

Маја Ј. МЕДАН ОРСИЋ*
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 10. 2024.
Прихваћен: 27. 2. 2025.

ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ НАДРЕАЛИЗМА: ИЗМЕЂУ ЕЛИТИЗМА И ДЕМОКРАТИЧНОСТИ

Узимајући у обзир програмске текстове надреализма, није тешко закључити да су процеси деелитизације и демократизације уписани у саму основу надреалистичког разумевања уметности. Уметност би, у складу са авангардним претензијама, требало да се изједначи са животном праксом, и да се тако укине свака идеја о њој као о привилегованом говору. Томе у прилог иде и инсистирање на колективизму у стварању, који је изражен у многобројим надреалистичким часописима, прогласима, коауторски и колективно писаним програмским текстовима, аутоматским песмама, анкетама итд. Међутим, колективизам авангарде имао је и своје налачије, макар када је реч о француском надреализму. Уметнички покрет, на челу са Бретоном који се испоставио као вођа, почео је све више да поприма доктринарни карактер, што се може закључити већ поређењем *Првог* (1924) и *Другог манифеста* (1930). Такође, надреалистичка уметност захтевала је интелектуално супериорног читаоца, а надреалисти су, противно својим програмским начелима, трпели оптужбе на рачун елитизма, аристократизма и снобизма. У раду ћемо покушати да објаснимо на које начине су се одвијали ови противречни процеси.

Кључне речи: надреализам, авангарда, елитизам, демократизација уметности, манифести.

У бројним сведочењима о надреалистима могу се пронаћи критике на рачун њиховог елитизма, аристократизма, па чак и снобизма, који нису у сагласности са демократизмом који обећавају њихови програмски текстови и прогласи. Ерих Кош ће управо то замерити Марку Ристићу, према коме је због његове „сигурности иступања”, „самоуверене дрскости”, „неговања успеха и режирања наступања” осећао неку врсту унутрашњег отпора и неповерења (Кош 1994: 423). Сличне особине када је у питању друштвено понашање надреалиста наводи и П. Палавестра, који се позива на Жан-Пол Сартра и истиче опет „нападност”, „самоувереност”, „дрскост”, „пркос” тог

* medanmaja@ff.uns.ac.rs; <https://orcid.org/0000-0003-1111-3433>

„антиграђанског елитног казног и тајног удружења” (Палавестра 2004: 31). Палавестра даље у деловању надреалиста критикује „партијски елитизам пробраних револуционара” који себе сматрају „просвећеном и руководећом мафином”, „необичним људима”, „изабраним горњим и провереним слојем у друштвеној хијерахији” са сопственим „елитним мерилима” која проглашавају „врховном и коначном истином” (Исто: 38–39, 31).

Објашњавајући зашто су авангардни писци остављали овакав утисак на један део јавности, Енценсбергер се позива на *Лексикон* и на милитаристичко порекло самог термина „авангарда” и истиче да „у многим армијама *гарда* осим телесне страже означава елитне трупе (в. елита) које се одликују изванредним појачањем и посебно блиставим униформама, а гарнизон им је обично смештен у главним градовима и престоницама”. Покушавајући да објасни метафоричко значење овог појма, које се преноси и на уметност и на политику, аутор наводи да је гарда „првобитно означавала ограђен простор”, али и да „свака гарда, па и авангарда, схвата себе као елиту”: „Она није поносна само на то што је испред осталих и даље од њих, већ и на то што се убраја у изузетну мафину” (Енценсбергер 1980: 57).

О нетолераности авангарде према свему што није она сама, као и о одређеном степену агресије у односу на оно што она сматра штетним, пише Р. Пођоли, дефинишући тзв. антагонистички као и нихилистички моменат авангарде. Без озбира на то што авангарда чешће „свесно приања уз левицарске идеологије” и што је авангардној психологији урођен „анархистички идеал”, Пођоли пише о „превасходно аристократској природи авангардизма – природи коју заузврат не изневерава тиме што истиче свој плебејски дух” (Пођоли 1975: 129, 130). Међутим, Пођоли у својим убедљивим анализама не пропушта да говори и о последњем, „агонистичком моменту” авангарде, у којем она изражава незадовољство сопственим учинком и ту оспоравану агресивност сада усмерава на себе саму. Треба истаћи да ова аутокритичка и аутокорективна особина у случају надреализма није уследила након његовог званичног неуспеха, него представља део унутрашње логике покрета уопште, а Марко Ристић, Коча Поповић и Милан Дединац је у тексту *Неразумевање дијалектике* третирају као „доказ његове непоречне материалистичке диалектизације” (1932). Како сматра Милош Илић, „опијеност собом код авангардиста не може бити трајна”, „кад прође делиријум понесености собом авангарда се на овај или онај начин мора спустити на земљу”. У том смислу, долазимо до тренутка кад авангардисти осећају незадовољство самима собом, када се пређашња егзалтираност замењује саморањивошћу и преиспитивањем „не само са становишта сопствене екстазе него и са становишта сумњи у своју апсолутну вредност и са становишта проблематичности своје наглашаване *splended isolation* (сјајне изолације)” (Илић 1975: 25). Из тих разлога, можда иза појачане експресивности, екскламација и агресивности појединих програмских текстова надреализма можда треба видети и анксиозност и недостатак самопоуздања њихових аутора.

Како смо видели, елитизам се код наших надреалиста препознаје најпре у њиховом опхођењу, друштвеном понашању, као и у чињеници да су они

представљали институционализовану интелигенцију са „комотним социјалним положајем”, те да су „убедљивији пример јединства уметничке личности и животне праксе код нас остварили модернисти: Растко, Црњански, чак и Дис” (Бертолино 2011: 248). Са друге стране, када би се о надреализму судило само на основу програмских текстова, прогласа, манифеста, анкета, часописа, утисак би био посве другачији. За демократизацију уметничког стварања надреалисти су се залагали на различите начине. Зарад деелитизације супериорне позиције уметника било је подједнако важно демаскирати појам инспирације, наругати се ентузијастичком заносу песника-генија познатом из (пред)романтичарске традиције, као и захтевима за сталним радом и естетизацијом песничког текста, који су били карактеристични за симболизам, а опет су подразумевали некаку вештину, таленат или знање додељено само одређеном броју људи. Насупрот надахнућу и раду, надреалисти „посматрају дело као производ тренутног просветљења (‘искра’ или ‘муња’ песничке слике о којој говори Бретон у првом манифесту) и спонтане активности духа која се ослања на случај (психички аутоматизам)” (Новаковић 2002: 103). Аутоматско писање заправо је лишило потенцијалне ауторе свих могућих предуслова за уметничко стварање и озбиљно отворило могућност да се оствари Лотреамоново предвиђање да ће поезију сви писати. То се наравно није догодило, као што се није обистинила ни Бретонова претпоставка да ће поезију у том случају сви и разумети. Аутоматско писање резултовало је изразитим херметизмом, па се демократизација пре може препознати у томе да су се читаоци ујединили у ставу о *неразумевању* такве поезије.

Као важан део процеса десакрализације уметности до којег доводе авангардисти, Биргер наводи њихову негацију категорија индивидуалне производње и индивидуалне рецепције (Биргер 1998: 80, 81). Колективизам у стварању надреалисти су изражавали и у оквиру значајног броја књижевних часописа, прогласа, коауторски и колективно писаних програмских текстова, аутоматских песама, анкета итд. У том контексту, Биљана Андоновска помиње и алманахе, који су „уз календаре и забавнике, обележили ране фазе развоја српске периодике”, а као „својеврсне *народне читанке*” представљали су и „погодан медиј за демократизацију знања, брзо су се спојили са покретом народног просвећивања и националне еманципације” (Андоновска 2012: 217). Као резултат надреалистичког порива за демократизацијом уметности, Андоновска тумачи и „оно што ће постати познато као *art brut* и *outsiders art*, стваралаштво умоболних, визионара, медијума, деце и других *неоштећених културом*”, а примере тога можемо видети већ у часопис *Сведочанства* (Исто: 229).

Колективизам је за надреалисте био важан и због њиховог препознавања потенцијала несвесних аспеката колективног ума да се прелију у свест, у латентном, ако не и манифестном облику, и да због тога отпор не треба да буде индивидуална и свесна ствар (како је сматрао Адорно), него да је он најснажнији онда када је колективан, чак и несвестан (Ричардсон 2006: 17). Еманципаторски потенцијал који би требало да ослободи колектив од репресивних сила поретка, надреалисти везују за појмове подсвести, сна, жеље и

љубави. Сви ови појмови у интерпретацијама надреалиста растачу индивидуалност, али и упућују на „сукоб између човекових инстинктивних жеља и друштва”, који је „пренет у самог појединца” и формира се као сукоб „између родитеља који представљају друштвени морал” и „њихове деце” (Бор 1932: 35). Дакле, у анархизму ових појмова подсвести, сна, жеље, љубави, препознаје се њихово „осећање за колектив”, „али колектив који не почива на репресији” (Новаковић 2002: 23) и до којег је потребно доћи различитим надреалистичким методама.

Процеси демократизације уметности могу се код надреалиста пратити и у њиховом захтеву да се уметност превазиђе у животној пракси. Надреалисти, али и авангардисти уопште, добро су разумели потенцијално трагичне последице издвојености уметности од живота на које је упозоравао и Маркузе. Та дистанца која се направила између културе и цивилизације, дозвољавала је цивилизацији да „преузима, организује, купује и продаје културу; идеје које по својој суштини нису операционалне, нису оријентисане према понашању, преводе се у операционалне, саобразне понашању” (Маркузе 1977: 228). Авангардисти зато нападају институционални оквир уметности јер су музеји препознати као „најподесније место” за „репродуковање удаљености уметности од стварности” (Исто: 71). Авангардистима је, дакле било јасно да култура треба да се бави оним што је дато, а не да трага за неким сасвим новим животом.

Очекивана последица надреалистичке потребе да се изједначе уметност и живот, естетика и политика, јесте њихово интересовање за популарну културу. М. Ричардсон сматра да се оно може тумачити као опозиција у односу на буржоаско схватање изврности, и да би било погрешно закључити како су надреалисти прихватили популарну културу у њеном тоталитету. Свесни „кретенизације” која се крије иза њеног утицаја, њих је заправо занимало то што популарна култура представља неку врсту „опозиционе културе” искључене из буржоаске уметности, па се феномени као што су биоскоп, стрип, наивна уметност препознају као њена културна контрадикција (Ричардсон 2006: 16). Није искључено ни то да су надреалисти у популарној култури препознали веће могућности за субверзију у односу на затвореност високе културе. Корене тих процеса Ричардсон препознаје још у немачком романтизму и његовом револту према елитизму класицизма и просветитељства, али и код Рембоа, у његовом слављењу „идиотских слика, надвратника, декора, пеливанског платна, фирми, народских сликарија; застареле књижевности, црквене латинштине, еротских књига без правописа, романа наших бака, вилинских прича, дејјих књижица, старе опере, приглупих рефрена, наивних ритмова [Рембо 2004: 181]” (Исто: 15).

Иако популарна култура у првој половини 20. века није исто што и данас, занимљиво је како су се одређени обрасци ипак очували. Душан Матић у књизи *Нова Анина балска хаљина* и тексту „Трагедија збирке песама” у дијалошкој форми исписује разговор са директором-архетипом издавачке куће, старим четрдесетак година, који излаже издавачки план за наредну годину и објашњава политику његове куће. Он тврди да постоје две врсте публике:

елитна и широка читалачка публика, али четири врсте романа: 1) „толстоји” – велики, генијални романи, 2) „стадиони” – најнижа врста романа којима је циљ само да држе читаоце напетим, 3) „кавијар-романи” – романи за елиту, тј. они који се називају тешким, неразумљивим и уједно романи на којима се најмање зарађује и 4) „робни магацини”. Директор истиче да је чудновата истина то да се и елитној и широкој читалачкој публици свиђају исти романи: или „толстоји” или „стадиони”, док издавачке куће највише рекламирају „кавијар романе”, не зато што се они најмање продају, него зато што њихови писци и њихови читаоци „имају велику улогу у стварању тзв. великих генијалних романа, па и стадион романа, јер ниједан велики писац то не може бити без њиховог пристанка” (Матић 1974: 188–190).

Иако су авангардисти, и у ужем смислу надреалисти, о себи волели да мисле као о онима који су независни у односу на тржиште, новац и популарност, и своје кокетирање са модом правдали идејом о подривању граница између високе и ниске уметности, рекло би се да су се ипак „обистиниле Бретонове мрачне слутње” и да је надреализам у Америци „све више схваћен као робни декор, као светлуцави додатак, као место где се расправља о фриволним сновима, јефтином сензуализму”:

Дали се може везивати за различите модне аранжмане и то између осталог на страницама *Vogue*, *Harper's Bazaar* и *Vanity Fair*, он је величао Харија Лангдона и окарактерисао је Чаплина као дегенерика: ко жели да се радује томе заиста може рећи да је надреализам уместо службе у односу на револуцију, почео да служи динамици моде (Лошонц, Гвозден 2016: 177).

Још у септембру 1928. године Бретон је наглашено осећао неповерење у могућност остварења надреалистичког пројекта, да би две године касније, у *Другом манифесту*, додатно релативизовао могућност акције и приближио се неким готово естетистичким поимањима књижевности. Бретон је сада става да писац који припада грађанским круговима није у стању да изрази аспирације радничке класе, а онај који би евентуално био у стању њима да приступи, морао би да одговори на високе захтеве моралности, осетљивости и поштења (Бретон 1979: 82–85). Јасно је да отац надреализма овде отвара питање којим ће се касније бавити Бенјамин, Биргер и други тумачи авангарде – питање недостатка друштвене класе која би била у стању да спроведе авангардно превазилажење естетског у политичком. Већ почетком 1929. године, непуних годину дана после овог Бретоновог исказа, Бенјамин се истим проблемом бави у свом чувеном есеју „Надреализам, последњи тренутни снимак европске интелигенције”, објављеном у часопису *Die literarische Welt*. Он ту разматра разлоге због којих револуционарна интелигенција није успела да оствари контакт са пролетерским масама, истичући да то није могло да се деси на контемплативан начин, и исто тако, да је погрешан био порив уметника „грађанског порекла да постану мајстори пролетерске уметности” (Бенјамин 1974: 272).

Надреализам је показао и то да колективни дух и колективна иступања у уметности имају своје наличје. Иако истиче да „неке нарцисоидне инокос-

ности и потпуне усамљености писаца никад није ни било”, Душан Матић изражава несигурност по питању тога како би требало да изгледа идеална форма удруживања писаца, а да не постане „као свака гомила, по речима Киркегоровим, и кад је састављена и од најелитнијих, све од самих генија, ипак је само обична гомила (Матић 1969: 184)¹. То нам је потврдио и француски надреализам. Уметнички покрет, на челу са Бретоном који се испоставио као вођа, почео је све више да поприма доктринарни карактер, што се може закључити већ приликом поређења *Првог* и *Другог манифеста* (1930). У првом програмском тексту, Бретон се више бави уметношћу, концептуализацијом идеја које имају најпре песничку па тек онда револуционарно-политичку димензију, док у *Другом манифесту* отац надреализма императивним конструкцијама и перформативним глаголима изражава које су обавезе надреалиста, позивајући на то да надреализам не трпи прилагођавање и да његови представници „треба да омаловаже сваки други критеријум вредности” (Бретон 1979: 62). Исто тако, Бретон у *Другом манифесту* селекује пожељне и непожељне сараднике, обрачунава се са бившим друговима, које је као неки врховни поглавар или судија искључио из покрета. Назива их никоговићима, претварачима, гургурима, лажним сведоцима и шпијунима (Исто: 67), оштро критикује њихове интелектуалне и уметничке способности, људскост, моралност. Све у свему, реторика која је била више уметничка и стваралачка, у *Другом манифесту* почиње да личи на партијску реторику, а узрок томе Ханс Магнус Енценсбергер види у немогућности да се књижевност организује и дешава на колективан начин, како су то замишљали надреалисти, а да на себе не преузме форме деловања партије. Енценсбергер истиче да „кад се реч авангарда употребљава у презенту, добија се доктринарни став” (Енценсбергер 1980: 55), те да „као комунизам у друштву, тако авангарда у уметности хоће слободу да наметне доктринарним путем” (Исто: 59, 60).

Јасан показатељ да надреалисти нису успели да остваре свој циљ демократизације уметности јесте и то што ни они сами нису успели да дођу до просечних читалаца, односно, рецепција њихових дела дешавала се искључиво у круговима интелектуалне елите. Салвадор Дали је сматрао да ствара за народ, и то је за њега значило удаљавање од капитализма, „који је владао гламурозним светом више класе” (Лошонц, Гвозден 2016: 179). Са друге стране, рецимо Марко Ристић, због „компликованости писања”, „интелектуализма”, „нејасноће”, „није био популаран писац”, али је остављао утисак да то ни не жели да буде, и спадао је у ону категорију – „његова цене, али га не читају” (Михајловић 1956: 121). Тако Кашанин за роман *Без мере* тврди да „од стотине читалаца, колико их, по прилици, може имати ова књига, не

¹ Као доказе да писци никада нису деловали потпуно самостално, Матић наводи следеће: „Данте није имао ни Савез писаца ни Удружење, али је зато био везан за еснаф лекара и апотекара. Расин и Молијер били су везани за двор Луја XIV, Волтер час за Фридриха II, час за Велики или Мали сенат Женева, а да би сачувао независност свог критичког духа и свог литерарног генија, морао је да томе придода и свој дар пословног човека. Балзак је први дошао на идеју да оснује друштво писаца и да се бори за ауторско право” (Матић 1969: 183).

изгледа вероватно да ће је моћи прочитати до краја њих тројица” (Кашанин 1961: 188–189).

Став надреалиста према публици осцилира између потребе да се дође до што већег броја људи и самољубивог уживања у улози мањине, а њихова иницијална идеја деелитизације уметности преобратила се у своју супротност. Надреалисти су дочекали да им се суди на рачун елитизма и истиче како „до појаве надреалиста, у српској књижевности није било таквих затворених књижевних салона”, те да „грађански београдски салон надреалиста у кући Марка Ристића, унука председника српске владе и краљевског намесника, био је салон сапутника комунистичке револуције – они су тражили рушење грађанског поретка, али су задржали пуну ексклузивност изабраника и све салонске привилегије елите (Палавестра 2004: 31).

Нема сумње у то да је, са аспекта реципијента, као „литература *отворене структуре*”, надреализам захтевао продужавање стваралачког чина, „способну публику”, „књижевно образованог читаоца”, иако су „наивно веровали да њихови поступци, упрошћени по узору на плакат, одговарају у антрополошком и историјском погледу својственим структурама рецепције код необразованих, чак и неписмених читалачких маса” (Клуге 1985: 90). О карактеру авангардне публике пише и Пођоли, истичући да није реч о одређеној друштвеној класи, него о појединцима „ван сваког центра”, „као једна готово непредвидљива дијаспора издвојених интелеката”, који авангарди приступају на основу својих симпатија, односно антипатија (Пођоли 1975: 122–123). Иако припадници интелектуалне елите, и авангардна публика „има своје снобове и своје паметњаковиће”, а заједничко им је то што на авангарду гледају као на некакав „свети објекат” који су спремни да бране на најрадикалније могуће начине (Исто: 123–124). Ипак, треба рећи да је непроверива аутентичност тог вишка егзалтираности у рецепцији и *погиљбена пустоловина* коју обећавају читаоци, баш као и творци, надреалистичке уметности².

Ретки су редови у којима надреалисти говоре о свом неуспеху у комуницирању са широм публиком, а једно такво место можемо пронаћи у „Маргиналијама” Марка Ристића. Објашњавајући разлоге зашто се надреалистима изјавила рецепција од стране „просечних читалаца” за које тврди да су „заостали негде у мочварним ливадама предрасуда и дремежа”, Ристић наводи да је за то криво једно „просечно схватање света у датом тренутку”. Читалачка публика, како запажа Ристић, није никакво „засебно и апстрактно тело”, него је њена просечност резултат бројних политичких, историјских и културних фактора, који су и „буржоаски, академски, непроветрени, конзервативни” (Ристић 1985: 142–143). „Узнемирен у својим навикама”, „злостављан у својим лењим схватањима”, просечан читалац одбио је авангардне пројекте „са презривим подсмехом, са неповерењем, са тоталним и задовољним неразумевањем”, које се тешило, бранило и уживало у скептичном ставу: *Мени се не може подвалити* (Ристић 1985: 143). Са друге стране, ако погле-

² Бертолино указује на недостатак „погиљбене пустоловине” код свих наших надреалиста (Бертолино 2011: 248).

дамо на који начин Ристић одређује компетенције које су потребне за приступање авангардном тексту и којим дисциплинама и областима оне припадају, јасно је да оне нису на располагању просечној читалачкој публици и да се и те како може говорити о некој врсти „теоријског елитизма”, како сматра Биљана Андоновска (Андоновска 2012: 232). Ристић тврди да у прихватању тајанственог света авангарде не треба да учествују уобичајена „ситничарско естетичка и литерарна” мерила, него „извесна специфична филозофско-поетска, извесна интуитивно-научна, херметична и окултистичка чак, или психоаналитичка, или нека нова, *синтетична* расуђивања” (Ристић 1985: 155).

Неуспех надреализма да комуницира са најширим друштвеним слојевима и конкретизује и оспоји своја револуционарна убеђења, Ристић посредно покушава да представи као неку врсту „успелог неуспеха”. Он то правда тако што потенцира непрестанак слободног стваралаштва на компромисе и прилагођавања, на различите стратегије „привођења”, „полуразумевања”, „вулгаризације” – „[ј]ер можда су чуђење и скандал које изазива такво стварање климатски услов потребан његовом опстанку” (Исто: 153).

Уколико се у пракси није остварила авангардна замисао деелитизације и демократизације уметности, оно о чему несумњиво може да се говори јесте дугорочни процес уношења идеје колективног на концептуалном, идејном, формалном и тематско-мотивском плану, који се може пратити у читавом дијахронијском низу романтизам – симболизам – надреализам. Да ли о колективном мисле кроз форму националног – као што је то случај у романтизму, кроз форму митског – као што је случај у симболизму, или у контексту варварске, примитивне заједнице, познате из авангардне литературе, чињеница је да сви имају исто убеђење да се идеја заједнице може обновити у језику у којем је и затомљена.

До Рембоовог универзалног, братског језика као и надреалистичког језика подсвести, долази се једним парадоксалним путем који не искључује индивидуалност и крајњи субјективизам, него напротив, подразумева њихову радикализацију. О томе конкретно говори Марко Ристић, указујући да „велика ствар данашњице” није „брисање личне једначине”, него разликовање између „*нарцизма, индивидуализма и солипсизма*”, који треба да нестану, и „*индивидуалитета*, који је несводљив” (Ристић 2007: 360). Уместо брисања „личне једначине”, „на дну себе” човек треба да дође до тачке у којој индивидуална митологија води према колективној митологији (Ристић 1928: 138, 139), а Бретон овај поступак објашњава захтевом да човек истовремено и „сав припада самоме себи”, али и да се стави у стање „расположивости”, о чему говори у *Првом манифесту* (Бретон 1979: 29), као и у роману *Љубав* (Бретон 2017: 53–54).

Процеси деелитизације и демократизације уметности могу се препознати и у потреби за уношењем многоструких визија, симултанизма и колективизма посредством умножавања тачака гледишта. Иако се о симултанizmu може говорити већ у оквирима симболистичке поезике (Андреј Бели), чини се да његова радикална примена у контексту авангарде упућује на неку врсту компензације: с обзиром да се идеје демократизације нису оствариле у непо-

средној животној пракси, оне су премештене на формалне аспекте авангардне и надреалистичке уметности.

На крају, оно како су надреалисти видели однос између елитизма и демократизма у уметности, имајући циљ да допру до шире публике, али и да задрже високе критеријуме, сродно је идеји „пролетерске аристократије” коју Ален Бадју образлаже у свом *Манифесту афирмационизма*:

Пролетерском аристократијом називам: аристократију која је изложена свачијем суду. Велики француски редитељ Антоан Витез користио је диван израз како би описао уметност позоришта. Говорио је: *елитизам за свакога*. *Пролетерска* означава оно што у сваком од нас, кроз дисциплину рада, пада генеричкој људскости. *Аристократија* означава оно што је заштићено, у сваком од нас, од процењивања просека, већине, сличности, или имитације (Бадју 2012: 21).

У том смислу и Ричардсон помиње „генијалност обичних људи”, који су често подржавали надреалистички поглед на свет а да тога нису били ни свесни, и баш њих издваја као најважнији елемент у дефинисању надреализма (Ричардсон 2006: 16). Испоставља се да се и у овом аспекту надреализам треба тумачити кроз пресек онога што је овај покрет заиста био, али и онога што је желео да буде, и у таквој перспективи показује нам се да неке наизглед противречне категорије можда ипак могу да живе једна са другом.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска 2012:** Б. Андоновска, Дијалектика јавности: просвећеност, надреализам, публикације, у: Т. Јовићевић (ред.), *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 211–236.
- Бадју 2012:** А. Бадју, *Манифест афирмационизма*, *Златна греда*, прев. Стеван Брадић, бр. 127/128. мај-јун 2012, стр. 17–21.
- Бенјамин 1974:** V. Benjamin, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Beograd: Nolit.
- Бертолино 2011:** N. Bertolino, *Glasnici neznanog*, Vršac: Književna opština Vršac.
- Биргер 1998:** P. Birger, *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga.
- Бор 1932:** V. Bor, Anketa o želji, *Nadrealizam danas i ovde*, jun 1932. br. 5. god. II, str. 33–37.
- Бретон 1979:** A. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala.
- Бретон 2017:** A. Breton, *Luda ljubav*, prev. Pavle Sekeruš, Novi Sad: Kiša.
- Енценсбергер 1980:** H. M. Encensberger, *Nemačka, Nemačka, između ostalog*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Израел Пелетје 2012:** A. Israel-Pelletier, *Rimbaud's Impressionist Poetics: Vision and Visuality*, Wales: Cardiff.
- Илић 1975:** М. Илић, Kulturna avangarda – očigledna neizvesnost, u: R. Pođoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit, 9–34.
- Кашанин 1961:** М. Кашанин, *Пронађене ствари*, Београд: Просвета.

- Клуге 1985:** Р. Д. Клуге, Симболизам и авангарда у књижевноповесном процесу, *Српски симболизам, типолошка проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Кош 1994:** Е. Кош, Марко Ристић, Београд: *Књижевност*, Год. 49, књ. 100, св. 4/6, 411–426.
- Лошонц, Гвозден 2016:** А. Lošonc, V. Gvozden, *Anatomija robe: ogledi iz kritike političke ekonomije*, Adresa: Novi Sad.
- Маркузе 1977:** Н. Markuze, *O afirmativnom karakteru kulture. Kultura i društvo*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Матић 1969:** Д. Матић, *Пропланак и ум*, Београд: Нолит.
- Матић 1974:** Д. Матић, *Нова Анина балска хаљина*, Београд: Нолит.
- Михајловић 1956:** Б. Михајловић, *Од истог читаоца*, Београд: Нолит.
- Новаковић 2002:** Ј. Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Београд: Narodna knjiga-Alfa.
- Палавестра 2004:** П. Палавестра, Критичарски рад српских надреалиста, Београд: *Глас*, Српска академија наука и уметности, Том 398, књ. 20, 29–47.
- Пођоли 1975:** Р. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Београд: Nolit.
- Рембо 2004:** Rembo, Artur (2004). *Sabrana poetska dela*. prir. Nikola Bertolino. Београд: Paideia.
- Ристић 1928:** М. Ристић, *Без мере*, Београд: Издање С. Б. Цвијановића.
- Ристић 1985:** М. Ristić, *Marginalije, Uoči nadrealizma*, Београд: Nolit.
- Ристић 2007:** М. Ristić, *Oko nadrealizma 2*, prir. Nikola Bertolino, Београд: Foto Futura.
- Ричардсон 2006:** М. Richardson, *Surrealism and cinema*, Oxford: Berg.

Maја J. Medan Orsić

PROGRAM TEXTS OF SURREALISM: BETWEEN ELITISM AND DEMOCRATISM

Summary

Although the program texts of surrealism insist on the processes of de-elitization and democratization of art, which is confirmed by their collective works as well, it is known that surrealist art required an intellectually superior reader, and that surrealists suffered accusations of elitism, aristocracy and snobbery. In this paper, we tried to explain in what ways these contradictory processes took place and how the representation of surrealism moved away from what surrealism originally wanted to be.

Key words: surrealism, avant-garde, democratization of art, de-elitization, manifests, program texts