опсервацију која гласи да је „надреалистички покрет био, макар у свом зачетку, нарочито мало

¹ Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Hazan, Paris 2007, 168.

² Аутор се позива на неодговарајући термин, због његове многозначности – *genre* може значити род или жанр (прим. прев.).

отворен ка женском роду”.³ Врло скроман допринос жена нашим двама часописима (који, сваки понаособ, броје око шездесет аутора) потврђује ову опсервацију, упркос незнатном повећању доприноса у једном часопису у односу на други: у *La Révolution surréaliste*, можемо наићи само на имена Рене Готје (Renée Gauthier) и Фани Безнос (Fanny Beznos), у *Le Surréalisme au service de la révolution* на имена Симон Монро (Symone Monnerot), Грете Кнутсон (Greta Knutson), Мари Берт Ернст (Marie-Berthe Ernst), Гале Елијар (Gala Éluard) и Валентин Иго (Valentine Hugo). Жене нису умногоме заступљене; њихово присуство је, такође, понекад прикривено коришћењем једноставних иницијала, као у случају првог броја *La Révolution surréaliste*, где слова С. Б. на крају текста крију, без сумње, Симон Бретон.⁴ Поред тога, ове жене су, у суштини, *femmes de*⁵ (о чему довољно говори већина њихових презимена), а њихово незнатно укључивање у покрет касније ће бити потврђено чињеницом да је, сем Валентин Иго, која је дала три доприноса, свака од њих присутна само у једном броју часописа. Такође, оне у веома малој мери учествују у колективним истраживањима и не потписују се (или то чине врло ретко) у колективним манифестима групе. Неопходно је додати да мали број њихових интервенција није компензован њиховом високосимболичном вредношћу. Садржај ова два часописа не укључује ниједан већи текст написан од стране жене, било да је писан са теоријског или са формалног становишта. Жене стварају у домену жанрова које можемо сматрати мање важним, као што су наративи о сновима, аутоматско писање или асамблаж. Број песама или слика такође је мали. Уколико се осврнемо на анализу надреалистичке групе Норбера Бандијеа (Norbert Bandier), видећемо да овакво скромно учешће жена указује на то да оне спадају у категорију „аутора без стварне позиције у књижевном пољу”.⁶ Само они надреалисти који су у свом опусу већ имали одређени број самосталних публикација су, иако звучи противречно, били у могућности да у овом часопису, поред експерименталних текстова, објављују и текстове који се могу идентификовати као поезија или теоријски дискурс.

Док се жене, у сваком смислу, скромно појављују у садржајима ова два часописа, оне су, с друге стране, обилато евоциране и представљане, било да је то у текстовима у којима оне често

³ Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, op. cit., 170.

⁴ S. B., “Textes surréalistes”, *La Révolution surréaliste* [désormais abrégé LRS], no 1, décembre 1924, 14.

⁵ Жене које некоме припадају (прим. прев.).

⁶ Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme. 1924–1929*, La Dispute, Paris 1999, 342.

сачињавају централни објекат, или пак у различитим репродукованим цртежима и сликама у чијем се средишту веома често приказују као наге или разодевене, као учитељице, редовнице или проститутке понуђене оку читаоца. Овај контраст јасно се види у одељку са фотографијама трећег броја часописа *Surréalisme au service de la révolution* на соларизацији Мана Реја названој *Примаџи мајџерије над духом*, где аутор приказује жену без јасног идентитета (овакво „брисање” је, само по себи, значајно) – нагу, издужену, главе нагнуте удесно у доњем делу слике. Ова жена понуђена погледу долази одмах након представа пожудних објеката које је читалац могао да сагледа на претходне две стране, а које су дело уметница, Валентин Иго и Гале Елијар. Као одјек читавог скупа или чак бројева часописа, жена налази своју позицију као објекат – *мајџерија* на фотографији, више него субјекат – уз могућност коришћења своје *мисли*. Али *џримаџи мајџерије над мишљу* такође се може разумети и на другачији начин, који наглашава новину техничких средстава која уметник користи: *мајџерија* се у овом случају односи на материјалност фотографије или, прецизније, на ефекат соларизације, а *мисао* се односи на њену тему, у овом случају на жену која је фотографисана. Прича је усмерена на средства уметности примењена на предмет који представља, можда најпожељнији предмет од свих: немоћну, нагу жену. Овде бивствује, у исто време, поетика и етика ствараоца, усамљеничка, тренутна уметност која жртвује сва добра овог света – жене – зарад остваривања свог уметничког позива или естетске контемплације. Оно што женско тело прикрива је присуство одлучне жене, а оно што открива је оригиналност уметника и његова способност сублимације. Све је, дакле, на свом месту: мушкарци су у садржају часописа, а жене су неми објекти који допуштају да буду посматрани.

Не би требало бити анахрон, јер оваква мала заступљеност жена, на неки начин, не треба да изненађује. Без сумње, мисли се специфично на улогу коју је Рошилд играла у *Mercure de France* до 1924, али својим већим делом овај часопис припада другом времену – ово одсуство је такође присуство уколико се у обзир узму и други велики часописи двадесетих и тридесетих година 20. века, као што су *NRF*, *Europe* или *Les Cahiers du Sud*. Овде се разматра поље књижевних, уметничких и интелектуалних часописа међуратног периода у својој целости, и не видимо зашто би надреализам избегао ову глобалну реалност ретког женског присуства, које је у вези са улогом жене коју она има у друштву и са начином на који то друштво жене посматра. Када је специфичније реч о покрету, одређени показатељи не обмањују кад указују на извесни презир, чак и праву мржњу према женама. Жена је овде

представљена као непријатељ, у нечему што одиста личи на рат полова.

Прва значајна чињеница је да више не рачунамо мизогине дискурсе у ова два часописа. Оно што је женско, суштински је одбачено, нарочито све што се односи на репродукцију врсте, у чему су жене привилеговане представнице: „Протерајте ову децу, која су вечита увреда љубави!”⁷, узвикује Арагон. Надреалистички покрет тежи да се разликује од једне врсте женствености и од начина размишљања или пракси које се за њу везују. Презирање жена? То још увек није довољно. Надреалистички текстови откривају једну фантазију обележену истинском „сализацијом” женског тела. Врхунац није само Садово турско присуство у *Le Surréalisme au service de la révolution* и одбрана против сваког покушаја да се његово дело чита у психопатолошком погледу већ и окрутност представљена у многим текстовима у погледу обожаваног али злоупотребљеног тела или тела раскомаданог, чешће него приказаног у целисти. Тема девичанства, која се протеже кроз оба часописа и често је повезана са жељом за силовањем, уопште је веома присутна (нарочито код Артоа, Далија, Переа или Такометија). Надреалиста воли до смрти, до силовања, али такође воли да убија или да гледа друге док умиру.

Деснос на овом примеру евоцира жену која му се указује ноћу и коју планира да „убије (...) малајским боджом дуге оштрице”;⁸ он замишља жену која себе убија пуцњем у срце из револвера док узвикује: „Нудим ти зјапећу рану свога пола и ону крваву срца мо!”⁸ Угрожено тело ове жене такође се појављује као илустрација у ова два часописа, нарочито у одређеним бројевима *La Révolution surréaliste*, што је проузроковало умножено илустровање женских тела импутираних шака, стопала, главе. Одавање поште лепоти? Без сумње. Али жена онаква каквом је представља надреалистичка иконографија и даље остаје често нага биста беспомоћно понуђена погледима, којој је уклоњена било каква могућност опажања, покрета и мисли.

Наравно, морамо да направимо разлику између еротске и моралне провокације у свем овом фантазијском материјалу, али такође треба да забележимо да, уколико се фокусирамо на поезију, без изузетка, свакако делује да је жена непријатељ песника као револуционара, што је слика којој тежи надреалистички човек. Ово се јасно појављује у чланку посвећеном брачним несугласи-

⁷ Louis Aragon, “Entrée des succubes”, *LRS*, no 6, mars 1926, 10.

⁸ Respectivement Robert Desnos, “Journal d’une apparition”, *LRS*, no 9–10, octobre 1927, p. 11, et “La baie de la faim”, *LRS*, no 4, juillet 1925, 18.

цама Чарлија Чаплина, који група колективно пише. Надреалисти ислеђују глумчеву жену због тужбе коју је подигла против свог супруга, пре свега због чињенице да ју је он приморавао на фелацио, да би се касније завршило претварањем у осуду удате жене. Она постаје „крáva” и „механички инкубатор”, а потом Чаплинова жена није више од „једне од оних кучки које у свакој земљи претварамо у добре мајке, добре сестре. Те куге, ти паразити свих осећања и љубави”.⁹ Супружнички рат полова је, даље, удвостручен уметничким ратом између жене и творца. Колико год да је она пуританка и, чак, лоша љубавница, толико је он геније, а потом и апостол аутентичне љубави који заповеда да се „све напусти, па на пример, и дом. Свет са његовом законском имовином, домаћицу и децу које издржава жандарм, штедњу у банци”.¹⁰ С једне стране, налазимо жену, децу, брак, друштво и закон, а с друге стране генија и његове пријатеље који га подржавају, ослобођену сексуалност и истинску љубав.

Како се супруга и мајка појављују као савезници друштва који покушавају да сломе слободан израз генија, како је жена постала непријатељ песника, није изненађујуће да она сама не може заправо постати песник. У надреалистичким часописима, било која жена која има било какву улогу, макар малу, у писању је одмах подвргнута руглу, у најбољем случају благој иронији, а у најгорем, што је чешћи пример, насиљу. У једном тексту који је посветио Лиги народа, Деснос говори о „глупој списатељици” у борби против „порнографске литературе”, да би се затим укључио у напад против „стариx ужеглиx девица”: „Спектакл вредан дивљења: списатељица, обешених груди, дискутује тако зналачки о злочину ових књига које подсећају да је једном давно већ допустила да је њена оронулност удаљи од енергичних љубавника!”¹¹ Овде је реч, без много сумње, о Ани де Ноаје (Anna de Noailles), јединој списатељици која се појављивала у другим издањима часописа, која је увек била обазриво вређана, која у себи садржи све придате клишее, макар од 19. века – уколико размислимо о Бодлеру или о Барбеју, а у вези са женском књижевношћу и сексуалним фрустрацијама. Уколико жена ствара, то може бити само због компензације, нарочито зато што се мушкарци од ње окрећу и то је све што јој остаје – писање – да велича своја расположења и да привуче пажњу.

Зар су надреалисти непријатељски настројени према женама? Ова ствар је непорецива и, уједно, није далеко од света који је за-

⁹ “Hands off love”, *LRS*, no 9–10, octobre 1927, 3–4.

¹⁰ *Ibid.*, 5.

¹¹ Robert Desnos, “Description d’une révolte prochaine”, *LRS*, no 3, avril 1925, 26.

мишљао Цара у коме „мушкарци неће више причати, док ће жене певати”.¹² Уколико постоји покрет отворен ка феминизму – макар у овом случају који он гради као такав – то је свакако надреализам.

Први, најочигледнији аспект је онај у коме надреалистички песници опевају жену, њену лепоту и љубав коју она инспирише. Наравно, можемо да потврдимо оно чега се ни феминистички инспирирана критика није стидела – нарочито Гзавијер Готје (Xavier Gauthier) у књизи којом се прославила 1971, *Surréalisme et sexualité*, где налазимо излистане фигуре мајке, што даје женским фигурама очигледну моћ која не може да постоји без извесне амбивалентности. Она гради слику жене-детета или природне жене, цвета, комете или воћке, било да је она благотворна или штетна, вила или вештица, прелепа пролазница или посвећена богомољка. Надреалистичка перспектива у суштини је опречна, а метаморфозе којима је жена изложена се све, мање или више, враћају на вечно женско које није, без имало сумње, најбољи начин представе еманципације жене на практичном нивоу.

Требало би пажљиво прићи ономе што се сматра љубавном надреалистичком поезијом, где је Елијарово име најприсутније, оно које се везује за обећање среће које жене пројектују на живот кроз широкораспрострањену еротизацију и запањујућу помпу нагог тела, које је понуђено на различите начине: коса, усне, пол, груди. Треба додати да одређени текстови отварају оригиналније путеве од овог који представља величање женске лепоте. Уколико се задржимо на поглављу о сексуалности и на маргинама конзервативних изјава одређених чланова групе, видећемо да се слобода других делимично одражава на жене. Govor који себе ослобађа је, на неки начин, и повод женске жеље, као када Симон Бретон формулише веома директну жељу: „Желим да у наредних седам дана ви имате онолико секса колико и прстију на вашој десној руци.”¹³ Далеко од тога да је одвајао сферу мушких активности од сфере женских, надреализам је такође, више него било који покрет овог доба, подривао дихотомију представљања мушкарца и жене путем отварања врата ка несвесном. Примери неизвесности када је у питању сексуални идентитет протагониста су бројни, раштркани по бројевима часописа, које проналазимо у различитим текстовима. Толико су бројни да заиста можемо да говоримо о узбурканости жанра. Мушка тела су феминизирана или, боље речено, недефинисана, када мушки ликови које је осмислио Пере доживљавају

¹² Tristan Tzara, “Grains et issues. *Rêve expérimental*”, *Le Surréalisme au service de la révolution* [désormais abrégé *LSSR*], no 6 [mai 1933], 49.

¹³ S. B., “Textes surréalistes”, op. cit.

себе „са три тестиса, понаособ, са средишњим који је имао облик, боју и димензије малине”.¹⁴ Тела, као и сам изглед жене, ретко су попримали одлике мушкости у ова два часописа. С друге стране, мушкарац себе и своју жељу трансформише, претварајући се у своју сродну душу (код Лериса, на пример). Песници попут Пјера Јојота (Pierre Yoyotte), али и Кревела (René Crevel) или Далија, на много систематичнији начин, истински отварају фантастичну кутију и идентификују себе са производима духа који не укључују никакву укрућеност, већ нешто са чиме се може поигравати.

Текстови понекад чак заузимају искрено феминистички тон. Важно је да се не пренагласи значај ових неколико страница које у први план стављају ослобођене фигуре жена, које су такође повољне за револуционарну борбу.¹⁵ Ове странице су ретке, насупрот укупном броју страница, а аутори који их потписују не заузимају водећу улогу у надреалистичком покрету у периоду од 1924. до 1933. године. Оне пак показују да надреализам може да подржи такве речи и због тога скицирају могућу будућност покрета, или, боље речено, и оне сачињавају прве знаке садашње и, нарочито, будуће поетске праксе. Можемо, заправо, рећи да су надреалисти одгурнули идеализацију музе тако далеко да су је, у великој мери, трансформисали у једну скоро невидљиву фигуру, која готово да у једнакој мери инспирише себе колико и друге. Знамо да су за надреалисте одређени типови жена медијуми привилеговане комуникације с примитивним силама живота, и да су носиоци незапамћених тајни. Ту су пророчице и хистеричне жене, а ту је и Нађа, која води песника у једну дивну шетњу. Презиране, малтретиране, чак и закључане као психијатријске болеснице или жртве полиције и правосуђа, ове женске фигуре инкарнирају силе које пружају отпор признатој науци, оне најављују свет сутрашњице, оне га чак и призивају сопственим речима и делима и оне, с ове тачке гледишта, сачињавају драгоцене савезнике песника или чак моделе, као што је дете, црнац или луда. Оне нуде пример контрапоетске уметности који треба пратити и који подрива све претходно успостављене естетске вредности. Ту лежи новина – колико год муза инспирише, а потом и пасивно прима понуду песника, толико ова модел-жена бива препозната у својој креативној моћи. Женска креативност је свакако, по природи, спутана и још увек проналази своје пуно остварење искључиво у мушком поетском говору. Бретон се јасно изражава о пророчицама: „Тамо где лежи

¹⁴ Benjamin Péret, “L’amour des heures, la haine du poivre”, *LRS*, no 3, avril 1925, 12.

¹⁵ Видети, на пример, песме Рејмона Кеноа, Жака Барона и Фани Безнос, *LRS*, no 9–10, octobre 1927, 20–23.

ваша једина грешка јесте прихватање скандалозног стања које вам је направљено... Али ова пасивност свих вас жена – време је, преклињем вас да се уклоните.”¹⁶ Чињеница је да је, са Нађом, жена обogaћена квалитетима уметника: уметница у сировом стању, криво насађена, од које песник на крају мора да побегне због опасних искушења које она отеловљује, што у најмању руку сведочи о његовом сопственом оплођавању женским и који такође најављује могућег новонасталог уметника – жену.

Жене обожаване или презиране, жене ослобођене или отуђене, жене које инспиришу и жене које су инспирисане или оне које су релеј свег конформизма – само су неки од елемената које нећемо помињати, а који објашњавају ову амбивалентност и без сумње произилазе из креативности. Други елементи произилазе из специфичних особина надреалистичке креативности, а преостали из специфичног времена у коме жена обитава.

Један већи елемент лежи у послератном контексту у ком француско друштво у периоду од двадесетих до тридесетих година 20. века не даје много простора за валоризовање жена. Као што је Андре Раух (André Rauch) показао, Велики рат их је затекао како улажу у јавни простор који је убрзо постао пуст након одласка три милиона војника на фронт, али сада постоји очигледна тензија између жена које су окусиле еманципацију и мушкараца који очекују да се оне врате у простор домаћинства како би они, мушкарци, могли да пронађу своје место. „По први пут без сумње, перспектива једнакости права *de facto* конкретно поприма облик и појављује се одмах као права претња.”¹⁷ Патриотско славље ускоро је постало оружје против једнакости полова. Ми често изједначавамо дадаистичке и надреалистичке револте са плодовима одбијања, али ако је рат отровно осуђен од стране надреалиста, он у исто време наставља да намеће модел мушкости потхрањен приматом грађанских вредности, посвећености, храбрости и жртвовања, а то није тако лако опозвати. Како песник може да буде војник какав је био његов отац? Како се поезија не би могла чинити као неозбиљна тричарија наспрам 1,4 милиона смрти узрокованих сукобом? Ово се најјасније појављује у писму које је Жан Генбах (Jean Genbach) написао Бретону, док је био збринут на психијатријској болници, преписујући речи неуролога из војске који му је претио:

Ти си анксиозан, надреалистички песник, опседнут самоубиством. Немаш ли стида? Усуђујеш се да пишеш романе, ти који чак

¹⁶ André Breton, “Lettres aux voyantes”, *LRS*, no 5, octobre 1925, 22.

¹⁷ André Rauch, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes. De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Hachette Littératures, Paris 2004, 32.

ни не знаш шта значи служити војску? И ти си син официра који је умро у рату? Како Република толерише постојање индивидуа сличних теби? (...) Не осећаш ли да си гангрена за друштво?¹⁸

Надреалисти не одбијају овај морални притисак, али за њега проналазе нову сврху, мењајући му подручје примене. Реч је о борби против „нове религије која се успоставила од почетка рата, религије мртвих”, мртвих који су заправо били „бикови одведени у кланицу”¹⁹, уједно жртве и, нарочито, кривци јер без њихове побуне не би било ни њих у служби отаџбине, новца и хришћанског морала. За спровођење таквих ствари у дело не постоји алтернатива до промовисања истинског хероизма који замењује онај лажни, из ратних година. Ово је разлог што су Поенкаре, човек гробља, церемоније у знак сећања на страдале 1914. године, као и споменици који су посвећени њима постали периодична мета надреалиста. Њих песник замишља у ритмичном епитафу једног не тако патриотског рефрена „le doigt dans le trou du cul”.²⁰ Рат се мора наставити, али на другом фронту, који више није на спољашњој граници са Немачком већ на унутрашњој граници – прави грађански рат – који раздваја револутиране песнике од свих оних који седе скрштених руку. Рат је завршен, али он препушта своје место милитаризацији књижевног живота. Ова тема не може да опстане без високопарног говора, као на крају Другог манифеста, где Бретон осуђује песника на смрт на стубу срама његових идеја као што су и други умрли зато што су дезертирели:

Допусти човеку да, упркос свим забранама, користи осветничко оружје идеје против бестијалности свих бића и ствари и допусти му једног дана, савладаном – али савладаном *само ако свећ јесће свећ* – да поздрави пражњење његових тужних пушака које распаљују салво у знак поздрава.²¹

Ратна слика је изненађујућа за овог антимилитаристу, али она заиста сведочи о Бретоновој амбивалентности коју гаји ка вирилним (маскулиним) врлинама узвишених у фигури наоружаног ратника (и неукротивог большевика), осигуравајући достојанство поезије која би могла да угрози свеженску мекоћу.

Ризик од феминизираниог поетског чина перципираног као деградирајућег, сачињава други елемент одговора. Треба врло

¹⁸ Jean Genbach, “Correspondance”, *LRS*, no 11, mars 1928, 29–30.

¹⁹ Paul Eluard, “De l’usage des guerriers morts”, *LRS*, no 6, mars 1926, 29.

²⁰ Benjamin Péret, “Je ne mange pas de ce pain-là”, *LRS*, no 12, décembre 1929, 51.

²¹ André Breton, “Second manifeste du surréalisme”, *ibid.*, 17.

уопштено да нагласимо како надреалистичке бриге – забринутост за физичку љубав, забринутост за љубавна осећања, нарочита забринутост за њихову коегзистенцију – припадају женском роду. На маргинама порнографских часописа који су намењени мушкарцима, без много манира нуде се слике нагих жена. Надреалистички часописи антиципирају на много начина послератне женске магацине. Кратко и јасно, њихова етика у субверзивној ери готово да је постала наша норма. Шта они заправо желе? Против очева и моћника, стараца и збуњених представника буржоазије који праве децу с њиховим женама и задовољавају своје сексуалне потребе по борделима или путем прељуба, надреалистички мушкарци се ослањају на психоанализу захтевајући уклањање табуа, али у оквирима испуњавајућег живота у пару. У истом духу, они умножавају изјаве које се могу чинити као врло наивне у свим случајевима бајковитог идеализма у годинама између 1920. и 1930, годинама оштро обележеним ратом, а потом и економском кризом и политичким невољама. Неке изјаве су ексцентрично сентименталне: „Да, љубав жене је у сваком тренутку мој једини разлог за животом. Друштво може да нестане, човечанство да крепа, а планета да експлодира, она је једино биће за којим жудим и које ми је важно.”²²

То што је љубав представљена као једина животна срећа и то да се мушкарац ослања на осећање да жена брине о њему може само да инспирише изругивање мушкараца тог времена који су ригидно одгајани, научени ако не да ућуткају своја осећања, а оно да их испоље уз резерву. Када надреалисти изнесу љубав из стриктно приватне сфере да би је начинили кључем било знања било политичке будућности човечанства, нисмо далеко од подсмеха. Док ка ратним меморијалима достојно стреме патриоте и удовице, бесни радници штрајкују и парадирају са својим подигнутим песницама, док се француска акција и нервозни фашисти окупљају и туку, надреалисти дају љубави важност коју она никада није имала, љубави која је доживљавана као осећање и физичко задовољство, љубави као револуционарној сили, и све то уз ризик да буду виђени као шипарице (овде Клодел или Дрије ла Рошел не пропуштају да их означе као такве).

Последњи елемент који треба узети у обзир је тај да је поетска пракса надреалиста, већим делом, заснована на лиризму који се открива у жанровима обележеним одликама које су суштински женске. Бретон и Елијар пишу да је „лиризам врста поезије која претпоставља *неактиван џлас*”, они и даље евоцирају „песму”

²² Jean Genbach, “Correspondance”, op. cit., 30.

која „мора бити стампедо интелекта”, али шта је с њиховом дефиницијом поезије као „покушаја да се представи или поново изгради плачем, сузама, миловањем, пољупцима, уздасима или објектима она ствар или оне ствари које теже опскурно да изразе артикулисани језик, у чему он има сврсисходну појаву”.²³ Разум и акција који су традиционално идентификовани као мушке одлике, скрајнути су у корист пасивности и идеала физиолошког израза, који су, с друге стране, сматрани за женске атрибуте. Даље је прилично уочљиво да се надреализам развија у мањим жанровима, нарочито у таквом обиму да он одбија роман и наглашава суштински личне теме. Овај избор је традиционално обележен, и то врло често пејоративно, као женски знак. Без нужног освртања на приватне дневнике тинејџерки и кореспонденције међу женама, као обележјима писма које је постало специфично женско у осамнаестом веку, критика редовно ограничава жене на аутореференцијалне жанрове. Да ли жена пише роман? Само у облику замаскиране исповести. Када оновремени критичар пише о женама, које процењује као „дисквалификоване у пољу апстракције и интелектуалне фантазије” која је „поезија надреалиста и њихових наследника, која је умна игра и не представља ништа приступачно чулима је (...) њима затворена”²⁴, он заправо квалификује читав аспект надреалистичког предузећа. Али он скрива друге праксе покрета, као што је кореспонденција међу женама, љубавна поезија и, шире, све аутореференцијалне жанрове које лично сматра суштински женским. Заправо су ретки надреалистички записи у којима аутор не прича у своје име да би говорио о себи, својој осетљивости, осећањима, позицији у свету. „За једне, домен апстракције прати домен расуђивања, за друге то су емоције.”²⁵ Али у таквом дељењу литерарних задатака између мушкараца и жена, где сместити надреалисте? У време када су дневници и женска кореспонденција „део продукције индивидуалних и колективних идентитета младих девојака и жена”²⁶, да ли је могуће наметнути забринутост за интимну, лирску емоцију и аутореференцијалне књижевне жанрове мушких атрибута? У контексту доскорашњег рата и економске кризе, да ли је могуће наставити (као и Лерис убрзо након) ка унутрашњем хероизму и размотрити га као место за друштвену и политичку афирмацију?

²³ André Breton et Paul Éluard, “Notes sur la poésie”, *ibid.*, 53.

²⁴ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Kra, Paris 1929, 242.

²⁵ *Ibid.*, 278.

²⁶ Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France. XIX^e–XX^e siècles*, PUR, Rennes 2005, 223.

Забринутост за интимност пара и писање у женским жанровима, у сваком случају захтева смештање жене у кухињу, у породици или у каприциозно читање „курира срца”. Пре свега захтева метаморфозу сентименталног и лирског песника у вирилног, наоружаног песника. Оваква милитаризација и револуционарна инскрипција поезије и ова воља акционарске поезије није без разлога резултирала укидањем мисли од стране надреалиста у оквирима књижевног жанра. Царин текст *Essai sur la situation de la poésie* вероватно најјасније осликава ову тему. Преиспитујући историју поезије од романтичарске епохе, аутор сматра да су, уколико изузмемо песнике попут Рембоа или Лотреамона, сви други симболисти, изумитељи слободног стиха, или Аполинер који је промовисао калиграме и уклонио интерпункцију, починили исту грешку, помешавши у поезији формалну револуцију са револуцијом уопште. Цара није мање строг према футуристима:

Непотребно је рећи у којој мери ме је оставио равнодушним нови садржај постављен у антички стих или стара мисао постављена у маниру косе у супи у новој форми, где једно условљава друго или обрнуто. Нова мисао мора да се успостави у нову форму... Футуристи су и даље једини који снажно мућкају својом шупљом главом на тему важности ових проблема.²⁷

Оно што се мења Дадом и надреализмом је да „поезија *настоји да њорекне* активност ума. Она *настоји да њорекне* поезију – путем експресије (...) тако што се одваја од језика или његове форме. Сав труд постоји да осмисли не жанрове (дефинисане својом формом), већ праксе, олакшавајући спонтану активност духа. Приче о сновима, аутоматско писање, *cadavre exquis*, колаж, различити експерименти и друштвене игре које су осмислили надреалисти, овај или онај нарочит изум уметника као што је Далијева параноја-критика или фротаж Макса Ернста, све ове процедуре за циљ имају да подрију грађење разума и реалности, да дозволе оповргавање живота и омогуће револуцију друштва. Ни Цара, ни Бретон, нити било који надреалиста не промишља поезију у оквиру књижевног жанра. Они је промишљају у оквирима акције револта над речима и акције револта над стварима. Реч није ни почетак ни крај, она је производ и средство; реч је оружје против породице, отаџбине, религије и буржоазије. Као што то Бретон објашњава преосмишљавајући једну праву војну слику која се односи на јуриш

²⁷ Tristan Tzara, “Essai sur la situation de la poésie”, *LSSR*, no 4 [décembre 1931], 17.

варвара у степама Азије, то је питање ослобађања „хорде речи књижевно пуштених с узице”, које „ће пенетрирати без пренагљености, полако али сигурно, у луцкасте мале градове књижевности. Као што се и дан-данас учи, збуњујуће и без потешкоћа, и сиромашни и богати квартави ће мирно уживати у великом броју кула”.²⁸ Критеријум који мора да управља евалуацијом уметничког или поетског дела није његова лепота, потчињена овој или оној норми, којој су се надреалисти изругивали својим лошим укусом, већ је одбијање успостављеног реда и жеља да се униште вредности како би се представиле нове, субверзивне намере.

У овом контексту морамо разумети жештину надреалистичких текстова. Вређањем, претњама, позивањем на убиство показује се мушкост, и иако више не на бојишту. И док су бране сентименталног лиризма подигнуте, и док се препуштамо писању поезије, и даље доказујемо да још увек можемо да будемо мушкарци – прави мушкарци.

Поред тривијалног израза сексуалне моћи која је, на крају крајева, прилично ретка, а свакако због њене директности, надреалисти на првом месту преферирају увреду. Увреда се ретко појављује у поетском жанру – са изузетком Переа који своје текстове претвара у загонетку прилично тривијалних увреда, попут оних које он повезује са именом Адолфа Тјера, „врећа гована”, „стопала свиње” и „тестиси од папир-машеа”. Увреда се налази у текстовима на привилегованим местима – у писмима, манифестима, штампаним и књижевним издањима и приказима, готово у сваком жанру у коме се поставља питање директног артикулисања себе држањем говора, питање гнусних институција као што су војска, полиција или црква, или питање о савременицима, већим делом омражених (некада старијим члановима групе). Користе се сви ресурси – скатологија, анимализација и, углавном, сексуализација. У том погледу, треба имати у виду да је хомофобија веома јасна – не само код Бретона – док је педерација веома често помињана у полемичке сврхе. За увреду није реткост да се претвори у физичку претњу. Поред тога, не рачунамо плување у фацу различитих противника. Прижељкивање смрти или позиви на убиство су многобројни. Неки су уопштене природе и не циљају на прецизну индивидуу, већ на полицајце, свештенике, психијатре уопште. Друге су прецизније. Једно од привилегованих мета надреалистичких песника је Жан Кокто (из ове перспективе мушки двојник Ане де Ноаје), који је неизоставно повезиван са педерацијом и који изазива праву мржњу. „И тад, без црвењења, јер ћемо успети

²⁸ André Breton, “Second manifeste du surréalisme”, op. cit., 9.

да га закољемо као 'смрдљиву' звер, изговоримо име Жана Коктоа"²⁹, овако додајује љупки Пол Елијар. Писана претња понекад је праћена – ипак скромним – одељцима од акције. Такав нарочит случај сместио се у једну анегдоту која поставља на сцену Арагона, који је у јуну 1930. посетио једног књижевног критичара из *L'Humanité* који је говорио погрдне ствари о Мајаковском [sic] – како би га пребио. Човек се испрва сакрио иза своје жене, а Арагон је бацао посуђе кроз прозор. Полиција се умешала, али није зауставила насртај, будући да је песник још увек налазио начине да песницом удара критичара у лице.³⁰ Надреалиста је себи дао лепу улогу, у којој можемо да видимо како се понео као песник – као истински песник.

Надреализам у периоду од 1924. до 1933. године, дакле, намеће неопходност да се мисли у пару, у једном истом систему и покрету, а не као јединка, мушка или женска, уз константна преговарања. Изван индивидуалности, песника и текстова, надреализам обележава недовршено време једног препознавања женствености у поетичком процесу и једне феминизације која се односи на мушког песника. Надреалистичка реакција на вирилност, величану ратом, почива на једној противној и реактивној егзалтацији женственог или онога што се перципира или конструише као женствено: јединство с природом, брига о себи и другима, отвореност ка тајанственом. Међутим, за другу страну, она се састоји од понављања вирилних мотива премештених у један други делокруг борбе: књижевност. С једне стране, ради се о рушењу након преврата, манифестованом у прози и колективним групним изјашњавањима, и о колективном подношењу напада, као на фронту. С друге стране, тражимо да се ослободе неизречене жеље, да се лиризмом расветле стазе сутрашњице, да се успоставе нови модели тела у љубави. Надреализам је тегобна вежба сублимације насиља. Међуратни надреализам се налази између чекића поезије акције и меканог наковња једне лирске увертире, где лежи и чудо из ког произлази нешто између полемичког текста и удивљене интимае поетске арије, између маскулинизације која захтева политичке и друштвене околности која управља стањем цивилизације и пажњом усмереном ка феминитету, који је отворио друге имагинарне просторе и постао мамац за наредне праксе. Надреализам представља невољу у оквиру жанра, који се отвара ка новинама и устеже ка прошлости, дефинишући тако јединствен став.

²⁹ P. E., "Le cas Lautréamont d'après le "Disque vert", *LRS*, no 6, mars 1926, 3.

³⁰ Видети "Un insulteur de Majakowsky reçoit une visite désagréable", *LSSR*, no 1 [juillet 1930], 21–22.

Ова „авантура” убрзо након 1945. доноси плодове, приказавши надреалистичку активност оним што она јесте – једно проширење поља интима у књижевности (као и у политици, између осталог), уз умножавање жена које то поље присвајају и које у својој орбити стварају.*

Превели са француског
Тома Пийалуџа и Јована Косић

* Извор: Guillaume Bridet, „Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924–1933)”, у: *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 1, 2012, 95–108.