

VESNA KRULJAC

BRANKO VE POLJANSKI

(1898–1947)



Beograd 2023

Izdavač

FAKULTET PRIMENJENIH UMETNOSTI U BEOGRADU
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
Beograd 2023

**Za izdavača**

Profesor Goran Čpajak, dekan

Autor

Vesna Kruljac

Recenzenti

Dr Lidija Merenik, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
Dr Dijana Metlič, Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu
Dr Milanka Todić, Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu
Dr Natalija Zlidnjeva, Slavistički institut Ruske akademije nauka i Državni institut za istoriju umetnosti u Moskvi

Lektura i korektura srpski

Branka Tarbuk

Lektura i korektura engleski

Vuk Tošić

Dizajn i prelom

Isidora M. Nikolić

*Na osnovu predloga Komisije za izdavačku delatnost FPU (akt br. 03-25/4 od 7.11.2022), koji je Nastavno-umetničko-naučno veće FPU podržalo na sednici održanoj 14.11.2022, Savet FPU doneo je odluku (akt br. 03-13/128-III/1 od 29.11.2022) da se rukopis naučne monografije *Branko Ve Poljanski (1898–1947)* publikuje u izdanju Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, u elektronskoj formi, kao nastavna literatura za predmete Istorija umetnosti 4 i Srpska avangardna umetnost, u okviru programa Osnovnih akademskih i Doktorskih studija na ovom fakultetu.

ISBN 978-86-80245-46-1

SADRŽAJ:

5	REČ ZAHVALNOSTI
7	UVODNE NAPOMENE
11	PROTOZENITIZAM: AVANTURIZAM DUHA I PREDSTAVLJANJE UMETNIKA U PRVOM LICU (1917–1921)
11	U POTRAZI ZA JAVNIM I UMETNIČKIM IDENTITETOM
13	ISTUPANJE NA JAVNU SCENU: POZORIŠNI ANGAŽMAN U TRSTU I LJUBLJANI
16	AVANGARDNI ČASOPIS SVETOKRET
25	ZENITIZAM: IZMEĐU AKCIJE I KONTEPLACIJE, KOLEKTIVIZMA SVESTI I INDIVIDUALNE KREATIVNOSTI (1921–1926)
25	ZENITISTIČKI KONTEKST
29	AKTIVIZAM U ORBITI ZENITA I ZENITIZMA
58	KONTEMPLATIVNI DISKURS – PRILOZI U ZENITU
72	AUTORSKI PROJEKTI POD OKRILJEM ZENITIZMA
112	POSTZENITIZAM: IZMEĐU LIKOVNE KREATIVNOSTI, EGZISTENCIJALNE DRAME I PADA U NIŠTAVILO (1927–1947)
112	EVROPSKA UMETNOST I PARISKA SCENA MEĐURATNOG PERIODA
116	ULAZAK U LIKOVNI EKSPERIMENT
119	POKUŠAJ OBNOVE ZENITIZMA I LIKOVNI DOPRINOS POLJANSKOG
121	ILUSTRACIJE
128	CRTEŽI
136	SLIKARSTVO
147	IZLOŽBE U PARIZU I KRITIČKA RECEPCIJA
151	PAD U NIŠTAVILO I LEČENJE U VOKLIZU
154	POVRATAK U PARIZ I EGZISTENCIJALNA DRAMA
159	EPILOG
160	ZAKLJUČNA RAZMATRANJA
171	SUMMARY
183	LITERATURA I IZVORI
201	KATALOG / CATALOGUE
213	INDEKS IMENA

REČ ZAHVALNOSTI

Tekst monografije *Branko Ve Poljanski (1898–1947)* rezultat je višegodišnjeg proučavanja Zastavštine Ljubomira Micića i zenitizma, koje je započeto 2007. tokom mog rada u Narodnom muzeju Srbije u Beogradu. Zahvaljujem kolegama i upravi ove institucije što su mi omogućili nastavak istraživanja i uvid u jedinstven umetnički materijal i fotodokumentarnu građu za potrebe pisanja i ilustrovanja monografije, i kada više nisam bila član muzejskog kolektiva.

Recenzentima ove knjige: dr Lidiji Merenik, dr Dijani Metlič, dr Milanki Todić i dr Nataliji Zlidnjevoj zahvaljujem na dragocenim savetima u pisanju teksta i stručnoj pomoći u prevazilaženju izazova koje donosi bavljenje multidisciplinarnim umetničkim opusima. Dr Irini Subotić, koja je kontinuirano pratila moj rad i pružala mi profesionalnu, kolegijalnu i prijateljsku podršku i pomoć, dugujem veliku zahvalnost.

Gospodinu Stefanu Miciću Poljanskom posebno zahvaljujem na toploj podršci, ukazanom poverenju i pruženoj pomoći u upotpunjavanju biografskih podataka i sticanju uvida u porodičnu dokumentaciju i umetnički materijal, kao i u radove iz privatnih kolekcija u Francuskoj, koji su bili ključni za rasvetljavanje života i rada njegovog oca izvan domovine. Zahvaljujući njegovoj saglasnosti za korišćenje imena, lika i dela Branka Ve Poljanskog, u knjizi su objavljena do sada nepoznata dokumenta i umetnička dela ovog autora.

Veliku zahvalnost upućujem Narodnoj biblioteci Srbije koja je bezrezervno podržala realizaciju knjige. Od početka otvoreni za saradnju, zaposleni u ovoj instituciji pružili su mi dragocenu profesionalnu pomoć prilikom istraživanja i pisanja, a potom i ilustrovanja monografije. Kolegama iz Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, gospođi Zorici Krunic iz Beograda i gospodinu Aleksandru Milojeviću iz Kragujevca, takođe zahvaljujem na omogućenom uvidu u kolekcije i materijalu ustupljenom za ilustrovanje ove knjige.

Podršku u istraživačkom radu pružili su mi dr Gojko Tešić, dr Jerko Denegri, dr Slobodan Mijušković, dr Jasmina Čubrilo, dr Jasna Jovanov i Miroљub Stojanović, kojima ovom prilikom iskazujem zahvalnost. Zaposlenima u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu zahvaljujem na saradnji, a Isidori M. Nikolić na kreativnom doprinosu u grafičkom oblikovanju monografije i posebnom angažovanju u tehničkoj realizaciji knjige.

Najзад, naročitu zahvalnost upućujem celokupnom kolektivu Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, bez čije kolegijalne podrške, finansijske i organizacione pomoći, realizacija ovog izdavačkog projekta ne bi bila moguća. Velika mi je čast i zadovoljstvo što sam deo ovog kolektiva.

Vesna Kruljac

Beograd, 1. decembra 2022.



Danas gotovo zaboravljen i izvan konteksta istorije umetnosti i književnosti nedovoljno poznat Branko Micić *alias* Branko Ve Poljanski (Sošice, Jastrebarsko, Hrvatska 22. oktobar 1898 – u blizini Fontenbloa, Francuska 14. januar 1947) bio je aktivista jugoslovenske avangarde, zenitističkog pokreta i protagonist međunarodne umetničke scene prve polovine 20. veka.¹ Bavio se pozorišnom režijom, glumom i kritikom, prozom i poezijom, filmskom i likovnom kritikom, uređivanjem časopisa, grafičkim dizajnom publikacija, ilustracijom i slikarstvom. Vjerujući u prevratničku moć, potencijale umetnosti da pozitivno utiče na transformaciju savremenog sveta i čoveka, do kraja života je istrajavao na toj avangardnoj ideji, čvrsto uveren u etičku ispravnost i društvenu utilitarnost vlastitog umetničkog dela i akcije, uprkos destruktivnoj ignoranciji ili žestokim osporavanjima u jugoslovenskoj sredini, kao i autsajderskoj poziciji na pariskoj umetničkoj sceni. Međutim, hipersenzibilnost, povremena emocionalna nestabilnost i dramatična životna sudbina obeležile su Poljanskog i uvele ga u mit o tragičnom pesniku i ukletom slikaru, što je zasenilo izuzetnost njegovog umetničkog angažmana i dela.

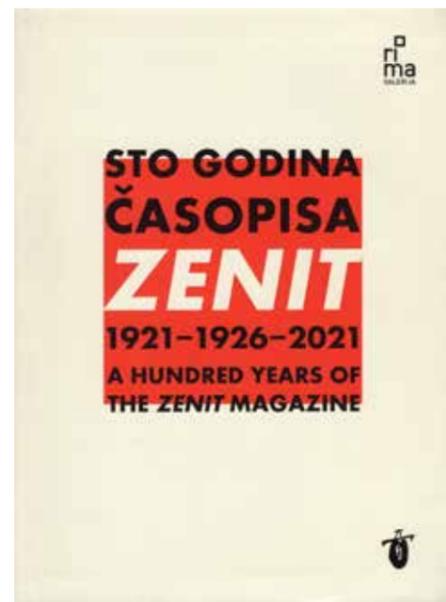
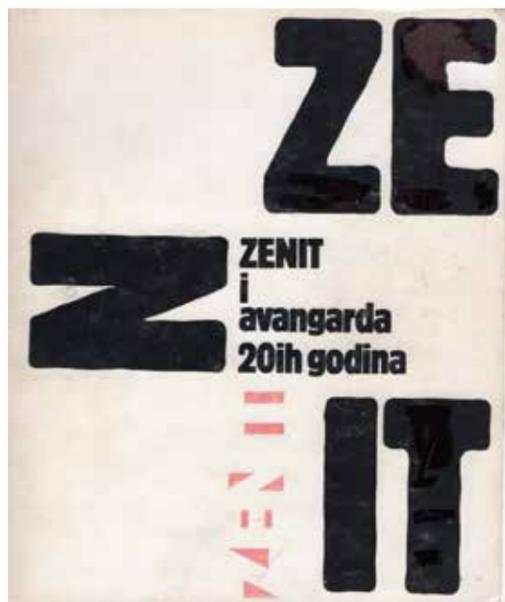
Kao eksponent jugoslovenske avangarde i evropskog modernizma Branko Ve Poljanski ostavio je iza sebe kompleksno, multidisciplinarno, višeznačno i diskurzivno delo. U doba kada je nastajalo, njegovo stvaralaštvo bilo je predmet brojnih kritičkih osvrta, studijskih analiza i vrednosnih sudova, i to sa različitih metodoloških i ideoloških pozicija. Kritički komentari i prikazi, kao i memoarski tekstovi Ljubomira Micića, Dragana Aleksića, Mihaila S. Petrova, Slavka Batušića, Vladimira Skerla, Radeta Drainca, Monija de Bulija, Valdemara Žorža, Gastona Pulena, Roberta Gajara i drugih savremenika, predstavljaju prvorazredan izvor kako za izučavanje uloge i pozicije Poljanskog na jugoslovenskoj i pariskoj umetničkoj sceni u međuratnom periodu, tako i za razumevanje fascinantne ličnosti ovog umetnika. Prva teorijski utemeljena istraživanja života i dela Poljanskog usledila su tek nekoliko decenija nakon njegove smrti, ali su to uglavnom bili sporadični i fragmentarni osvrti u kontekstu istorije jugoslovenske avangardne umetnosti i književnosti. U fokusu istraživača bilo je prvenstveno stvaralaštvo i javno delovanje Branka Ve Poljanskog u periodu problemske aktuelnosti zenitizma – prvog izvorno jugoslovenskog avangardnog pokreta (1921–1926), dok su u manjoj meri razmatrane njegove aktivnosti, umetnički projekti i ostvarenja predzenitističke i postzenitističke faze. Premda parcijalan, pionirski uvid u avangardni angažman Poljanskog u kontekstu zenitizma pružio je tekst Miodraga B. Protića *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, publikovan u katalogu istoimene izložbe priređene u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1967. godine. Dragocen prilog u inicijalnom rasvetljavanju umetnikove biografije i stvaralaštva postzenitističke faze predstavlja članak Zorana Markuša *Branko Ve Poljanski teoretičar panrealizma* (1970), kao i njegov studijski tekst objavljen u okviru kataloga prve posthumne izložbe Poljanskog, priređene 1974. u Opovu (sl. 1). Osim reprodukovano umetničkog materijala, katalog je sadržao i referentnu foto-dokumentarnu i hemerotečku građu.

¹ Nezavisno od trenutka kada je ušao u opticaj, glavni pseudonim Branko Ve Poljanski dosledno je korišćen u raspravnom tekstu, u cilju jasnijeg diferenciranja imena Branka Micića od imena Ljubomira Micića, njegovog starijeg brata.



1. Naslovna stranica: Zoran Markuš, *Slikar i pesnik Branko Ve Poljanski (1897-?)*, Galerija „Jovan Popović“, Opovo, 1974. (privatna kolekcija)

Cover: Zoran Markuš, *Painter and poet Branko Ve Poljanski (1897-?)*, Jovan Popović Gallery, Opovo, 1974 (private collection)



2. Naslovna stranica: Vida Golubović i Irina Subotić, *Zenitizam i avangarda 20-ih godina*, Narodni muzej, Beograd, 1983. (Narodna biblioteka Srbije, KT 3712)
Cover: Vida Golubović and Irina Subotić, *Zenitism and the Avant-garde of the 1920s*, National Museum, Belgrade, 1983 (National Library of Serbia, KT 3712)

3. Naslovna stranica: Zbornik *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021. (privatna kolekcija)
Cover: *A Hundred Years of the Zenit Magazine 1921–1926–2021*, Kragujevac and Belgrade, 2021 (private collection)

Opsežnije i sistematičnije istraživanje života i rada Poljanskog usledilo je tek početkom osamdesetih godina prošlog veka, kada je nakon smrti njegovog starijeg brata Ljubomira Micića (1971) i desetogodišnjeg ostavinskog postupka, zaostavština zenitističkog pokreta predata na čuvanje i obradu Narodnoj biblioteci Srbije i Narodnom muzeju u Beogradu.² Utemeljeni na toj heterogenoj građi i primarnim izvorima, studijski tekstovi Vidosave Vide Golubović i Irine Subotić, publikovani u katalogu izložbe *Zenitizam i avangarda 20-ih godina* priređene u Narodnom muzeju u Beogradu 1983. godine (sl. 2), i danas predstavljaju pouzdan i nezaobilazan izvor za proučavanje zenitizma i časopisa *Zenit*, a posebno umetničkog delovanja Poljanskog. Osim metodološki adekvatno uspostavljene, holističke interpretacije zenitizma i njegovog mesta u kontekstu evropske avangarde, ova publikacija donosi prvi sistematičan pregled i uzornu klasifikaciju književnog i umetničkog materijala, praćenu relevantnim atribucijama i datovanjima, kao i podacima iz životne i radne biografije kako Micića kao lidera pokreta, tako i njegovih domaćih i inostranih protagonista i saradnika. Višedecenijski rad Vidosave Golubović i Irine Subotić na polju istraživanja i tumačenja nasleđa zenitizma, krunisan koautorskom monografskom studijom *Zenit 1921–1926* (2008) i nizom zasebnih, problemski koncipiranih studijskih tekstova, teorijskih ogleda i analitičkih osvrta, delovao je veoma podsticajno na domaće istraživače, a istovremeno imao ključnu ulogu u uvođenju zenitističke baštine u međunarodnu naučnu raspravu i komunikaciju. U periodu posle 1983, važan doprinos razumevanju umetničke prakse i ideologije zenitizma, a u tom kontekstu i aktivnosti i ostvarenja Poljanskog, pružili su prilozi uglednih istoričara umetnosti sa jugoslovenskih prostora: Zorana Markuša, Ješe Denegrija, Slobodana Mijuškovića, Jasmine Čubrilo, Dragane Kovačić, Miška Šuvakovića, Jadranke Vinterhalter, Zvonka Makovića, Ljiljane Kolešnik, Sonje Briski Uzelać, a u novije vreme Kristine Pranjić i drugih mladih istraživača. Rasvetljavanju svestrane ličnosti Poljanskog i njegove uloge u afirmaciji filmskog medija kao umetnosti u jugoslovenskoj sredini međuratnog perioda, znatno su doprineli radovi istoričarke umetnosti Dijane Metlič, zajedno sa studijama Branka Vučićevića, Pavla Levija, Božidara Zečevića, Dejana Kosanovića, Vjekoslava Majcena i drugih istoričara i teoretičara jugoslovenskog filma. Pionirske studije eminentnih kritičara, istoričara i teoretičara književnosti – Radomira Konstantinovića (*Branko Ve Poljanski ili tragedija balkanske azbuke*, 1972) i Aleksandra Petrova (*Branko Ve Poljanski i njegova 'Panika pod suncem'*, 1988) – dragocen su prilog periodizaciji, sistematizaciji i interpretaciji književnog opusa Poljanskog. Važan teorijski doprinos u tom aspektu predstavljaju rezultati kasnijih istraživanja Gojka Tešića, Radovana Vučkovića, Bojana Jovića, Dubravke Đurić, Marijana Dovića, Dubravke Bogutovac i mnogih drugih autora mlađe generacije iz regiona. Kao jedan od stubova zenitističkog pokreta, Poljanski je od osamdesetih godina prošlog

² Od 2022. godine zvanični naziv te muzejske institucije je Narodni muzej Srbije.

stoleća zastupljen u najvažnijim antologijama i opštim pregledima jugoslovenske i evropske avangardne književnosti uglednih autora i priređivača: Gojka Tešića, Aleksandra Flakera, Branimira Donata, Manfreda Petera Haina,³ Ivice Matičevića, Predraga Todorovića, te u zborniku radova *Avangarda i komentari* (2021), objavljenom u izdanju Instituta za književnost i umetnost u Beogradu. Takođe, dobio je adekvatno mesto i u međunarodnim leksikografskim izdanjima, kao što je *Metzler Lexikon Avantgarde* (2009), objavljen 2013. u prevodu na srpski jezik.⁴ Njegovo delo razmatrano je u mnogim opštim pregledima domaće i međunarodne avangardne umetnosti, koje su priredili: Kristina Pašut, Stiven Mansbah,⁵ Timoti O. Benson, Miško Šuvaković, Jadranka Vinterhalter, Zvonko Maković, Ginter Berghaus, Karel Srp i drugi internacionalno priznati istoričari kulture i umetnosti. Najzad, Poljanski je bio predmet interpretacija i u međunarodnom zborniku radova *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, objavljenom 2021. povodom obeležavanja jubileja zenitističkog glasila, a u izdanju Galerije Rima u Kragujevcu i Instituta za književnost i umetnost u Beogradu (sl. 3).⁶

Međutim, činjenica da o Branku Ve Poljanskom ne postoji monografija koja bi pružila uvid u njegov celokupan umetnički opus, angažman i aktivnosti, predstavljala je inicijalni podsticaj za istraživanje i pisanje holističke studije. Glavno pitanje bilo je koliko su višestruke uloge i vokacije ovog umetnika – pozorišnog reditelja, glumca i arbitra, avangardnog pesnika i proznog pisca, zastupnika i saradnika *Zenita*, ideologa i aktiviste zenitizma, urednika i grafičkog dizajnera časopisa i knjiga, autora manifesta, filmskog i umetničkog kritičara, ideatora i realizatora performansa, organizatora i učesnika izložbi, likovnog umetnika – bile uzajamno povezane i isprepletene? Sa tih pozicija pristupilo se proučavanju referentne literature i izvora, dostupne arhivske, foto-dokumentarne, epistolarne i književne građe, kao i umetničkog materijala iz zemlje i inostranstva.⁷ Najveću prepreku u istraživanju činile su restriktivne mere, ograničenja kretanja usled pandemije kovida 19, zbog čega je bio onemogućen uvid u dokumenta i građu koji bi potkrepili, a možda i proširili, postojeća saznanja o boravku i radu ovog umetnika u Trstu i Parizu. Saznanje da je Poljanski u svakom aspektu svog umetničkog delovanja doneo nešto novo i progresivno, uprkos poziciji autsajdera i „drugog”, kao i činjenica da su se sve njegove umetničke aktivnosti odvijale gotovo istovremeno, tokom tri decenije (1917–1947) i to na posve različitim geografskim lokacijama u jugoslovenskoj i evropskoj sredini, predstavljali su veliki izazov za istraživača. Podjednako izazovno bilo je i slobodno kretanje Poljanskog kroz različite umetničke discipline, poetike, medije, rodove i žanrove, što je suštinski odredilo identitet ovog umetnika kao „modernog nomada” i uticalo na hibridni karakter njegovog stvaralaštva. Konsekventno, pojavio se niz prepreka u pokušaju raščlanjavanja pojedinih segmenata ili aspekata opusa Poljanskog, koji se ciklično pojavljuju i nestaju, a zatim ponovo povezuju sa nekim drugim idejama i fragmentima.

U nameri da se ličnost, život i delo Branka Ve Poljanskog prikažu sveobuhvatno i utvrdi mesto ovog umetnika na institucionalnoj mapi značenja, osnovno metodološko polazište predstavljao je biografski pristup koji je, shodno određenim temama ili problematici, kombinovan sa interpretativnim modelima političke i kulturne istorije, nove sociologije umetnosti, formalne i ikonografske analize, teorije simbola, psihoanalize i komparacije. Istraživački postupak sastojao se u identifikovanju, sistematizovanju i klasifikaciji podataka i građe relevantnih za predmet monografije, dok se u interpretaciji pošlo od premise da morfološka, sintaksička i fenomenološka svojstva i idejni aspekti jednog umetničkog opusa samo kada se posmatraju u širim kontekstualnim vezama zatvaraju krug njegovih značenja. Ipak, u ovom tekstu ne insistira se toliko na ekskluzivnosti artistske pozicije i ostvarenja, koliko na specifičnostima umetničkog identiteta i disperzivnosti delovanja Branka Ve Poljanskog. Njegov dinamičan, policentričan i fluidan stvaralački sistem u svojoj osnovi nema ideju pravolinijskog progressa, nego spiralnog kretanja i intrasemiotičke sinteze. Stoga je u tekstu bilo nemoguće uspostaviti hronološki, formalno i idejno precizno omeđene celine. Predložena periodizacija umetnikovog stvaralaštva predzenitističke,

³ M. P. Hein (ed.), *Auf der Karte Europas ein Fleck. Gedichte der osteuropäischen Avantgarde. Mit den Originaltexten*, Zürich, 1991.

⁴ H. van der Berg i V. Fenders (prir.), *Mecler Leksikon avangarde*, Beograd, 2013.

⁵ S. Mansbach (ed.), *Modern Art in Eastern Europe – From Baltic to the Balkans. Ca. 1890–1939*, Cambridge, 1999.

⁶ Detaljan popis korišćene literature i izvora dati su na kraju knjige.

⁷ Najveći deo referentnog materijala i građe potiče iz zaostavštine Ljubomira Micića, koja se danas čuva u Narodnoj biblioteci Srbije i Narodnom muzeju Srbije u Beogradu, a u manjoj meri iz privatnih kolekcija u Srbiji i Francuskoj.

zenitističke i postzenitističke faze u izvesnoj meri je pojednostavljena i u funkciji je rekonstrukcije njegovog geografskog nomadizma, a u pojedinim segmentima teksta od nje je neznatno odstupljeno zbog usredsređenosti na dominantne ideje i područja, strategije i modele umetničkog ispoljavanja i delovanja. Klasifikacija dostupne građe i materijala prilagođena je ovako postavljenoj strukturi teksta i usmerena na otkrivanje suštinskih konceptualnih, tematskih ili problemskih kategorija unutar opusa Poljanskog, kao i rizomske putanje razvoja njegovog diskurzivnog dela.

Primenjeni metodološki postupci, interpretacijski modeli i istraživački zahvati ne negiraju verodostojnost ranijih naučnih rezultata, nego ih pre suptilno koriguju i dopunjavaju, proširuju i unapređuju novim podacima i pitanjima. Tako je životna i radna biografija Branka Ve Poljanskog u odnosu na prethodno objavljene verzije proširena, dopunjena i objedinjena, dok su neki nejasni ili netačni podaci rasvetljeni ili korigovani. Prvo poglavlje knjige je proisteklo iz postojećeg, publikovanog teksta o ranom periodu umetnikovog stvaralaštva i njegovim inicijalnim istupanjima na javnu scenu.⁸ Iako je u monografiji taj tekst neznatno proširen i dopunjen novim uvidima i detaljima, zadržao je prethodno formulisani zaključak o pionirskoj avangardnoj poziciji Poljanskog u jugoslovenskoj sredini, kao i nastojanje da se analizom njegovih inicijativa i aktivnosti u predzenitističkoj fazi utvrde profil ponašanja i identitetska obeležja ovog umetnika kao eksponenta avangarde, uključujući njegove idejne, estetičke i etičke motivacije. U okviru drugog poglavlja razmatrani su aktivistički i kontemplativni aspekti doprinosa Poljanskog i njegova polivalentna uloga u okviru zenitističkog pokreta. Naročita pažnja posvećena je strategiji propagandno-promotivnog i organizacionog delovanja, odnosno programskom i političkom karakteru javnog istupanja i ponašanja Poljanskog. Potom se analiziraju programski, pamfletski, kritički, pesnički i prozni prilozi koje je objavljivao u zenitističkom glasilu, kao i autorski časopisi i knjige, u kojima Poljanski ispoljava zavidnu obaveštenost i fasciniranost filmskom kulturom, spremnost da u domenu umetničke ideologije, književne prakse i grafičkog dizajna odgovori na izazove konkurentskog pokreta jugo-dada, te daje originalan doprinos zenitističkom književnom i vizuelnom diskursu. Težište eksplikacije trećeg poglavlja usmereno je na likovno stvaralaštvo Poljanskog tokom postzenitističke faze, a pre svega na ilustracije i crteže, kao i manje poznate slikarske radove,⁹ koji pružaju brojne mogućnosti interpretacije. Najteže razumljiv, semantički aspekt likovnih ostvarenja Poljanskog uslovio je primenu različitih metoda interpretacije u ovom tekstu, koje izlaze iz domena modernističke podvojenosti na moderno i retrogradno, odnosno iz okrilja formalističkog pristupa i teorije stila. Složen, lavirintski i u stalnom traženju stvaran, likovni opus Poljanskog ne omogućava jednostavne načine tumačenja, niti jedinstvene zaključke. Dosezanje jedne istine i jedinog odgovora, uspostavljanje univerzalnog ključa čitanja nije bilo moguće zbog odsustva jedinstvenog stila u njegovom likovnom delu.

Najzad, ovaj istraživačko-deduktivni tekst je priča o nastajanju umetnosti iz avanturizma duha, buntovništva i subverzivnosti, konstantnog nomadizma i kosmopolitizma, aktivizma i kontemplacije, kolektivizma svesti i individualne imaginacije, narativ o kreativnim usponima, psihološkim posrnućima i egzistencionalnom padu u ništavilo, koji je zaustavio uzlet mašte jedne izuzetne ličnosti.

8 V. Kruljac, „Branko Ve Poljanski: harmonija i disharmonija umetnosti i života predzenitističke faze (1917–1921)”; у: Т. Борић (ур.), Саопштења са IX Националног научног скупа са међународним учешћем Балкан Арт Форум 2021 – Уметност и култура данас: хармонија и дисхармонија, Факултет уметности Универзитета у Нишу, Ниш, 2022, 61-81.

9 Osim manjeg broja umetničkih dela iz nekoliko privatnih kolekcija u zemlji i inostranstvu, u ovoj knjizi su razmatrani gotovo svi likovni radovi Poljanskog iz zaostavštine Ljubomira Micića u Narodnom muzeju Srbije. Definisani prilikom muzeološke obrade, nazivi pojedinih crteža su shodno njihovoj semantici i kontekstu nastanka neznatno modifikovani u Katalogu na kraju knjige, a inicijalna datovanja izvesnog broja radova su u skladu sa novim uvidima korigovana ili precizirana.



PROTOZENITIZAM: AVANTURIZAM DUHA I PREDSTAVLJANJE UMETNIKA U PRVOM LICU (1917–1921)

U POTRAZI ZA JAVNIM I UMETNIČKIM IDENTITETOM

Poreklo Branka Ve Poljanskog (sl. 4) jeste ključno za razumevanje procesa artikulacije njegovog javnog i umetničkog identiteta, koji je bio izrazito fluidnog, hibridnog i nomadskog karaktera. Otac Petar, rođen u selu Majski Trtnik, bio je kraljevski lugar u Sošicama, a majka Marija (rođena Stojić) poticala je iz sela Majske Poljane.¹⁰ Petar, Marija i njihovi sinovi Ljubomir i Branko pripadali su srpskoj pravoslavnoj manjini u Hrvatskoj, posebno osetljivoj po pitanju očuvanja etničkog, verskog i kulturnog identiteta, građenog na temelju slavne prošlosti i vojnih zasluga za odbranu granica Habzburške monarhije i hrišćanske Evrope od invazije i ekspanzije muslimanske Otomanske imperije. Granična oblast na jugoistoku Austrougarske formirana je duž reka Tise, Dunava, Save i Une krajem 17. veka kao odbrambena zona i linija razgraničenja sa područjem Balkana, koje je bilo pod vlašću Osmanlija. Povlačeći se pred turskim pogromima na Kosovu i u oblasti Raške, Srbi 1690. i 1740. masovno prelaze na teritoriju Austrougarske i naseljavaju područje Vojne granice, u kojoj do 19. veka postaju većinska etnička zajednica. Angažovani u odbrani granica višenacionalne i multi-konfesionalne imperije, od cara Leopolda I 1699. zauzvrat dobijaju privilegije u vojsci, crkvenu i kulturnu autonomiju. Međutim, udaljena od političkog centra i izložena permanentnoj devastaciji u oružanim sukobima, Vojna krajina u Baniji bila je ne samo najizolovanija već i najsiromašnija oblast Habzburške monarhije, uprkos poreskim povlasticama. Nakon perioda razvojačenja započetog 1869, carskim

10 В. Голубовић и И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд и Загреб, 2008, 15, 361.



4. Branko Ve Poljanski, Atelje Helios, Ljubljana, oko 1920/21. (Narodni muzej Srbije)
Branko Ve Poljanski, Atelier Helios, Ljubljana, c. 1920/21 (National Museum of Serbia)

dekretom iz 1881. Vojna krajina inkorporirana je u Trojednu kraljevinu Hrvatska, Slavonija i Dalmacija u sastavu Austro-ugarske, a Srbi izloženi prozelitskom pritisku hrvatskih civilnih vlasti i Rimokatoličke crkve, što je dovelo do poremećaja u srpsko-hrvatskim odnosima. Savezništvo u borbi protiv stranih suverena i dalje je postojalo, ali su uzajamni odnosi dva naroda bili obeleženi neslaganjima i animozitetima. Opirući se nacionalnoj i verskoj asimilaciji, pravoslavni Srbi nisu želeli da prihvate novu poziciju manjinske etničke grupe i minornog kulturnog faktora u Hrvatskoj. Gravitirajući ka matici, u borbi za politička prava i očuvanje nacionalnog i kulturnog identiteta oslanjali su se na istoriju, tradiciju, narodnu epiku i Srpsku pravoslavnu crkvu. S druge strane, pripadajući katoličkom, habzburškom i širem zapadnoevropskom kontekstu, pojedini predstavnici hrvatskog političkog i kulturnog establišmenta, počev od Ivana Mažuranića, preko Anta Starčevića, do Josipa Franka, grubo su poricali postojanje srpskog entiteta u Hrvatskoj.¹¹ Slom Austrougarske monarhije, završetak Prvog svetskog rata i formiranje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. godine (Kraljevina Jugoslavija od 1929), Srbi u Hrvatskoj dočekali su sa velikom dozom optimizma. Međutim, prestanak oružanih sukoba i uspostavljanje zajedničke države Južnih Slovena nije značilo i kraj svih konflikata, tenzija i kriza.¹²

Iako ovaj sumarni prikaz istorijskih zbivanja ne obuhvata sve složenosti međuetničkih odnosa u regionu, on otkriva neke od ključnih povoda za pojavu antagonističkih ideja u svetonazorima braće Micić, Ljubomira i Branka, koji su na srpsko-hrvatske odnose gledali iz lične perspektive. Delujući u skladu sa osobenostima svog srpskog porekla i vaspitanja u duhu pravoslavlja, a u nestabilnom sociopolitičkom kontekstu Habzburške monarhije pred raspadom, zatim državne zajednice Južnih Slovena i na širem evropskom području, oscilirali su između Zagreba i Beograda, nacionalnog i kosmopolitiskog, lokalnog i globalnog.¹³ Stoga bi njihovo mladalačko buntovništvo i kontradiktorne stavove, istovremeno proevropske i antievropske, trebalo razumeti kao deo avangardne subverzije sistema društvenih, estetičkih i etičkih konvencija zapadne civilizacije sa pozicije evropskog „drugog”.

Da se radilo o ličnosti koja je od rane mladosti odbijala da misli i deluje u okvirima ideološko-političke korektnosti, govore podaci iz životne biografije Poljanskog. U jeku Prvog svetskog rata, kao sedamnaestogodišnji učenik Učiteljske škole u Zagrebu, Poljanski svoj antiratni stav i protest protiv pokatoličavanja, etničke asimilacije i političke represije nad Srbima izražava parodiranjem hrvatske himne, zbog čega mu je 1915. zabranjeno dalje školovanje u Hrvatskoj. Apostrofirajući taj događaj u predgovoru bratovljeve zbirke pesama *Panika pod suncem* (1924), Micić rasvetljava okolnosti pod kojima se zbio i razloge drastične kazne hrvatskih vlasti za maloletnog srednjoškola:

„samo radi toga što Srbin nije smeo zapevati, u zemlji prečanskoj, ni đaćku parafrazu poznate provincijske himne ‘Lijepa naša puna flaša’”.¹⁴

Konsekvence takve kaznene mere bile su ozbiljne i dalekosežne. Poljanski noći u Zagrebu provodi u praznim tramvajskim vagonima, „žderući slobodan i kulturan vazduh Austro-Ugarsko-Hrvatske monarhije”, kako sarkastično navodi Micić u istom tekstu. Lišen mogućnosti da završi školovanje i stekne diplomu, što je automatski značilo da na zaposlenje u državnoj administraciji neće moći da pretenduje, Poljanski se našao pred krupnim životnim izazovom – da izvan institucija sistema, a u domenu umetnosti, obezbedi sebi elementarnu egzistenciju.

11 Orširić: С. Гавриловић (ур.), *Историја српског народа*, књ. 4, т. 1, Београд, 1986, 7, 39–88, 121–145, 163–294; В. Стојанчевић (ур.), *Историја српског народа*, књ. 5, т. 2, Београд, 1981, 7–310; А. Митровић (ур.), *Историја српског народа*, књ. 6, т. 1, Београд, 1983, 349–554; В. Крстић, *Историја Срба у Хрватској 1848–1918*, Београд, 1992.

12 Videti: В. Петрановић, *Историја Југославије 1918–1978*, Београд, 1981, 15–112.

13 Videti: I. Marjanović, “Zenit: Peripatetic Discourses of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski”, in: J. Bogdanović, L. Filipovitch Robinson and I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven, 2014, 66–67; Г. Милорадовић, „Манифест Србијанства” Љубомира Мицића – post festum”, у: В. Јовић и I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 129–155.

14 Љ. Мицић, „Ајде де!”, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем*, Београд, 1924, 3.

Branko Ve Poljanski bio je njegov glavni pseudonim, ali je tokom umetničke karijere koristio i druge varijante kombinovane s krštenim imenom: Branislav Micić, Branislav Micić-Mladi, V/Ve/Vij/Virgil/Valerij Poljanski, Branko Ve Poljanski, Poliansky/Polianski. I dok je *Ve* predstavljalo skraćenicu imena antičkog pesnika Vergilija (Virgilija), a *Vij* preuzeto iz istoimene pripovetke Nikolaja Gogolja (*Vij, kralj duhova*, 1835), *Poljanski* je izvedeno prema toponimu Majske Poljane, što je naziv rodnog sela njegove majke Marije.¹⁵ Opredeljivanje za toponim (od 1921. godine), umesto porodičnog prezimena, izraz je potrage Poljanskog za identitetom, odnosno potrebe za imenom koje bi ga kao javnu ličnost odredilo ne samo profesionalno već i kulturološki i geografski.¹⁶ Osim duboko ukorenjene svesti o vlastitom etničkom poreklu, ne bi trebalo zanemariti ni druge psihološke faktore, kao što je emocionalno iskustvo, tj. sećanja na detinjstvo i vezanost za majku. To potvrđuju autobiografski fragmenti iz *Manifesta* objavljenog u knjizi *Tumbe* (1926), u kojem Poljanski svoje programske stavove potkrepljuje refleksijama na zavičaj i ljude koji su obeležili period njegovog odrastanja:

„Selo moga detinjstva zvaše se Majske Poljane. Tako se nazvah Poljanski. Pokojna baka zvaše se Julika. Dedi je bilo ime Stevan. Tetka mi se prezivaše imenom prve žene: Eva. Njene dve sestre Ljubica i Marija. Marija pokojna, beše moja majka [...] Velikim ovim seljacima, koji su nosili cipele, ima da zablagođarim na svemu što zlatno žeženo i silno nosim u svome duhu [...] Rečica, koja tecijaše posred sela moga malog, zvaše se Maja [...] U Maji sam kupao svoje telo i duh svoj, te je on danas tako čist”.¹⁷

Vremenski i prostorno distanciran od tog sveta koji je predstavljao njegovo fizičko i duhovno utočište, Poljanski je 1918. sigurno bio veoma potresen vešću o smrti majke, kojoj su uskratili pomoć u bolnici jer je bila „Vlainja”, kako je zapisao Micić na margini jednog novinskog članka iz *Jutarnjeg lista*.¹⁸ Lične traume i iskustvo Velikog rata trajno su usmerile Poljanskog ka pitanjima ontologije i sudbine čoveka kao pojedinca u savremenom svetu, lišenom bilo kakvih sigurnih egzistencijalnih i etičkih uporišta.

ISTUPANJE NA JAVNU SCENU: POZORIŠNI ANGAŽMAN U TRSTU I LJUBLJANI

Sklonost prema poeziji i recitatorskoj praksi Poljanski razvija u porodičnom okruženju, zahvaljujući majci „koja je znala naizust celu Pevaniju i mnoge pesme Brankove”¹⁹. Odrastajući uz starijeg brata Ljubomira, koji je u Karlovcu učestvovalao u recitatorskim nastupima Omladinskog udruženja „Polet”, a tokom 1913/14. u amaterskom pozorištu osnovanom pri Srpskom srednjoškolskom udruženju u Zagrebu delovao kao upravnik, dramaturg, reditelj, scenograf i glumac, Poljanski gradi afinitet prema pozorišnoj umetnosti. Njegova odluka da se posveti glumačkom pozivu značila je izmeštanje iz hrvatske sredine. Tome u prilog govori pasoš izdat na ime Branka Micića u Zagrebu, 1917. godine (sa datumom isteka validnosti – 16. decembar 1918), na mađarskom jeziku, zasada njegov jedini poznat lični dokument (sl. 5).²⁰

15 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 361.

16 I. Marjanović, *нав. дело*, 65.

17 Б. В. Пољански, „Манифест. Фрагмент из великог манифеста свим народима глоба”, у: *Тумбе*, Београд, 1926, 7–8.

18 Prema: Z. Markuš, „Razgovori sa Ljubomirom Micićem 4”, *Odjek* br. 23, Sarajevo, 1–15. 12. 1971, 29.

U austrijskim izvorima s kraja 17. i početka 18. veka pravoslavni Srbi u Habzburškoj monarhiji se pominju kao „Vlasi-šizmatici”, čemu se protivio patrijarh srpski Arsenije III Černojević i insistirao kod carskih vlasti na imenu Srbi i sintagmi „članovi istočne crkve grčkog obreda” kao adekvatnom nazivu (С. Гавриловић (ур.), *нав. дело*, 45, 62). Od kraja 19. veka u određenim krugovima hrvatskog društva pravoslavni Srbi su nazivani tim i drugim pogrdnim imenima („nakot vere”, „vlaški nakot”, „Cigani” itd.) u pokušaju negiranja njihovog nacionalnog identiteta i političkih prava u Hrvatskoj (В. Крстић, *нав. дело*, 80–82, 339–342).

19 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 345. U pitanju je poezija Branka Radičevića epohe romantizma.

20 Videti: В. Крумац, „Заоставштина Љубомира Мицића из Народног музеја у Београду”, у: В. Јовић и I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 607–631.



5. Ugarski pasoš Branka Micića izdat u Zagrebu 1917. (Narodni muzej Srbije)
Branko Micić's Hungarian passport issued in Zagreb in 1917 (National Museum of Serbia)

Tokom 1917. Poljanski počinje da se bavi glumom u Slovenskom pozorištu u Trstu, sledeći primer brata Ljubomira, koji je iste godine dobio angažman u osiječkom Narodnom pozorištu.²¹ Iz tog perioda sačuvana je Micićeva fotografija s posvetom od 27. decembra 1917: „Bratu Branku, za sećanje na godinu u kojoj smo obojica pošli trnovitim stazama umetničkog glumačkog delovanja. Možda će nas ovo polje više zbližiti!?” Osim što nagoveštava da su izvesna neslaganja među braćom postojala još u njihovom ranom, formativnom periodu, posveta istovremeno proročanski najavljuje da će upravo umetnost biti kohezivni faktor u njihovim kasnijim odnosima. Budući da su nam dokumenta iz tršćanskog perioda ostala nedostupna, dragocen je podatak koji navodi Micić da je Poljanski i nakon objavljivanja autorskog časopisa *Svetokret* 1921. u Ljubljani, ostao aktivan u Slovenskom pozorištu u Trstu kao režiser srpskohrvatske drame i lektor srpskog jezika. Za otkrivanje karaktera pozorišnog delovanja Poljanskog u tršćanskom teatru važan je Micićev komentar:

„Ali i tamo je nastala panika od požara, koji je sasvim iznenada uništio ‘Slovensko Pozorište’ i nesuđenu reformatorsku karijeru ovoga pesnika.”²²

Na osnovu sačuvanog dopisa sa zaglavljem Slovenskog pozorišnog udruženja, kojim direktor Dramskog gledališća Pavel Golia obavestava Poljanskog da može da počne sa radom u tom ljubljanskom pozorištu od 15. avgusta 1919, za mesečnu platu od 400 [austrougarskih] kruna,²³ može se zaključiti da je slovenačka pozorišna branša bila spremna da pruži priliku mladom glumcu-amateru i otvorena za nove, eksperimentalne forme scenskog rada. Tome u prilog govori i podatak da je tokom 1918. Emil Artur Longen boravio u Ljubljani, gde je za Narodno gledališće kreirao nekonvencionalne ekspresionističke scenografije.²⁴ Moguće je da je češki režiser i scenarista tom prilikom upoznao Poljanskog, koji će kasnije, 1921. godine, učestvovati u radu njegove kabaretski koncipirane „Revolučne scene” u Pragu. Povodom pozorišnog angažmana Poljanskog u ljubljanskom Dramskom gledališću, Micić pominje njegove „scenske bravure”,²⁵ a zna se da je u sezoni 1920/21. igrao sporednu ulogu Putnika u predstavi *Sablazan iz doline svetoflorjanske (Pohujšanje v dolini šentflorjanski, 1908)* Ivana

21 Tokom zatočeništva u vojnoj bolnici u Samoboru 1916/17. Micić upoznaje pisca Petra Peciju Petrovića, čijim je posredovanjem bio angažovan u Osiječkom pozorištu od septembra 1917. do januara 1918. godine (B. Толубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 345).

22 Љ. Мичић, *нав. дело*, 4.

23 Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Dopis Slovenskog gledališkog konsorcija v Ljubljani Branislavu Miciću*, od 1. 7. 1919.

24 V. Golubović i I. Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Beograd, 1983, 171–176; Исте, *Зенит 1921–1926*, Београд и Загреб, 2008, 94; А. Петров, „Бранко Ве Пољански и његова ‘Паника под сунцем’”, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем, Тумбе, Црвени петлао*, прир. А. Петров, Београд и Горњи Милановац, 1988, VIII.

25 Љ. Мичић, *нав. дело*, 4.

Cankara, u režiji Osipa Šesta.²⁶ Među retkim sačuvanim dokumentima iz tog perioda je priznanica Udruženja glumaca SHS br. 466, od 27. januara 1920. godine, štampana na srpskom jeziku, ćirilicom, sa naznakom da je „Branislav” Micić platio članarinu za šest meseci.²⁷

Poljanski istovremeno istupa i kao pozorišni kritičar, objavljujući prve polemičke tekstove u ljubljanskom časopisu *Maska* (1920/21, devet brojeva).²⁸ To nije bio radikalni avangardni časopis, ali je svojom težnjom ka internacionalizaciji, otvorenosti za priloge na različitim jezicima, ali i za oprečne stavove i polemike, privukao brojne autore, među kojima i nosioce jugoslovenske avangarde kao što su braća Micić. Ljubomir Micić je prilogom u drugom broju *Maske* (sl. 6) želeo da se kao pozorišni kritičar predstavi slovenačkoj javnosti,²⁹ a Poljanski je prostor u istom broju iskoristio za polemiku s ljubljanskim pozorišnim arbitrom Franom Albrehtom. Bila je to reakcija na Albrehtov napis *Kritika i glumac*, publikovan u četvrtom broju ljubljanskog *Gledališkog lista*, u kojem se negativno ocenjuje rad pozorišnog glumca i kritike *en général*. I dok glumca određuje kao preosetljivog pojedinca nesprenog da prihvati bilo kakvu negativnu ocenu vlastitog rada, a kritičara karakteriše kao arogantnog, Albreht predstavnike obe branše kvalifikuje kao početnike i diletante koji svojim učinkom i odnosom kočice dalji razvoj pozorišne umetnosti u Sloveniji.³⁰ U tekstu objavljenom u *Maski*, u rubrici *Glumac i kritika*, potpisan kao Branislav Micić-Mlađi Poljanski artikuliše vlastitu kritičku opservaciju i u polemičkom tonu komentariše Albrehtove teze i ocene. Zamera mu na „lošem novinarskom stilu” i objašnjava da takve tekstove niko ne shvata ozbiljno, jer su napisani uniformno, bez pravog sadržaja i argumenata, te da generalne kvalifikacije dobro/loše za glumca nemaju nikakav značaj. Osvrt na Albrehtov model kritičkog mišljenja i pisanja o teatru poslužio je Poljanskom kao pretekst za izvođenje opšte, negativne ocene o pozorišnim arbitrima u Ljubljani:

„Oni se pišući o glumcima uče pisati, te u svojim frapantno nedovoljnim člancima upotrebljavaju strašno zvučne strane fraze kao: Inkarnacija, favorizacija, tradicija, kulminacija, kvitacija, diletantizam, kontrola, konfuzija, fulminanten, groteskan, perspektivan, furiozan, te još par i iscrpio bi celu zalihu zvučnoga kritičarskoga oružja svih ljubljanskih kritika.”³¹

Iz teksta nije moguće dokučiti konkretan povod rasprave s Albrehtom, ali je to nesumnjivo imalo uticaja na relativno kratku pozorišnu karijeru Poljanskog u Ljubljani. Naime, odmah u narednom broju *Maske* Albreht je u istoj rubrici

26 А. Петров, *нав. дело*, VIII; М. Довић, “From ‘Svetokret’ to ‘Tank’: Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 93.

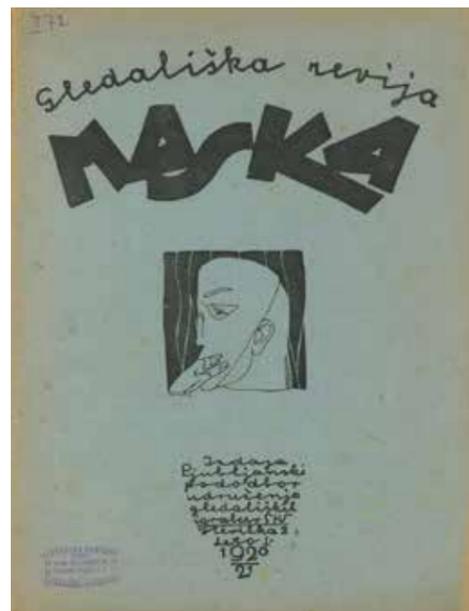
27 I. Subotić, „Rekvijem za ‘nepostojećeg’ čoveka”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 645.

28 *Maska* je bila prvi jugoslovenski pozorišni časopis pokrenut jeseni 1920. u Ljubljani, na inicijativu Slovenskog pododbora Udruženja pozorišnih glumaca SHS, sa ciljem da prikaže i poveže pozorišna zbivanja na jugoslovenskom prostoru. Izlazio je dva puta mesečno tokom 1920/21. godine, a njegovi urednici bili su pozorišni umetnik Rade Pregarc i glumac Silvester Škerl. Opširnije: K. Pranjić, „Značaj ljubljanskog časopisa ‘Maska’ (1920/21) u kontekstu jugoslovenskih avangardi”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 111.

29 Micićev tekst „Leonid Andrejev: Anfisa” jeste prikaz pozorišne predstave ruskog ansambla koji je gostovao u Zagrebu i Ljubljani 1920. godine (Lj. Micić, „Leonid Andrejev: Anfisa”, *Maska* br. 2, Ljubljana, 1920, 17). U narednim brojevima *Maske* drugi autori objavili su prikaze njegove ekspresionizmom nadahnute dramske poeme *Istočni greh* (1920).

30 F. Albrecht, „Kritika in igralec”, *Gledališki list* br. 4, Ljubljana, 1920, 14–16.

31 B. Micić-Mlađi, [U ljubljanskom „Gledališkom listu”...], *Maska* br. 2, Ljubljana, 1920, 27.



6. Naslovna stranica: *Maska* br. 2, Ljubljana, 1920. (<https://www.slogi.si/publikacije/100-let-mask/>)
Cover: *Maska* No. 2, Ljubljana, 1920 (<https://www.slogi.si/publikacije/100-let-mask/>)

odgovorio Poljanskom tekstom iz kojeg se naslućuje da je sukob između njih dvojice već postojao.³² Kritičar dodatno zaoštrava polemiku time što potpuno diskredituje mladog glumca:

„Oglasio se neko od mnogih. Oglasio se najnepozvaniji od svih. Oglasio se onaj kog negiram, povukao me za rukav, pljunuo mi na njega i u iznemogloj srdžbi izdrao mi se u lice: Ti nisi – a ja jesam, jesam, jesam!”

i nastavljaajući da obezvređuje njegov pozorišni rad, piše:

„Zapamtite, gospodine Branislave Miciću Mladi: Vi za mene ne postojite! Jer i svaki praktikant na galeriji zna da vi niste glumac. Zašto se razmećete kad se vas cela stvar baš nimalo ne tiče? [...] Meni su potrebni dostojniji, vredniji takmaci. A vi ste do sad dokazali samo to da na sceni ne umete da govorite. Dokazali ste da ne umete da se krećete po sceni, da ne umete da izustite ni jednu pravilnu slovenačku rečenicu (a da slovenački uopšte ne razumete dokazali ste citiranjem mojih rečenica), i najzad, da ste psihički opterećeni svim nedostacima diletantskog neglumca – sa abnormalnostima na kakve ni izbliza nisam pomislio u svom članku [...] Naduvana fraza ne čini umetnika. Kovrdžavi genije sa štapom u ruci, knjižicom u džepu (Ničevov Zaratustra, naravno!) i pozerski gestovi – to nije dovoljno za pozorišnog umetnika.”³³

Na kraju, Albreht iznosi tvrdnju da na osnovu prošlogodišnjih nastupa Poljanskog svima može da dokaže da on uopšte nije glumac, nego „za pozorišnu upravu sasvim nepotreban balast”. Eventualni odgovor Poljanskog zasigurno nije mogao biti objavljen u *Maski*, jer je uredništvo časopisa u istom broju obavestilo čitaoce da je polemična rubrika *Glumac i kritika* postala suviše lična i da će se ubuduće objavljivati samo „stvarne debate” koje nemaju karakter personalnih obračuna.³⁴

Međutim, to nije sprečilo Poljanskog da izrazi svoje nezadovoljstvo zbog stanja u ljubljanskoj pozorišnoj kritici i na umetničkoj sceni u Sloveniji uopšte. Većina istraživača slaže se da je jedan od razloga koji ga je motivisao da pokrene časopis *Svetokret* bio upravo nastavak polemike s Albrehtom, koja je započela u *Maski*.³⁵ Ipak, Peter Krečić s pravom ističe da to više nije bio lični obračun, nego nastavak borbe na drugom, višem i opštem nivou.³⁶

AVANGARDNI ČASOPIS SVETOKRET

Nakon Prvog svetskog rata politički i umetnički establišment novoformirane države Južnih Slovena gradio je kulturni identitet zemlje sa idejom o emancipaciji i uključivanju do tada perifernih teritorija Habzburške monarhije i Otomanskog carstva u aktuelne tokove zapadnoevropske kulture i umetnosti, prvenstveno Beča, Minhena i Pariza.³⁷ Utemeljen na estetičkim kanonima navedenih centara, jugoslovenski umerenomodernistički diskurs bio je fokusiran na formalne aspekte umetnosti, zanemarujući njenu društvenu i kritičku dimenziju. Kao takav, razvijao se pod okriljem institucija državnog sistema i uživao podršku građanskog društva u usponu, odražavajući njegov ukus, socijalni status i političke aspiracije. Međutim, Veliki rat (1914–1918) i Oktobarska revolucija (1917) iz temelja su uzdrmali stari poredak i sistem vrednosti, te se umetničkoj manjini s margina Starog kontinenta i izvan etabliranih tokova moderne umetnosti činilo da novo doba i novi svet mogu biti stvoreni *ex nihilo*. Kosmopolitizam svesti, levičarska orijentacija i fascinacija masovnim medijima i tehničko-tehnološkim dostignućima suštinski su odredili njihove planove za budućnost. Na tim premisama širom sveta i Evrope,

32 F. Albrecht, [Članek, ki sem ...], *Maska* br. 3, Ljubljana, 1920, 42–43.

33 Citirano prema: K. Pranjić, *nav. delo*, 116–117.

34 Anon., „Maska in Mi”, *Maska* br. 3, Ljubljana, 1920, 47.

35 A. Петров, *нав. дело*, XIII–XIV; K. Pranjić, *nav. delo*, 113.

36 Okrugli sto povodom Međunarodne naučne konferencije *Kosmički anarhizam*, održane marta 2021. u Ljubljani, <https://radiostudent.si/kultura/okrogla-miza-rkhv/stoletnica-jugoslovsanske-avantgarde> [pristupljeno: 7. 11. 2021].

37 Б. Прпа-Јовановић, „Српска књижевна авангарда и антиевропски дискурси (1919–1929)”, у: В. Голубовић и С. Тутњевих (ур.), *Српска авангарда у периоду*, Нови Сад и Београд, 1996, 86–88.

pa i u Kraljevini SHS, artikulisane su različite, kolektivne i individualne avangardne prakse. Njihovi nosioci programski su se zalagali za novog čoveka i novu umetnost, verujući u njene potencijale da pozitivno utiče na transformaciju društvene strukture savremenog sveta. Nastojeći da kreiraju univerzalni jezik umetnosti koji odgovara novom vremenu, podsticaje su pronalazili i inspiraciju crpeli iz posve drugačijih (kulturoloških i geografskih) izvora, a svoja istraživanja usmerili u pravcu nekonvencionalnih modela umetničkog ispoljavanja i izražajnih formi, eksperimentalnih operativnih postupaka i neumetničkih materijala, što je rezultiralo pomeranjem granica individualnih sloboda.³⁸ Njihovo delovanje odvijalo se u znaku anarhizma, subverzije i nomadizma, kroz različite modele aktivizma (uključivanje umetnika i umetnosti u život), antagonizma (prema konvencijama, tradiciji, publici), nihilizma (u odnosu na hijerarhiju vrednosti, društveni poredak, institucije) i agonizma (projektivni plan za budućnost).³⁹ Utemeljena na eksperimentu i sintezi različitih umetničkih disciplina, rodova, žanrova i ikonografskih elemenata urbane, popularne kulture, kao i aproprijaciji kreativnih principa svojstvenih tada novim, masovnim medijima, avangardna praksa pretendovala je na totalno umetničko delo. Koncipiran kao hibridna, intermedijalna tvorevina, takav status u kontekstu avangarde dobija časopis, zajedno sa svojom novom funkcijom. Osim što je predstavljao vodeći medij umetničkog delovanja i ispoljavanja pojedinaca ili grupa, tj. platformu za artikulaciju, promociju i afirmaciju ideologije i poetike pokreta ili estetičkog koncepta, časopis istovremeno postaje uporišna tačka komunikacije i povezivanja, ali i polemičkog sučeljavanja i konfrontacija avangarde.⁴⁰

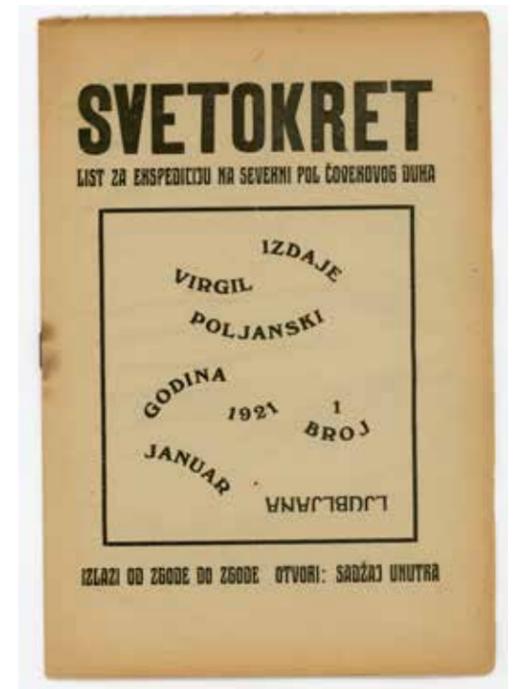
Uprkos činjenici da je u jugoslovenskoj sredini na razmeđu druge i treće decenije 20. veka postojao veći broj spektakularnih glasila za umetnost i kulturu, Poljanski se upušta u riskantan i finansijski zahtevan autorski izdavački poduhvat svestan da, zbog nedostatka formalnog obrazovanja, u renomiranim, dominantno larpurlartistički koncipiranim i ideološki neutralnim časopisima modernističke orijentacije neće dobiti prostor da iskaže svoj bunt protiv autarhične klime i konzervativizma na ljubljanskoj kulturnoj sceni. Inicijalni momenat u njegovom avangardnom delovanju vezan je upravo za pokretanje časopisa *Svetokret*, januara 1921. u Ljubljani, koji je samostalno priredio na srpskorvatskom jeziku i latiničkom pismu, uredio sadržinski i grafički, a potpisao pseudonimom Virgil Poljanski (sl. 7).

Zaokupljenost pitanjima života, politike, etike i estetike približila je Poljanskog tada aktuelnom ekspresionizmu, ali i futurizmu, što se manifestovalo u nazivu, sadržaju i formi časopisa *Svetokret*. Naslov i podnaslov: „List za ekspediciju na Severni pol čovekovog duha”, jednako kao i napomena u dnu prednjih korica: „Izlazi od zgrade do zgrade”, sa intrigirajućim pozivom: „Otvori: sad[r]žaj unutra”, referiraju na avanturistički duh novog čoveka modernog doba, spremnog na prekoračenje svih granica u istraživanju i pronicanju tajne

38 Opširnije: S. Briški Uzelac, “Visual Arts in the Avant-Gardes between the Two Wars”, in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge and London, 2003, 124–145.

39 Opširnije: R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, 1975, 64–78, 88–102.

40 Opširnije: P. Brooker, “General Introduction. Modernity, Modernisms, Magazines”, in: P. Brooker et al. (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Vol. III: Europe 1880–1949*, Oxford, 2013, 1–21; D. Šimičić, “From ‘Zenit’ to Mental Space. Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, and Post-Avant-Garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987”, in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge and London, 2003, 294–330.



7. Naslovna stranica: *Svetokret*, Ljubljana, 1921. (Narodna biblioteka Srbije, P 8155)
Cover: *World-turning*, Ljubljana, 1921 (National Library of Serbia, P 8155)

svog unutrašnjeg bića, shvaćenog kao mikrokosmos koji funkcioniše analogno haotičnim zbivanjima u makrokosmosu. Taj ekspresionistički kosmizam bio je dominantni idejni konstrukt posleratne epohe, a Poljanski ga transponuje u svoj časopis kroz tekstualne priloge i koncepciju središnjeg segmenta naslovne stranice. U njenom vizuelnom oblikovanju primenjuje futuristički koncept „reči u slobodi” (*parole in libertà*), koji počiva na principima dinamizma i simultanizma. Ime izdavača, podaci o godini, mesecu, broju i mestu izdanja jedini su gradivni elementi ovog lingvističko-numeričkog ideograma razuđene tektonike. U kvadratnom polju definisanom crnom, grafički preciznom linijom, odigrava se glavno plastično zbivanje – konkavno i konveksno poslagana velika slova/reči i brojevi u dinamičnom rasporedu i ritmu koji sugeriše komešanje. Jedina komponenta koja ne prati tu ritmiku jeste reč „Ljubljana” u donjem desnom uglu, koja je postavljena strogo pravolinijski, ali naopačke. Kompozitni aranžman naslovne korice percipira se u trenutku, istovremeno verbalno i vizuelno, što predstavlja radikalno odmak od konvencionalno koncipirane časopisne stranice i uobičajenog linearnog nizanja i postupnog čitanja teksta sleva nadesno. Unutrašnje stranice odlikuje standardno grafičko rešenje lišeno ilustrativnih priloga, ali nekonvencionalan, provokativan i polemičan sadržaj.

Rubrika sa indikativnim naslovom *Misleni labirint* sadrži uvodni tekst i *Manifest*. Na početku prološkog teksta *Evo me!* stoji posveta „svim psihiatrima svih kontinenata planeta zemlja”, u kojoj se očitava futurističko negiranje konvencionalno shvaćenih emotivnih i misaonih komponenti čovekovog unutrašnjeg bića.⁴¹ Sledi pesma postavljena naopačke, u kojoj Poljanski „kulturnoj”, „humanitarnoj”, „čovečanskoj” Evropi preti „vatreom kišom” iz nebesa, gde „kraljuje čovek – Bog”. Bliže određenje i ishodišta konstrukta „čovek-bog” kod Poljanskog nalazimo u primerku časopisa sa posvetom upućenom bratu Ljubomiru, koja je zapisana na istoj stranici:

„Ljubiša! Po težnjama smo Bogovi – Po snazi samo ljudi! Virgil: ubliženje s idejom Dostojevskog u romanu Braća Karamazovi da novi čovek može slobodno postati čovek-Bog”⁴²

Pisan u hibridnom žanru poetske proze, agresivni prolog *Evo me!* ima karakter manifestnog predstavljanja autora u prvom licu. Prikazujući sebe kao hrišćanskog proroka-mučenika, Poljanski istovremeno ukazuje na vlastitu istorijsku ulogu herezizarha. Kroz formu dijaloga na relaciji „ja” – „oni” (koji su svet doveli do ruba propasti), u mesijansko-anarhističkom tonu izražava svoje osvetničke i rušilačke namere, ali i kreativnu snagu i čovečnost, koju je sačuvala u sebi uprkos linču, napadima i uvredama kojima je bio izložen:

„Da! Evo me! Pojavio sam se, (ipak!) premda me htedoše utući, a nemogoše! Moji su dani bili muke inkvizicije. Linčovali su me (što još i danas čine), ja sam vriskao, a oni – su se smejali (neznajući (sic!) da smejati se, dok drugi u mukama vrišti znači osuditi sebe na muke). Da! Evo me! Napokon sam sve to podneo i postao jači, upravo snažan i silan”⁴³

Situirana u vanvremensku ali haotičnu sliku sveta, opisana dramska situacija podseća na ritual verbalnog ruženja, te budi asocijacije na religioznu scenu *Ruganje Hristu*.⁴⁴ Albrehtovom portretu glumca šarlatana i pozera Poljanski suprotstavlja svoj hristoliki autoportret:

„Da! Evo me! Okrunili su me trnovim vencem, svezali mi ruke na leđa. Iz trnovih rana krenuše crvene kaplje patnje, a iz njih je procvala snaga”⁴⁵

41 V. Голубовић, „Аутобиографизам у делу браће Мицић”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 43, св. 2-3, Нови Сад, 1995, 420.

42 Према: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 77.

43 V. Poljanski, „Evo me!”, *Svetokret*, Ljubljana, 1921, 3.

44 В. Голубовић, *нав. дело*, 420.

45 V. Poljanski, *нав. дело*, 4.

Kroz čitav tekst provlači se tema bezizlaznosti i ideja lične žrtve za spas novog čoveka, koga pisac identifikuje duboko u sebi,⁴⁶ ali i izvan sebe.

U *Manifestu*, koncipiranom kao poslanica umetnicima (spasiocima sveta), Poljanski objavljuje svoju ličnu verziju umetničke istine u formi programskih teza. Na prvom mestu izražava poverenje u novog čoveka i novu umetnost, čiju realizaciju povezuje s idejom o oslobađanju ljudskog duha. Apostrofirajući „svečani dan listopada” kao početnu, „nultu tačku” tog revolucionarnog preobražaja, jasno određuje idejni horizont dalje interpretacije. Međutim, kod Poljanskog levičarska orijentacija nije bila praćena produbljivanjem uvida u načela marksističke ideologije nego se zadržavala na nivou fascinacije Oktobarskom revolucijom i njenim vođama, a manifestovala u ideji društvenog prevrata putem umetnosti. U pitanju je utopijska projekcija „veličanstvene revolucije duha u listopadu, kada će padati sve stare forme, kao suho blede lišće”, gde „plamteći” i „gorući” globus figurira kao obeležje budućnosti.⁴⁷ U duhu avangardnog nihilizma a sa anarhoindividualističkih pozicija, Poljanski se zalaže za rušenje postojećeg sistema vrednosti i umetničkih konvencija. Slično italijanskim futuristima, predlaže umetnost zasnovanu na paradoksu:

„Umetnost ne mora biti logična! Umetnost može biti i paradoksalna! To znači atentat na sve patentirane oblike muzike, skulpture, slike, pesme i. t. d. Ali paradoks nije nesmisao! (To vredi za psihiatre!) Paradoks, je gubljenost duha i njegova plastika”⁴⁸

Poistovećujući ljudski duh sa kosmosom, Poljanski je obznanio da su gibanja čovekovog unutrašnjeg bića tipološki slična zbivanjima u vasioni. Ta misao ubrzo je teorijski elaborirana u Micićevoj definiciji zenitizma kao „apstraktnog meta-kozmičkog ekspresionizma”, dok je paradoks kao stvaralački princip integrisan u programska načela zenitističke poezije.⁴⁹ Iako umetnička koncepcija za koju Poljanski pledira u *Manifestu* nema karakter jasno definisane poetike,⁵⁰ dominantno ekspresionistička matrica očitava se ne samo u kosmičkim, humanističkim i pacifističkim idejama proisteklim iz reakcije na Prvi svetski rat već i u idealističkoj agitaciji za umetničko bratstvo sveta. Zato je u njegovoj interpretaciji umetnost kao najviši izraz čovekovog duha iznad svakog, pa i boljševičkog terora, domen slobode u kojem su sve ljudske razlike i antagonizmi poništeni. Upravo to insistiranje na individualnoj slobodi i istini, novoj umetnosti koja ima moć da pozitivno utiče na transformaciju društvene strukture savremenog sveta, kao i imperativni poziv na akciju, daju ovom tekstu karakter avangardnog manifesta.⁵¹

U rubrici *Projekcije* Poljanski se prvi put predstavio kao pesnik. Pesme *Na tračnicama* i *Čežnja*⁵² – pripadaju ekspresionističkom diskursu i manje su radikalne u odnosu na umetnost paradoksa za koju se zalaže u *Manifestu*, konsta-

46 Mesijanski koncept delovanja umetnika, demonstriran u *Autoportretu* Albrehta Direra iz 1500. godine, od kraja 19. veka prisutan je u delima mnogih socijalno neprihvaćenih, neshvaćenih i prokaženih stvaralaca, poput Vinsenta van Goga, Pola Gogena ili Džeјmsa Ensora, a očitava se u njihovoj identifikaciji sa Hristom mučenikom i Hristom spasiteljem.

47 V. Golubović i I. Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Beograd, 1983, 37.

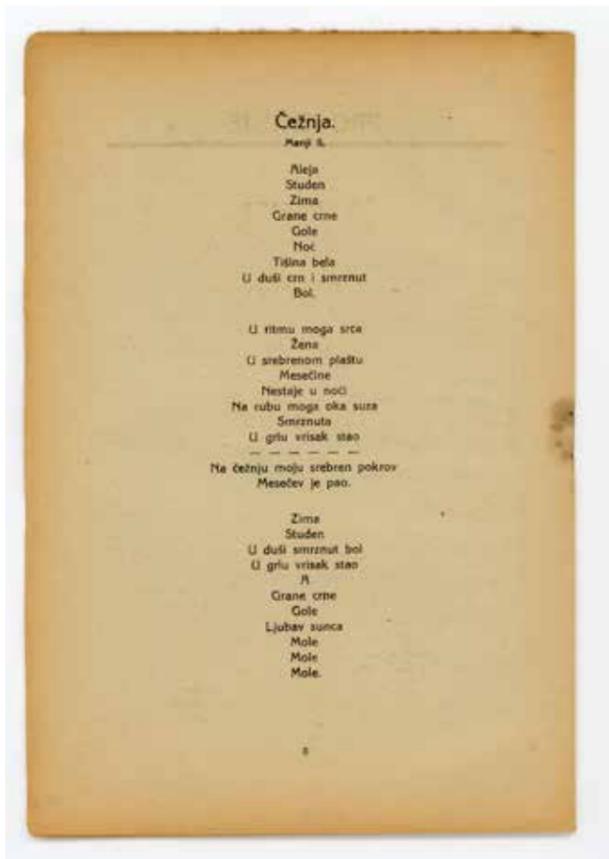
48 V. Poljanski, „Manifest”, *Svetokret*, Ljubljana, 1921, 6.

49 Videti: Lj. Micić, „Čovek i umetnost”, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 2; Isti, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, *Zenit* br. 13, Zagreb, 1922, 17–19.

50 T. Rogić Musa, „Utopijski diskurs u književnoj avangardi: ‘Svetokret’ i ‘Dada-Jok’ Branka Ve Poljanskoga”, *Studia lexicographica* br. 2, Zagreb, 2010, 66, 70–71.

51 Avangardni manifest je specifična književna forma koja pripada fikciji, tekst u okviru kojeg jedan ili više autora formulišu koncepciju nove umetnosti kroz osporavanje sadašnjosti, prevrednovanje prošlosti i projektovanje budućnosti. Provokativan i polemički intoniran govor o umetnosti odlikuju persuzivnost, apelativnost, imperativnost i naglašena poetizacija iskaza, kao i performativnost. Osim što afirmiše novu umetničku ideologiju, manifest je sredstvo javne autopromocije njegovog tvorca. Detaljnije: A. Flaker, *Nomadi lepote: intermedijalne studije*, Zagreb, 1988, 214–221; I. Matičević, „Programski tekstovi hrvatske književne avangarde”, u: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, prir. I. Matičević, Zagreb, 2008, 7–23; D. Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Beograd, 2009, 390–392.

52 Pesme su ponovo objavljene 1924. u njegovoj zbirci pesama *Panika pod suncem* (1924), u srpskoj verziji.



8. Svetokret, Ljubljana, 1921, 8. (Narodna biblioteka Srbije, P 8155)
World-turning, Ljubljana, 1921, p. 8 (National Library of Serbia, P 8155)

tuju istoričari književnosti.⁵³ Prva pesma pripada specifičnom žanru „železničke poezije”, a motiv voza u pokretu sugerisan je alternacijom dužih i kraćih strofa i stihova, ponekad svedenih na samo jednu reč.⁵⁴ Predstavljen kao „željezna zver”, voz preti da fizički uništi telo pesnika, svesnog sopstvene tragične sudbine i konačnosti vlastite materijalne egzistencije.⁵⁵ Raspoređene u dva paralelna ali dinamična vertikalna niza, strofe i vizuelno asociraju na šine. Primenujući takvo grafičko rešenje, Poljanski kreira časopisnu stranicu posve nestandardne strukture, u kojoj verbalni i vizuelni elementi ravnopravno učestvuju u potvrđivanju smisla pesme. U drugoj pesmi, posvećenoj izvesnoj Manji S., Poljanski poseže za slikarskim postupcima u artikulaciji pesničkog iskaza i asocijativnim potencijalima crnog, belog i srebra u dočaravanju atmosfere zimske noći i čežnje za suncem, dok ubrzani ritam srca sugerše smenjivanjem dužih i kraćih stihova, jednosložnih rima (sl. 8).⁵⁶ Bio je to pionirski iskorak u područje intermedijalnog eksperimenta u jugoslovenskoj sredini, koji je otvorio put daljem, radikalnom prevazilaženju strogo definisanih granica između različitih umetničkih disciplina.

Rubrika naslovljena *Z bičem u hramu* nudi sažet pregled aktuelnih zbivanja na slovenačkoj likovnoj i književnoj sceni, iz vizure Poljanskog kao kritičara i umetnika avangardne orijentacije. Članak *Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920. godine* predstavlja kritički osvrt na prve manifestacije slo-

venačke avangarde, koje su bile praćene brojnim kontroverzama u javnosti. Mada izražava simpatije prema pokretu *Novomeško proleće (Novomeška pomlad)*,⁵⁷ Poljanski nema afirmativan stav prema svim njegovim predstavnicima. Komentarišući izložbu u Jakopičevom paviljonu, rana dela Božidara Jakca ocenjuje kao amaterska, dok njegove recentne impresionističke slike smatra vrhunskim ostvarenjima. Braća Kralj (France i Tone) su za Poljanskog dva neprikosnovena „kralja slovenskih slikarskih i skulptorskih talenata”, iako ne pripadaju *Novomeškom proleću*. Najzad, predvodniku ovog pokreta Antonu Podbevšku upućuje iznenađujuće negativne i zajedljive opaske:

„Novembarski pesnički pokret beše inkarniran u impozantnoj osobi Antona Podbevška. On je utoliko interesantan u koliko je negativna pojava. Vaskrsnuo je iz bog te pita kakovih spisa, kakovih Talijana – etia ili kakovih Nemaca i. t. d.

53 Radovan Vučković skreće pažnju na još jednu ekspresionističku pesmu Poljanskog – *Ples smrtnih tonova*, objavljenu 1920. u ilustrovanom listu *Dom i svijet* (P. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд, 2011, 298), koji je izlazio u Zagrebu od 1888, inicijalno pod nazivom *Dom i svet*. Videti: B. Micić, „Ples smrtnih tonova”, *Dom i svijet* br. 8, Zagreb, 15. 4. 1920, 143.

54 Detaljnije o motivu voza u pokretu i ekspresionističkoj poeziji videti: Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, Cetinje, 1967, 42–43, i dalje.

55 P. Вучковић, *нав. дело*, 298.

56 Opširnije o ranoj poeziji Poljanskog: A. Петров, *нав. дело*, XXV–XXVI; D. Djurić, “Radical Poetic Practices: Concrete and Visual poetry in the Avant-Garde and Neo-Avant-Garde”, in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge and London, 2003, 72.

57 Članovi ove grupe bili su pesnici Anton Podbevšek i Miran Jarc, kritičar Josip Vidmar, kompozitor Marij Kogoj i slikari Ivan Čargo, Božidar Jakac, Marijan Mušič i Zdenko Skalicki, kojima se pridružio Rihard Jakopič (M. Dović, “Anton Podbevšek, the ‘Three Swans’, and the Failure of the First Wave of the Slovenian Avant-Garde”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 331–342). Kristina Pranjić skreće pažnju da je uprkos nazivu *Novomeško proleće*, koji je pokret kasnije dobio, njegova prva javna manifestacija održana u jesen, septembra 1920. godine u Novom Mestu (K. Pranjić, *нав. дело*, 118).

Ali ja nemam vremena za istraživanje umetničko – pesničko – kriminalnih fakata. Ja samo konstatujem, da je gospodin Anton Podbevšek bez talenta i kulture, pa mu ne verujem ništa – i proglašavam ga kao pesnika – analfabetom.”⁵⁸

Moguće je da je povod tako isključivom osporavanju talenta bio prvi Podbevšekov pesnički nastup održan 12. novembra 1920. u ljubljanskom Narodnom gledališču, kojem je Poljanski verovatno prisustvovao.⁵⁹ Očigledno da on u tom trenutku sumnja u autentičnost Podbevšekove futurističko-ekspresionističke pozicije,⁶⁰ iako mu je takva orijentacija u to vreme bila idejno bliska,⁶¹ te ne iznenađuje podatak da je sukob na relaciji Poljanski – Podbevšek ubrzo bio prevaziđen.⁶² Dalje u tekstu Poljanski suprotstavlja Podbevšku mladog kompozitora Marija Kogoja kao najznačajnijeg predstavnika pokreta, čije ime akcentuje vizuelno tako što ga postavlja naopačke, i u nastavku piše:

„Njegova muzika je novovremenska, a ima toliko dinamike u sebi, da kad bi Anton Podbevšek imao stoti deo te dinamike u svojim pesmama bio bi pesnik. Njegova muzika ulazi kroz uho u mozak i drma ga – trese! Dakako, ako tko nema ni uha ni mozga [...] onda to nije za njega muzika, nego pusto lupanje: bim, bam, bum!!! [...] Živeo Marij Kogoj!”⁶³

Sledi kritički osvrt na dramu Gustava Krkleca *Grobница*, uz napomenu da je u pitanju fragment „opširnijeg mišljenja” koji je neimenovana revija odbila da štampa sa obrazloženjem da je „nemilosrdan”. Kao i u narednom tekstu – *Slučaj Josipa Kosora* – Poljanski ne bira reči u osudi dramskih tekstova Krkleca i Kosora, ali i tekstova pojedinih književnih arbitara u Sloveniji.⁶⁴

Poslednji segment časopisa posvećen je kako slovenačkoj tako i hrvatskoj književnosti, budući da se u rubrici *Mnogokoješta* najavljuje sadržaj drugog broja *Svetokreta*: kritički osvrti na prozna i pesnička dela Otona Župančiča, Frana Albrehta, Ivana Cankara, Antuna Branka Šimića i Gustava Krkleca, zatim prikaz *Večer Hudožestvenika*, članak *Futurizam u Jugoslaviji* i rasprava *Kritika, umetničko-kulturna revija i njeni saradnici*. Činjenica da se među kritikovanim autorima nalazi i Fran Albreht, oponent Poljanskog u polemici iz 1920, nagoveštava njen nastavak u narednom broju *Svetokreta*. Najava teksta o zagrebačkom časopisu *Kritika* implicira da *terminus ante quem* u konfrontaciji braće Micić sa tom književnom revijom treba pomeriti na sam početak 1921, a njenu objavu proglasa beogradske grupe *Alpha* o prekidu saradnje sa Micićem i *Zenitom*, iz novembra iste godine, razumeti kao kulminaciju tog sukoba.⁶⁵ Najzad, najavljeni prilog o futurizmu u Jugoslaviji indikativan je i sa umetničkog i sa sociopolitičkog aspekta. Osim što ukazuje da je Poljanski bio upoznat sa prvim mani-

58 V. Poljanski, „Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920. godine”, *Svetokret*, Ljubljana, 1921, 9. Godine 1927. Ferdo Delak i Avgust Černigoj su taj isti Poljanskov citat o Podbevšku objavili u poslednjem, 2. broju časopisa *Tank*. Videti: *Tank* br. 1 ½–3, 1927, 109.

59 M. Dović, “From ‘Svetokret’ to ‘Tank’: Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 94.

60 Podbevšek je bio kreator prvog nezvaničnog manifesta slovenačke avangarde *Žolta pisma (Žuta pisma, 1915)*, kourednik časopisa *Tri labodje* (1921/22, dva broja), urednik revije *Rdeči pilot* (1922, dva broja) i autor zbirke pesama *Človek z bombami (Čovek s bombama, 1925)*, koji predstavljaju dragocen doprinos slovenačkom avangardnom diskursu. Opširnije sa referentnom literaturom: M. Dović, „Od autarhije do ‘varvarskog’ kosmopolitizma: rani avangardni pokreti u jugoslovenskoj umetnosti (1914–1929)”, u: B. Jović, J. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд, 2015, 41–53; Isti, “Anton Podbevšek, the ‘Three Swans’, and the Failure of the First Wave of the Slovenian Avant-Garde”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 331–343; Isti, “From ‘Svetokret’ to ‘Tank’: Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 100–102; T. Топоришич, „Мицић, Чернигој и Делак повезују словеначку и српску авангарду”, *Сцена* бр. 2, Нови Сад, 2021, 46.

61 A. Петров, *нав. дело*, XVIII.

62 Sudeći prema prilogima u prvim brojevima časopisa *Zenit* i sačuvanoj prepisci, tokom 1921/22. odnosi Podbevška i Poljanskog su rehabilitovani, a između *Novomeškog proleća* i braće Micić uspostavljena je saradnja. U zaostavštini Ljubomira Micića nalazi se crtež Vinka Foretića *Visa Portret jednog Slovenca / Čovek sa cigaretom* (oko 1914), a model je verovatno bio Podbevšek. B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 103.

63 V. Poljanski, *нав. дело*, 9–10.

64 Da to nije bio i poslednji napad Poljanskog na umetnički milje Ljubljane, potvrđuju njegovi kasniji prilozi u časopisu *Zenit*.

65 Ne pristajući na imperativnu identifikaciju sa zenitizmom, Boško Tokin, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović, Miloš Crnjanski, Dušan Matić, Alek Braun i Stanislav Krakov su u *Kritici* obznanili rezolutnu odluku o napuštanju saradničkih pozicija u *Zenitu*, što je značilo i avangardni kurs. Videti: „Zenit’ i naša književnost”, *Kritika* br. 11–12, Zagreb, 1921, 452.

festacijama futurizma u Zadru, Rijeci i Novom Mestu u periodu 1914–1920,⁶⁶ taj naslov posredstvom pojma *Jugoslavija*, upotrebljenim znatno pre nego što je zvanično usvojen kao terminološka oznaka zajedničke države Južnih Slovena 1929, referira na prevazilaženje međuetničkih animoziteta i prisustvo ideje jugoslovenstva u svesti njegovog autora. Sledi opširna najava prvog broja Micićeve revije za kulturu i umetnost – *Zenit*, sa napomenom o datumu i mestu izlaženja, zagrebačkoj adresi redakcije, ceni pojedinačnih primeraka i godišnje pretplate, kao i o višejezičnosti tekstualnih priloga, odnosno internacionalnom sastavu saradnika. Kao ekskluzivne Poljanski najavljuje tekstualne priloge iz Pariza: originalne pesme Pola Dermea, koga predstavlja kao urednika pariske revije *L'Esprit Nouveau*, te poemu Igora Severjanina, osnivača ruskog ego-futurizma, koji u tom trenutku boravi u francuskoj prestonici kao jednoj od stanica u okviru svoje evropske turneje,⁶⁷ a od likovnih priloga izdvaja crteže hrvatskog umetnika Vilka Gecana. Na kraju stranice je nastavak sadržaja drugog broja *Svetokreta*, tj. najava da će u njemu biti objavljeni fragmenti iz romana *Ludnica* i drame *Očaj* Poljanskog, kao i njegov članak *Teater novog doba*. Navedeni sadržaj narednog broja ukazuje koliko je Poljanski bio ozbiljan u nameri da nastavi sa izdavanjem *Svetokreta*. Planirani drugi broj nikada nije izašao,⁶⁸ a kako je Poljanski uopšte uspeo da obezbedi finansijska sredstva za štampanje prvog broja *Svetokreta* u ljubljanskoj „Zveznoj tiskarni” – ostaje velika nepoznanica.

Publikovanje *Svetokreta* značilo je za Poljanskog definitivan izlazak iz anonimnosti i istupanje na javnu scenu, ali sa pozicija umetničke alternative. Profilišući se kao avangardni *enfant terrible*, autsajder buntovnog mentaliteta i prevratničkih ideja, Poljanski je, kako navodi Micić, u štampi klerikalne Ljubljane okarakterisan kao „besni pas”,⁶⁹ a njegov *Svetokret* percipiran pre kao pamfletska autoreklama nego kao ozbiljan časopis. Marijan Dović smatra da je njegov provokativan sadržaj delovao šokantno čak i mladim avangardnim umetnicima u Sloveniji, a kamoli konzervativnoj široj javnosti.⁷⁰ To potvrđuje i tekst Stevana Galogaže *Dva ljuta brata*, potpisan inicijalima i objavljen u zagrebačkoj *Kritici* februara 1921. U članku se braća Micić, urednici *Svetokreta* i *Zenita*, nazivaju „literarnim harlekinima”, „smešno pretencioznim pisarima, ‘prečanskog pravoslavnog’ kalibra”, „literarnim pjegavcima i patuljcima” i drugim pogrdnim terminima iz arsenala govora mržnje, a ujedno i implicira da je *Kritika* odbila saradnju sa njima.⁷¹

Kratak komentar „Originalan za – Jugoslaviju. Više negativan nego – pozitivan!” anonimnog autora, publikovan u rubrici *Makroskop* u drugom broju *Zenita* (1921),⁷² suštinski određuje karakter *Svetokreta*. Fokusanost na lokalnu umetničku situaciju i produkciju, ograničena jezička komunikativnost, kao i činjenica da se radilo o projektu jednog autora i jednom izdanju, u kojem dominira kritika svega postojećeg bez naznaka konkretnog umetničkog programa, imale su za posledicu skroman odjek i uticaj *Svetokreta* u lokalnom i međunarodnom kontekstu. Uprkos tome, radi se o avangardnom časopisu prioritetnog hronološkog statusa u jugoslovenskoj sredini, koji je doprineo ne samo afirmaciji časopisa kao platforme javnog delovanja i medija umetničkog ispoljavanja autora avangardne orijentacije već i artikulaciji avangardnog

66 Opširnije o manifestacijama futurizma u jugoslovenskoj sredini videti: M. Švaković, „Avangarde u Jugoslaviji”, u: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд, 2015, 33; М. Довић, „Од аутархије до ‘варварског’ космополитизма: рани авангардни покрети у југословенској уметности (1914–1929)”, u: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд, 2015, 42–43; Isti, “From Autarky to ‘Barbarian’ Cosmopolitanism: The Early Avant-garde Movements in Slovenia and Croatia”, in: A. J. Goldwyn and R. M. Silverman (eds.), *Mediterranean Modernism. Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, Boulder & Santa Cruz, 2016, 233–250; D. Glavočić, „Avangardne likovne pojave u Rijeci”, u: J. Vinterhalter i dr., *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Zagreb, 2007, 51–62; Ista, „D’Annunzio i riječki futurizam”, u: Lj. Kolečnik i P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*, Zagreb, 2012, 67–89; J. Vrečko, “Slovenia”, in: G. Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Berlin & Boston, 2018, 906–911; S. Roić, “Croatia”, in: G. Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Berlin & Boston, 2018, 911–917.

67 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 368.

68 Tim povodom Micić u okviru radio-filma *Šimi na groblju Latinske četvrti* (*Zenit* br. 12, 1922, 14) objavljuje fiktivnu izjavu Poljanskog: „Ekspedicija na severni pol duha zapela”.

69 Anon., [Dada-Jok ...], *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 32; Л. Мицић, „Ајде де!”, u: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем*, Београд, 1924, 4.

70 M. Dović, “From ‘Svetokret’ to ‘Tank’: Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 92.

71 S. G. [alogaža], „Dva ljuta brata”, *Kritika* br. 2, Zagreb, 1921, 64.

72 Anon., [Svetokret...], *Zenit* br. 2, Zagreb, 1921, 18.

književnog diskursa sa svim njemu svojstvenim rodovima i žanrovima, formalno-jezičkim, poetičkim i semantičkim karakteristikama.⁷³ Pojavu *Svetokreta* moguće je posmatrati i kao svojevrsnu prethodnicu časopisa *Zenit*, kako na formalnoj tako i na idejnoj ravni. Verbalni i vizuelni eksperiment započet na stranicama *Svetokreta* nastavljen je i radikalizovan u izdanjima *Zenita*, a programske ideje, umetnički koncepti i kreativni postupci (paradoks, alogika, asocijacija, sinteza itd.) zastupljeni u ljubljanskoj reviji inkorporirani su i razrađeni u zenitističkim manifestima, kao i u poeziji i prozi braće Micić. Proistekli iz jezičke igre, lingvističke dekonstrukcije i sinteze svojstvene dadaizmu i futurizmu, naslovi rubrika u *Svetokretu* ukazuju da Poljanski poima reči kao moćno sredstvo ne samo komunikacije već i provokacije, borbe protiv okoštalih konvencija, vrednosti i institucija. Najzad, jasno profilisan izbor i informativni karakter rubrika u *Svetokretu*, raznovrsnost sadržaja i žanrovska hibridnost tekstova, kao i otvoreno opredeljivanje za ili protiv aktuelnih umetničkih fenomena, poetika i vrednosti u kritičkim osvrtima, jesu konceptijska obeležja koja Poljanski zadržava i elaborira prilikom uređivanja drugih autorskih periodičnih publikacija zenitističke faze, revije *Kinofon* (1921/22) i časopisa *Dada-Jok* (1922).

73 Opširnije: Г. Тешин, *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*, Београд, 2009, 53–59, 66, 68–69, 75, 84, 149–150, 223, 227–229, 313–334, 371–374.



ZENITIZAM: IZMEĐU AKCIJE I KONTEMPLACIJE, KOLEKTIVIZMA SVESTI I INDIVIDUALNE KREATIVNOSTI (1921–1926)

ZENITISTIČKI KONTEKST

Mesec dana posle časopisa *Svetokret* publikovan je prvi broj „Internacionalne revije za umetnost i kulturu” – *Zenit* (sl. 9), koji je izlazio u Zagrebu (1921–1923, br. 1–24) i Beogradu (1924–1926, br. 25–43). Izdavač i urednik *Zenita* bio je Ljubomir Micić (1895–1971), književnik i publicista, idejni tvorac i *spiritus movens* zenitizma – prvog izvorno jugoslovenskog avangardnog pokreta. Motiv za pokretanje časopisa bila je ideja da se posle traumatičnih iskustava Prvog svetskog rata na marginama Starog kontinenta kreira i afirmiše nova, autentična i društveno angažovana umetnost, koja će izmeniti negativne stereotipe o kulturnoj inferiornosti južnoslovenskih naroda i uspostaviti novu, revolucionarnu kulturološku paradigmu, zasnovanu na nesvesnom primitivizmu i izvornom varvarizmu ljudi sa Balkana. Kao autor niza manifesta i programskih tekstova objavljenih u *Zenitu*, Micić je dao glavni smer i ključni teorijski doprinos konstituisanju ideologije i poetike zenitizma.⁷⁴ U osnovi zenitističkog programa stajala je ideja o Balkanu kao „novom, šestom kontinentu” i „balkanizaciji Evrope”, odnosno dokidanje celokupnog sistema vrednosti i institucija na kojima je počivala hegemonija zapadnoevropskog buržoaskog, kapitalističkog i imperijalističkog društva. Realizacija te ideje poverena je zenitističkom novom čoveku, imaginarnom „balkanskom Barbarogeniju”, s kojim su se Micić i Poljanski kao nosioci zenitističkog projekta u potpunosti identifikovali. Iako je okosnicu zenitističkog delovanja braće Micić činio književni diskurs, geografski nomadizam i disperzivni aktivizam, vizuelna kultura i simboli savremenog sveta obeležili su sve njihove zamisli i realizacije. Zaokupljenost likovnošću i urbanom ikonografijom nije proisticala iz njihovog formalnog obrazovanja nego iz samoizgrađene svesti, spoznaje da je domen vizuelnog sastavni deo realnog života i primarno sredstvo komunikacije u modernom vremenu.⁷⁵

U idejnom pogledu pionirska i originalna, a u odnosu na dominantne zapadnoevropske estetičke matrice i sociokulturne konvencije antitradicionalna i subverzivna, takva koncepcija zenitističkog pokreta i glasila, kao i levičarska ideološka pozicija, privukle su veliki broj intelektualaca i umetnika različitih profila iz zemlje i sveta (sl. 10). Internacionalni karakter i kosmopolitski duh zenitističke revije očitavao se kako u izboru saradnika⁷⁶ i sastavu redakcije⁷⁷, tako i na jezičkom

74 Videti: Lj. Micić, „Čovek i umetnost”, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 1–2; Lj. Micić, B. Tokin i I. Goll, *Manifest zenitizma*, Zagreb, 1921; Lj. Micić, „Zenit manifest”, *Zenit* br. 11, Zagreb, 1922, 1; Isti, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, *Zenit* br. 13, Zagreb, 1922, 17–19; Isti, „Zenitizam kao balkaniski totalizator novoga života i nove umetnosti”, *Zenit* br. 21, Zagreb, 1923, s.p.; Исти, „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма”, *Зенит* бр. 26–33, Београд, 1924, s.p.; Исти, „Манифест варварима духа и мисли на свим континентима”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, s.p.

75 В. Голубовић и И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд и Загреб, 2008, 45.

76 Detaljnije o jugoslovenskim i inostranim saradnicima *Zenita* i eksponentima zenitizma: Исто, 289–394.

77 То потврђује кoureuxничка позиција француско-немачког književnika Ivana Gola u *Zenitu* (br. 8–13, 1921), te angažovanje ruskih avangardnih umetnika Ilje Erenburga i El Lisickog na uređivanju sadržaja i vizuelnom oblikovanju tzv. „ruske sveske” (*Zenit* br. 17–18, 1922).



9. Naslovna stranica: *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Cover: *Zenit* No. 1, Zagreb, 1921 (National Library of Serbia, Digital NBS)

COLLABORATEURS DE ZENIT 1921—1926	
Archipenko — Arnauld — Asseïeff — Barbusse — Belling	
— Behrens F. R. — Billerova — Birot P. A. — † Blok	
Buzzi — Delaunay — Depero — Dermée — Doesburg —	
Einstein C. — Epstein — Erenbourg — Eesteren — Fels	
— Felchin — Gallien — Gleizes — Gorki — Gropius —	
Goll I & C. — Grosz G. — Hausmann — Hoffmeister —	
† Hemskeerck — † Hlebnikov — Hayricke — Yéssénine	
— Jacob — Kaiser G. — Kandinsky — Kassák — Klek	
Liebmann — Lissitsky — Lozowick — Loos — Louna-	
tcharsky — Mayakovsky — Malevitch — Malespine — Ma-	
rinetti — Mendelsohn — Meierchold — Mid — Mielef	
Mitzitch — Mikatz — Moholy-Nagy — Nina-Haï — Pann-	
witz — Parnach — Peeters — Picasso — Polianski —	
Pocarini — Rodjenko — Seifert — Salmon — Survage	
Sauvage — Seuphor — Slavensky — Schlichter — Tairoff	
Teige — Tatlin — Trotzki — Torre — Vasari —	
Vandercammen — Walden — Zadkin — e. t. c.	

10. Saradnici časopisa *Zenit* 1921–1926, *Zenit* br. 43, Beograd, 1926, s.p.

(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)

Associates of the *Zenit* magazine 1921–1926, *Zenit* No. 43, Belgrade, 1926, s.p.

(National Library of Serbia, Digital NBS)

tipografije.⁸⁰ Tokom šest godina izlaženja *Zenit* je gradio vizuelni identitet i varirao formu shodno promenama u koncepciji, koju su suštinski odredile ekspresionistička retorika i konstruktivistička matrica.⁸¹ Publikujući izvorne manifeste, programске tekstove, deklaracije i umetnička ostvarenja eksponenata progresivnih umetničkih pravaca koji su konvenirali zenitističkom svetonazoru i reklamirajući njihova glasila, *Zenit* je aktivno participirao u međunarodnoj afirmaciji, promociji i diseminaciji čitavog spektra različitih poetika (sl. 11 i 12).⁸² Rubrika *Makroskop* donosi afirmativne kritičke prikaze izložbi evropske avangarde i pregled najvažnijih zbivanja u gotovo svim umetničkim disciplinama, ekskluzivne intervjuje i dijaloge, polemike i kritike pisane povodom pojava koje su umetnost, kulturu i društvo u celini vraćale u izolaciju i konzervativizam. Profilišući se kao glasilo avangarde i radikalno modernih pravaca, *Zenit* je stekao respektabilnu poziciju u međunarodnom

78 Tekstualni prilozi saradnika *Zenita* objavljivani su u izvornom obliku, na jezicima na kojima su pisani: srpskohrvatski, ruski, francuski, nemački, italijanski, flamanski, engleski, češki, mađarski, bugarski, esperanto, a plakatski broj *Zenitismus* (14. jul 1922. Minhen) i tzv. „nemačka sveska” (*Zenit* br. 16, 1922. Berlin) u celosti su publikovani na nemačkom jeziku.

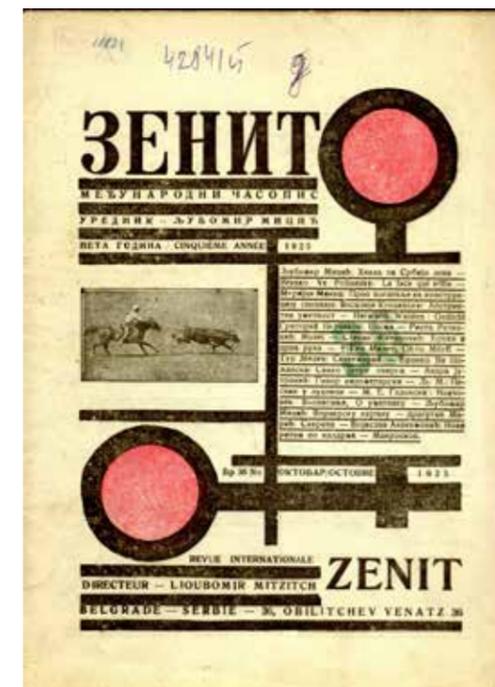
79 Činjenica da je materijal za štampu pripreman posebno za *Zenit* i/ili stizao putem razmene sa drugim avangardnim glasilima, kao što su: *Ūt* iz Novog Sada, *Hirlap* iz Subotice, *MA* i *Akazstott Ember* iz Beča, *Der Sturm* i *Beuyp/Objet/Gegenstand* iz Berlina, *Merz* iz Hanovera, *Disk* i *Devětsil* iz Praga, *Blok* iz Varšave, *Zwrotnica* iz Krakova, *Les 7 Arts* iz Brisela, *Het Overzicht* iz Antverpena, *De Stijl* iz Lajdena, *The Next Call* iz Groningena, *The Criterion* iz Londona, *Ultra* i *Tableros* iz Madrida, *L'Esprit Nouveau* iz Pariza, *Manomètre* iz Liona, *Noi* iz Rima, *Contemporanul* iz Bukurešta, *Пламя* iz Sofije, *Inicial* iz Buenos Ajresa itd., potvrđuje da je komunikacijska infrastruktura zenitističkog glasila bila veoma široka i nehijerarhijski ustrojena.

80 Opširnije: И. Суботић, „Типографска и ликовна решења ‘Зенита’ и зенитистичких издања”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периоду*, Нови Сад и Београд, 1996, 443–454.

81 D. Šimičić, “From ‘Zenit’ to Mental Space. Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, and Post-Avant-Garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987”, in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge and London, 2003, 297.

82 To su: ekspresionizam, postkubizam, dadaizam, prezentizam, futurizam, apstrakcija, neoplasticizam, purizam, imažinizam, konstruktivizam, su-prematizam, produkcionizam, funkcionalizam, Bauhaus, ultraizam itd. Međutim, odnos zenitizma prema navedenim poetikama i pravcima nije bio jednoznačan. Relacije prema dadaizmu i futurizmu oscilirale su između afirmacije i negacije, dok su originalnost i kreativni aspekt bretonovske struje nadrealizma (kako u Parizu, tako i u Beogradu) dosledno osporavani, uprkos činjenici da zenitizam pozne faze deli sa tim pokretom istovetne idejne preokupacije, strategije javnog delovanja i forme umetničkog ispoljavanja. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 37–41.

planu⁷⁸. Funkcionišući kao platforma razmene ideja, mišljenja i iskustava između pokreta, glasila i stvaralaca progresivne orijentacije i sa Istoka i sa Zapada, časopis *Zenit* postao je prominentni faktor globalne avangardne mreže.⁷⁹ Seizmički je pratio aktuelna zbivanja u svetu ne samo u domenu umetnosti i kulture (elitne i popularne, podjednako), već i u oblasti politike, ekonomije, filozofije, nauke, tehnike, sporta, mode. Ipak, težišne teme ticala su se aktuelnih tokova u književnosti, likovnim i primenjenim umetnostima, arhitekturi, pozorištu, filmu, plesu (šimi) i muzici (džez), kao i odnosa umetnosti i politike. U fokusu su, takođe, bila sredstva masovnih komunikacija (radio, oglasi, reklame, bioskop) i tehničko-tehnološka dostignuća (aeroplan, telefon, telegraf, kinematograf) kao obeležja urbane sredine modernog doba. Borba za uspostavljanje nove kulturološke paradigme u *Zenitu* vođena je ne samo posredstvom aktuelnih tema i sadržaja već i putem ukupnog izgleda revije, inoviranjem formata, grafičke opreme i



11. Naslovna stranica: *Zenit* br. 10, Zagreb, 1921.

(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)

Cover: *Zenit* No. 10, Zagreb, 1921

(National Library of Serbia, Digital NBS)



12. Naslovna stranica: *Zenit* br. 36, Beograd, 1925.

(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)

Cover: *Zenit* No. 36, Belgrade, 1925

(National Library of Serbia, Digital NBS)

avangardnom kontekstu, uprkos Micićevim čestim razilaženjima i brojnim nesuglasticama sa saradnicima. Kako je uloga glavnog i odgovornog urednika kontinuirano pripadala Ljubomiru Miciću, većina odluka, sadržaja i ukupan dizajn časopisa mogu se smatrati njegovim autorskim izborom i/ili ostvarenjem. Iako na poziciji „drugog” stuba pokreta, Poljanski kao već profilisan umetnik, sa iskustvom u uređivanju časopisa i dosledni zenitista, dao je podjednako važan i originalan kreativni doprinos *Zenitu*.

Pokretanjem *Zenita* i brojnim drugim inicijativama Micić je uspostavio, u jugoslovenskoj umetničkoj praksi dotad nepoznat, aktivistički model intelektualca-organizatora (sl. 13). Stvaraoci različitih profila koje je uspeo da okupi oko svojih zamisli, svi njihovi tekstualni prilozi i vizuelni materijali, grafička i tipografska rešenja u časopisu *Zenit* i izdanjima edicije Biblioteka *Zenit*, kao i likovni radovi zastupljeni u *Zenit* kolekciji i galeriji, na *Zenitovoj* međunarodnoj izložbi i selekcijama na smotrama avangardne umetnosti u inostranstvu, doprineli su profilisanju zenitističke umetničke prakse. Zasnovana na sintezi umetnosti i života, različitih medija, rodova i žanrova, ona je apsorbovala i na kreativan način elaborirala mnoštvo divergentnih, ali u osnovi inovativnih poetika aktuelnih na evropskoj umetničkoj sceni dvadesetih godina. Mada je Micić insistirao na balkanocentričnoj matrici vezanoj za primitivne i arhaične kulture,



13. Ljubomir Micić, Beograd, 1925.

(Narodni muzej Srbije)

Ljubomir Micić, Belgrade, 1925

(National Museum of Serbia)



14. Branko Ve Poljanski, Atelje Helios, Ljubljana, oko 1921. (Narodni muzej Srbije)
Branko Ve Poljanski, Atelier Helios, Ljubljana, c. 1921 (National Museum of Serbia)

Poljanski od svog života, efemernih aktivnosti i trajnih ostvarenja kreira složeno i semantički polivalentno, totalno umetničko delo. Na taj način on potvrđuje autentičnost vlastite egzistencije i implicitno ukazuje da je svaka konkretna kreacija, forma ispoljavanja ili model ponašanja tek jedna od stvaralačkih mogućnosti, a ne suštinsko obeležje njegove umetnosti i autorske ličnosti. Ipak, diferenciranje aktivističkog i kontemplativnog aspekta u stvaralaštvu Poljanskog omogućava preglednije sagledavanje njegovog opusa zenitističke faze, proisteklog iz kolektivismu svesti i individualne imaginacije. Razvijajući ta dva aspekta i plana delovanja s jednakom pažnjom i energijom, Poljanski se profilisao kao jedan od najagilnijih zastupnika i najtalentovanijih predstavnika zenitizma.

83 Detaljnije: I. Subotić, *Likovni krog revije 'Zenit' (1921–1926)*, Ljubljana, 1995; Иста, *Од авангарде до аркадије*, Београд, 2000, 11–71; J. Денегри, „Ликовни уметници у часопису Зенит”, у: В. Голубовић и С. Тутњевих (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 431–442; Isti, *Modernizam / Avangarda. Oglеди о међуратном модернизму и историјским авангардама у југословенском уметничком простору*, Београд, 2012, 205–227; Т. Вићентијевић, „Михаило С. Петров: од младог побуњеника до 'подобног' уметника”, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Крагујевац и Београд, 2021, 445–462; V. Kruljac, „Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske umetničke scene”, у: A. Kadijević i A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Београд, 2021, 180–186.

kao i na nemimetičkim modelima reprezentacije, likovna produkcija vodećih eksponenata pokreta, Mihaila S. Petrova i Josipa Sajsla *alias* Josifa Jo Kleka, a potom i Poljanskog, bila je nadnacionalnog, eksperimentalnog, sinkretičkog, intermedijalnog i formalno-jezički heterogenog karaktera.⁸³ Profilisući se kao svojevrsna kulturološka, sociološka i politička paradigma, zenitizam je predstavljao alternativu umerenomodernističkom umetničkom mejnstrimu u jugoslovenskoj sredini, ali je u širem međunarodnom avangardnom kontekstu, zahvaljujući upravo Poljanskom, stekao respektabilnu poziciju.

Od samog početka uključen u realizaciju časopisa *Zenit* i do kraja posvećen zenitističkom umetničkom projektu, Poljanski je imao ključnu protagonističku poziciju unutar pokreta ne samo kao njegov eksponent već i kao ideator, pokretač i organizator brojnih individualnih i kolektivnih aktivnosti, inicijativa i zamisli (sl. 14). Upravo u kontekstu zenitizma on artikuliše za to vreme nestandardnu, kompleksnu strategiju javnog delovanja i intermedijalnu, višeznačnu umetničku praksu, a taj istraživački otvoren, tranzitoran i fleksibilan oblik ispoljavanja određuje ga kao tipično avangardnog multimedijalnog umetnika i „modernog nomada”. Angažovan u različitim umetničkim disciplinama (performativnim, književnim, vizuelnim), konstantno menjajući medije, stvaralačke postupke i materijale, strategije ponašanja i mesta boravka,

AKTIVIZAM U ORBITI ZENITA I ZENITIZMA

Početkom dvadesetih godina prošlog veka umetnici skloni neformalnom načinu života i nekonvencionalnim formama stvaranja inaugurisali su nove modele rada i ponašanja u kontekstu avangarde. Od avangardnih umetnika se očekivalo napuštanje individualnih oblika kreativnog rada i uključivanje u grupni, kolektivni projekat kroz zajedničke javne nastupe, manifeste, časopise, pozorišne ili vizuelne eksperimente, odnosno idejna homogenizacija stvaralaštva i identifikacija pojedinca s pokretom. Dobrovoljna ili prinudna, konstantna izmeštanja iz domicilne sredine bila su sastavni deo njihovog života i delovanja. Ona su donosila i inspiraciju i anksioznost, uticala na promene tačke gledišta, sticanje novih iskustava, a za posledicu su imala intenzivniju i bržu fluktuaciju ideja i informacija. Migracije i novi kontakti bili su pokretači transkulturalnog dijaloga, moćnog faktora globalne mreže evropske avangarde.⁸⁴

Potreba da se učestvuje u internacionalnoj razmeni kod braće Micić bila je motivisana namerom da se artikuliše autentičan lokalni glas, promovise zenitizam i tako redefiniše pozicija Balkana od kulturno perifernog regiona ka globalno vidljivom faktoru sa snažnim kreativnim potencijalom. Putujući u inostranstvo s ciljem da uvere svet da na Balkanu postoji neotkrivena, slovenska teritorija avangarde, oni nastoje da decentralizuju umetničku mapu Evrope i problematizuju modernistički konstrukt umetničkog centra i periferije.⁸⁵ U početnoj fazi zenitizma jedan od primarnih zadataka bilo je pronalaženje efikasnih načina afirmacije i diseminacije ideja pokreta i njegove umetničke prakse. Reklamni plakati i leci štampani povodom programskih ostvarenja i javnih nastupa ukazuju na svest o značaju modernih komunikacijskih sredstava u promotivno-propagandnom delovanju – agitaciji za zenitizam. Avanturistički duh, fleksibilan karakter, pozorišno iskustvo i animatorske sposobnosti Poljanskog, predodredile su ga za ulogu glavnog promotera zenitizma, modernim jezikom rečeno – PR-a pokreta (sl. 15). Strategiju njegovog delovanja na tom polju činio je niz efemernih akcija, ponašanja i praksi, koje su bile agitacionog, edukativnog, kustoskog, umetničkog, provokativnog i subverzivnog karaktera, programski koncipirane ili politički obojene. Okosnu tačku predstavljala su putovanja. Na osnovu sačuvane prepiske i toponima, odnosno grada kao gotovo obavezne odrednice uz imena autora priloga publikova-

84 Opširnije: J. Čekić, „'Zenit' – čvorište avangardne mreže”, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Крагујевац и Београд, 2021, 43–58; M. Stanković, „'Zenit': preteča umreženog načina delovanja”, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Крагујевац и Београд, 2021, 77–92. 85 Recentna istraživanja posebno ističu značaj mobilnosti umetnika, cirkulacije ideja i interkulturalnog transfera u formiranju pluraliteta modernizma i avangarde, sinkretičkih ili eklektičnih estetika i hibridnih umetničkih identiteta. Videti: T. O. Benson and É. Forgács (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes*, Cambridge & London, 2002, 22; A. Huyssen, „Geographies of Modernism in a Globalizing World”, in: P. Brooker and A. Thacker (eds.), *Geographies of Modernism. Literatures, Cultures, Spaces*, London & New York, 2005, 6–18.



15. Branko Ve Poljanski, Atelje Helios, Ljubljana, oko 1921. (Narodni muzej Srbije)
Branko Ve Poljanski, Atelier Helios, Ljubljana, c. 1921 (National Museum of Serbia)

nih u *Zenitu* i markera internacionalnog karaktera revije, sa velikim stepenom pouzdanosti može se rekonstruisati geografski nomadizam Poljanskog u zenitističkom periodu, odnosno frekventnost i trase njegovih putovanja, kao i dužina boravka u različitim, prvenstveno urbanim sredinama, u zemlji i inostranstvu. Uspostavljanje i širenje internacionalnih veza, kontakata i saradnje, organizacija i učešće u javnim nastupima: večernjama, predavanjima, izložbama, raspravama i demonstracijama, čine najvažniji vid aktivističkog doprinosa Poljanskog jačanju infrastrukture časopisa *Zenit*, obogaćivanju kolekcije *Zenit*, profilisanju i diferenciranju zenitizma kao avangarnog pokreta u lokalnom i međunarodnom umetničkom kontekstu.

Na relaciji Ljubljana – Beč – Prag – Zagreb

U trenutku publikovanja prvog broja *Zenita*, februara 1921, Poljanski se nalazi u Sloveniji i svoj inicijalni prilog za časopis šalje iz Ljubljane. Već u martovskom, drugom broju, naveden je kao zvanični zastupnik redakcije *Zenita* u Pragu. Tamo uspostavlja kontakt sa Draganom Aleksićem, koji u češkoj prestonici od oktobra 1920. studira slavistiku, istupa kao teoretičar „orgarta” (organske umetnosti) i razvija afinitet prema dadaizmu.⁸⁶ Verovatno po odluci Poljanskog, kome Micić s punim poverenjem privremeno ustupa upravu *Zenita* „radi proširenja akcije”,⁸⁷ Aleksić već u narednom, trećem broju, objavljuje prvi prilog kojim započinje saradnju u zenitističkoj reviji, deklarirajući se kao dadaista.⁸⁸ Zahvaljujući Aleksićevim vezama u Pragu, Poljanski uspostavlja lični kontakt sa Karelom Tajgeom, predvodnikom čeških avangardista okupljenih u grupi *Devětsil*. To potvrđuje fragment Tajgeovog pisma upućenog Artušu Černjiku u Brno, koji u prevodu na engleski jezik citira Jindžih Toman i okvirno ga datuje u poznu zimu ili rano proleće 1921:

„Razgovarao sam sa praškim zastupnikom za ‘Zenit’. Ipak, on je potpuni dadaistički futurista – neofuturista, kako tvrdi. Naravno, teško da mi možemo biti na istom stanovištu, ali pošto je ‘Zenit’ veoma zainteresovan za publikovanje broja posvećenog mladim češkim umetnicima, dao mi je potpunu slobodu da ga uredim kako smatram da je prikladno.”⁸⁹

Međutim, već u trećem broju *Zenita* Poljanski objavljuje dva prikaza: jedan koji šalje iz Beča a tiče se izložbe Paula Klea, dok se drugi odnosi na slovenačku umetničku scenu, što navodi na zaključak da je prvi boravak Poljanskog u Pragu trajao kratko, te da se preko Beča i Ljubljane vratio u Zagreb verovatno krajem marta. Iz pisma koje je Miciću u Zagreb 1921. uputio Boško Tokin, beogradski saradnik *Zenita* u Zagrebu i mađarskog avangardnog časopisa *MA* u Beču, saznaje se da je Poljanski tokom boravka u austrijskoj prestonici uspostavio kontakt sa Lajošem Kašakom, urednikom pomenutog glasila

86 O Aleksićevim aktivnostima u Pragu pre dolaska Poljanskog videti: J. Jovanov, *Demistifikacija apokrifja. Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*, Novi Sad, 1999, 37–38; Иста, *Драган Алексић – ликовне критике*, Београд и Нови Сад, 2017, 9; K. Pranjic, “The Emergence and Establishment of Yugoslav Dada: From Prague to Zagreb (1920–1922)”, *Svět literatury* No. 64, Praha, 2021, 92–93.

87 Anon., [Beleška], *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 14.

88 Tokom saradnje u *Zenitu* 1921/22 (br. 3–13), Aleksić objavljuje dadaističke manifeste, poeziju, prozu i eseje o Kurtu Šviteru i Vladimiru Tatlinu, kao i kritičke prikaze poezije Jaroslava Sajferta.

89 “I spoke with the Prague representative of ‘Zenit’. However, he is complete Dadaist futurist – a Neofuturist, as he says. It is, of course difficult for us to be of the same opinion, but because Zenit is very keen on publishing an issue with young Czech artists, he gave me complete freedom to compile it as I see fit”. Prema: J. Toman, “‘With some reservations...’: Early materials on ‘Devětsil’ and ‘Zenit’”, in: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 388. Međutim, Toman greši kada zaključuje da je Tajgeov sagovornik u Pragu bio Aleksić, budući da pomenute odrednice „praški zastupnik ‘Zenita’” i „neofuturista” jasno ukazuju da je to bio Poljanski. Verovatno zbog sličnosti pseudonima Valerian Poljanskij ruskog publiciste i revolucionara Pavela Ivanoviča Lebedeva i Valerij Poljanski jugoslovenskog zenitiste Branka Ve Poljanskog, on pogrešno pripisuje potonjem autorstvo teksta o istoriji evropskih revolucija “Socialism a nacionalism”, koji je publikovan u 3. broju praškog časopisa *Červen* decembra 1920 (*Isto*, 387–388, 396).

mađarskih aktivista u egzilu,⁹⁰ koji je zenitističkom izaslaniku poklonio zbirku svojih pesama.⁹¹ Na osnovu dve dopisnice iz prve sedmice aprila, koje Anton Podbevšek iz Ljubljane i Novog Mesta upućuje Poljanskom u Zagreb na adresu redakcije *Zenita*, može se zaključiti da je njihov odnos, dva meseca nakon diskreditacije slovenačkog pesnika u *Svetokretu*, ne samo rehabilitovan već i dobio pozitivan, konstruktivan smer.⁹² Sadržaj prepiske ukazuje da su Podbevšek i Kogoj bili spremni na saradnju i zainteresovani za primerke *Zenita*, te da su nameravali da tokom aprila posete zenitiste u Zagrebu. Takođe, saznaje se da je Poljanski bio u prepisci sa Kogojem i Rihardom Jakopičem, čiji je kasnoimpresionistički slikarski postupak u to vreme inklinirao ka apstrakciji, za koju su se braća Micić programski zalagala. Podrška koju je renomirani slovenački slikar pružio prvim javnim nastupima pripadnika *Novomeškog proleća* u Ljubljani 1920, verovatno je podstakla Poljanskog da pokuša da animira Jakopiča za saradnju u *Zenitu*.⁹³ Iako ona nije ostvarena, Poljanski je zaslužan za povezivanje i afirmativno predstavljanje mladih avangardista iz Ljubljane na stranicama *Zenita* (br. 6, 7, 9, 11. i 15, 1921). U četvrtom, majskom broju *Zenita* on objavljuje jedan pesnički prilog iz Zagreba, a potom – verovatno preko Ljubljane i Maribora – ponovo odlazi u Prag. Na to ukazuje u julskom, šestom broju *Zenita* objavljena i afirmativno intonirana, mada nepotpisana, beleška o osnivanju Kluba mladih u Ljubljani. Njen autor je mogao biti jedino Poljanski, u *Zenitu* već potvrđen kao poznavalac aktuelnih zbivanja na slovenačkoj umetničkoj sceni, koji se o konstituisanju Kluba mladih mogao informisati ili na kratkom proputovanju kroz Ljubljanu ili putem prepiske sa njegovim vodećim članovima, Podbevšekom i Kogojem. Najzad, Aleksićeva napomena da je „Poljanski ostavio mariborsko pozorište, Skrbiniška i [...] doleteo u Prag i potražio me u komšiluku Vlahu Bukovca kod Stromovke”,⁹⁴ navodi na pomisao da je zenitistički izaslanik možda i prisustvovao književnom soareu Podbevškeka i Kogoja održanom u tom pozorištu 10. juna 1921. godine.⁹⁵

Obaveštenje uredništva *Zenita* iz julskog broja: „Umetnički klub ‘Zenit’ u Pragu osnovan je meseca juna i održao je nekoliko predavanja”,⁹⁶ ukazuje na ažurnost delovanja Poljanskog u inostranoj sredini. Nakon što je kroz klub *Zenit* formalizovao svoju ulogu zastupnika i distributera časopisa, odmah je započeo sa propagandnim akcijama, s namerom da „napravi čuda” i uveri „srednjoevropski naduvani svet” da jugoslovenska sredina ima „zverke koje su zanimljive”.⁹⁷ Poljanski i Aleksić zajednički realizuju niz javnih nastupa na kojima su, kako navodi potonji, oslanjajući se na metode političke propagande promovisali „dva literarna blizanca” – zenitizam i dadaizam – „svaki pričajući o svome”. U retrospektivnom osvrtu na prvu zajedničku akciju, Aleksić u ekstatičnom tonu, koji budi sumnju u verodostojnost iskaza, piše:

„U Štjepanskoj ulici, usred Praga, u velikoj jugoslovenskoj sali, obavili smo našu priredbu ogromnim šarenim plakatima, konstruktivističkim i jedne večeri 1.000 slušalaca imalo je šta da čuje. Kakva poezija, kakva drskost... Pre no što je počela tuča, izrečene su programske reči [...] Kroz gužvu i udaranje na sve strane izadnosmo iz ove džazband kapele u kojoj nije jedan revolver potrzan.”⁹⁸

90 Opširnije o mađarskom aktivizmu, časopisu *MA* i vezama sa *Zenitom*: G. Várkonyi, “‘The Keen-Sighted’. The evolution of the Hungarian Avant-garde”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Praha and Olomouc, 2018, 212–215; T. Miller, “‘Zenit’ in the Mirror of the Hungarian Avant-garde”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 291–309; M. Čudić, „Može li se govoriti o (ranom) Lajošu Kašaku kao prototipu zenitističkog ‘Barbarogenija?’”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 311–328.

91 V. Goluboviћ и И. Суботић, *нав. дело*, 81.

92 Videti: V. Goluboviћ, „Из преписке око ‘Зенита’ и зенитизма. Антон Подбевшек, Јо Клек (Јосип Сајсл) и Владимир Скерл”, *Љетопис. Српско културно друштво „Просвјета”* св. 3, Загреб, 1998, 198–200.

93 *Исто*, 199.

94 Д. Алексић, „Водник дадаистичке чете”, *Време*, Београд, б. 1. 1931, 29–30; ponovo objavljeno u: J. Jovanov, *Драган Алексић – ликовне критике*, Београд и Нови Сад, 2017, 105–113.

95 M. Dović, “Anton Podbevšek, ‘The Three Swans’, and the Failure of the First Wave of the Slovenian Avant-Garde”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 337.

96 Anon., [Umetnički klub ‘Zenit’ u Pragu ...], *Zenit* br. 6, Zagreb, 1921, 12.

97 Prema: Д. Алексић, *нав. дело*.

98 *Исто*.

Moguće je da je taj prvi javni nastup, tačnije multimedijalni performans, održan u sali Kluba jugoslovenskih studenata umetnosti u Pragu, koji je osnovan februara 1921. u talasu intenziviranja češko-jugoslovenskih odnosa i saradnje na mnogim poljima.⁹⁹ Spektakularni dadaistički matinei, koje su u okviru turneje u Pragu februara–marta 1920. održavali Johannes Bader, Raul Hausman i Rihard Hilzenbek, ostavili su snažan i dugotrajan utisak u svesti lokalne sredine.¹⁰⁰ Preko progresivnih umetnika i intelektualaca u Pragu Aleksić je stekao uvid u ideologiju i strategije delovanja dadaističkog pokreta, a Poljanski je boraveći u Italiji, Sloveniji i Hrvatskoj sigurno stekao izvesna saznanja o ekscesnim javnim nastupima italijanskih futurista. Da su u istom anarhističkom duhu jugoslovenski avangardisti narednih meseci nastavili sa dadaističko-zenitističkim akcijama u Pragu, ponovo potvrđuje Aleksić:

„Uskoro se prosu more dadaističkih i zenitističkih stihova po raznim soareima i salonskim skupovima, gde bi ljubazni domaćin jedva sačuvao svoje stolice, vaze i servise”.¹⁰¹

Takođe, navodi da su se njih dvojica slagali u tome „sve dotle dok nije neki eho dobacio reči Ljubomira Micića”, kada je Poljanski počeo da „dobija preteća pisma”.¹⁰² Naime, već u pomenutoj julskoj belešci o formiranju zenitističkog kluba u Pragu Micić izražava nezadovoljstvo tim zajedničkim akcijama i, posredno, poručuje Poljanskom:

„Na njima se [...] značenju Zenita i Zenitizma dala posve neosnovana i neopravdana dadaistička nota i tendenca [...] Zenitizam posve isključuje dadaizam i nema s njime nikakve veze. Toliko onima kojih se tiče i koji su u svom možda dobronamernom radu nesvesni”.¹⁰³

O autorima napisao o *Zenitu*, koji su publikovani u praškom listu *Čas* (14. jun 1921) i časopisu *Červen* (23. jun 1921), Micić istom prilikom piše da su loše informisani jer identifikuju zagrebačku reviju sa dadaizmom i iznosi pretpostavku da su joj pogrešnoj recepciji doprineli članci o dadaizmu objavljeni u glasilu zenitizma. Iako kratko, ovo jezgrovito obaveštenje ukazuje na neslaganja između braće Micić, a istovremeno nagoveštava ambivalentnost njihovog odnosa prema dadaizmu. Autor „spornih” članaka o *Zenitu*, redovni pratilac i izveštlač o zenitističko-dadaističkim performansima realizovanim u Pragu do leta 1921, bio je Tajge, lider grupe *Devětsil*, koja tada još uvek nije imala svoje glasilo.¹⁰⁴ Takođe, on u septembarskom izdanju lista *Čas* (10. septembar 1921) najavljuje samostalne, književne i muzičke nastupe Poljanskog u Pragu.¹⁰⁵

Preko Aleksića Poljanski je stupio u kontakt i s praškom pozorišnom branšom. Podaci sačuvani u arhivi praške policijske uprave, koje je istražila i publikovala Kristina Pranjić, ukazuju da je Poljanski prilikom prijave boravka naveo da je po zanimanju glumac i da je od 4. jula do 2. avgusta 1921. bio smešten u Hotelu „Adria” na Vaclavskim namjestima.¹⁰⁶ U podrumu pomenutog hotela, u periodu 1920–1922. funkcionisala je „Revolučna scena”, po tipu slična američkom mjuziklu i nemačkom kabareu. Njen direktor bio je Aleksićev poznanik i glumac Karel Nol, a osnivač Artur Emil Longen, režiser i scenograf, bivši član grupe čeških kubista *Osmá*. Na repertoaru „Revolučne scene” bila su dela Jaroslava Haška (*Dobri vojnik Švejk*), Antona Pavloviča Čehova, Georga Bihnera, Molijera, Makijavelija i drugih kulturnih autora.¹⁰⁷ Istupajući u Pragu kao „prvi zenitista glumac”, kako navodi Micić, Poljanski se uključuje u rad i „nezaboravno prolazi scenskim daskama tamošnje čuvene ‘Revolučne scene’”.¹⁰⁸ Poslednji prilog koji šalje iz Češke (*Pesma broj 13*) objavljen je u oktobarskom,

99 K. Pranjić, *nav. delo*, 91.

100 M. Gale, *Dada & Surrealism*, London, 1997, 136.

101 Д. Алексић, *нав. дело*.

102 Исто.

103 Anon., [Umetnički klub ‘Zenit’ u Pragu...], *Zenit* br. 6, Zagreb, 1921, 12.

104 Opširnije o Tajgeu i grupi *Devětsil* videti: K. Srp, “Discovers of New Beauties. ‘Devětsil’ between ‘Life II’ and the ‘Front’ anthology”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Praha and Olomouc, 2018, 515–525.

105 Prema: K. Pranjić, *nav. delo*, 94.

106 Isto, 92.

107 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 93.

108 Љ. Мицић, „Ајде де!”, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем*, Београд, 1924, 4.

osmom broju *Zenita* što, uz članak u septembarskom broju *Časa*, navodi na zaključak da njegov boravak u Pragu koincidira s nastupima Raula Hausmana i Kurta Švitera u tamošnjem pozorištu *Urania* 6. i 7. septembra 1921,¹⁰⁹ održanim u sklopu njihove evropske turneje pod geslom „Anti-Dada” i „Merc”.¹¹⁰ Malo je verovatno da bi Poljanski propustio priliku da uživo vidi nastup „otpadnika” berlinske Dade. Bilans misije Poljanskog u Pragu čine: prodor zenitističkih ideja u češki umetnički milje, uspostavljeni kontakti i saradnja sa avangardistima iz grupe *Devětsil* i njihovo prvo časopisno predstavljanje van granica zemlje upravo u *Zenitu* (br. 6–9, 1921).¹¹¹ Od devetog broja (novembar 1921) Hausman promovise prezentizam na stranicama *Zenita*.

Ideje dadaizma i strujanja na češkoj umetničkoj sceni nalaze odjeka u priložima koje Poljanski šalje za *Zenit* iz Praga, a činjenica da je poslednji prilog te provenijencije objavljen u oktobarskom, osmom broju, navodi na zaključak da se u Zagreb vratio tokom jeseni 1921, verovatno preko Pešte.¹¹² Odsustvo njegovih priloga u zenitističkoj reviji narednih meseci, tačnije sve do 12. broja iz marta 1922, može se objasniti angažovanjem na poslovima uređivanja i štampanja prve jugoslovenske filmske revije *Kinofon*, koja je izlazila u Zagrebu od sredine decembra 1921. do početka juna 1922. godine (sl. 16).¹¹³ Posvećenost afirmaciji filma, zaokupljenost kreativnim postupcima i temama svojstvenim ovom mediju, dolaze do izražaja ne samo u priložima Poljanskog u *Kinofonu* i *Zenitu*, već i u njegovim apartnim književnim zamislama i realizacijama.



16. Reklama za revije Poljanskog *Dada-Jok* i *Kinofon* u *Zenitu* br. 14, Zagreb, 1922, s.p. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Advertisement for Poljanski's reviews *Dada-no* and *Kinofon* in *Zenit* No. 14, Zagreb, 1922, s.p. (National Library of Serbia, Digital NBS)

Povodom izložbe beogradskih slikara grupe *Četvorica* (Petar Dobrović, Jovan Bijelić, Živorad Nastasijević i Josip Sibe Miličić), decembra 1921. u Zagrebu,¹¹⁴ u desetom broju *Zenita* (1921) reprodukovana je Bijelićeva ekspresionističko-futuristička kompozicija *Borba dana i noći* (1921), koja je od tada pa sve do Micićeve smrti 1971. bila u sastavu *Zenit* kolekcije (danas u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu).¹¹⁵ Da su neposredni kontakti zenitista sa Bijelićem postojali u tom trenutku, potvrđuje i njegov crtež ugljenom *Portret Branka Ve Poljanskog iz 1921/22*, sačuvan u *Zenit* kolekciji (danas u

109 U izveštaju praške policije (videti: K. Pranjić, *nav. delo*, 92), evidentirani su jedino datumi prijave (4. jul 1921) i odjave (2. avgust 1921) boravka Poljanskog na adresi u Vinohradi distriktu, ali nijedan od njih ne ukazuje precizno na vreme njegovog dolaska i odlaska iz Praga.

110 J. Toman, “Now You See It, Now You Don’t: Dada in Czechoslovakia, with Notes On High and Low”, in: S. C. Foster (ed.), *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*, New York & London, 1998, 14. Detaljnije o nastupima nemačkih dadaista u Pragu 1920/21: M. S. Witkovsky, “Chronology”, in: L. Dickerman et al., *Dada*, Washington, 2005, 416–460.

111 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 94.

112 Poljanski svoj boravak u Pešti pominje uzgredno u *Kinofonu* 1922, kada upoređuje filmski repertoar u zagrebačkim bioskopima sa filmovima koje je imao priliku da odgleda u gradovima Centralne Evrope. V. Poljanski, „Ljubav na filmu”, *Kinofon* br. 5, Zagreb, 1922, 4.

113 Opširnije o tom časopisnom projektu Poljanskog, sa referentnim izvorima i literaturom, videti u narednom segmentu ovog poglavlja posvećenom njegovim autorskim publikacijama.

114 Videti: R. Matić-Panić, „Hronologija 1913–1930”, u: M. B. Protić (ur.), *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Beograd, 1967, 60.

115 Opširnije: Н. Мартиновић, „Јован Бијелић и слика ‘Борба дана и ноћи’ у идејном кругу зенитизма”, u: В. Јовић и I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 501–519.

Narodnom muzeju Srbije).¹¹⁶ Izveden u duhu postkubističke stilizacije, taj crtež predstavlja redak primer eksperimentalne obrade portreta u srpskoj umetnosti tog vremena.¹¹⁷ Poljanski je prikazan u građanskom odelu sa kravatom i, uprkos tome što je njegov lik geometrijski strogo i skulptoralno modelovan, a bujna kosa artifičijelno naznačena, njegove fizionomske i karakterne crte su sačuvane. Pogled Poljanskog skriven je ispod zatvorenih kapaka, čime Bijelić naglašava meditativno stanje, psihološki aspekt njegove ličnosti. U Bijelićevoj interpretaciji Poljanski se ukazuje kao čovek akcije i kontemplacije, u čijoj se ličnosti prelamaju materijalni svet i duhovni svet umetnosti, sadašnjost i budućnost. Uprkos Bijelićevom nepri- stajanju na imperativnu identifikaciju sa zenitizmom, braća Micić visoko su cenila njegov kreativni doprinos novoj umet- nosti, čemu u prilog govori i njihova protestna reakcija, dve godine kasnije, što u Beogradu ne postoji adekvatan prostor za samostalnu izložbu ovog umetnika.¹¹⁸

Zenitizam vs. jugo-dada

Period od maja do avgusta 1922. protiče u znaku obračuna zenitističkog jezgra sa jugoslovenskim dadaistima zbog separatističkih težnji Dragana Aleksića, kao i njihove konkurentske borbe za poziciju lidera avangarde u lokalnoj sredini. Micićeva surevnjivost prema uplivima dadaizma u zenitizam datira iz vremena zajedničkih promotivnih nastupa Poljan- skog i Aleksića u Pragu, ali su uprkos tome prilozi predstavnika Dade sve vreme prisutni na stranicama *Zenita*. I dok je u odnosima sa inostranim dadaistima uglavnom ispoljavao mudru fleksibilnost, Micić je od domaćih saradnika zahtevao potpunu posvećenost, imperativnu identifikaciju sa zenitizmom.¹¹⁹ S druge strane, u želji da ozvaniči jugoslovensku frak- ciju Dade i da joj obezbedi autonomnu poziciju u odnosu na zenitizam pod čijim je okriljem funkcionisala u inicijalnoj fazi, Aleksić tokom maja 1922. okuplja domaće saradnike i simpatizere dadaističkog pokreta.¹²⁰ Otvoreni sukob započinje Micićevom kratkom objavom u majskom, 14. broju *Zenita* da Aleksić više nije saradnik časopisa zbog „nezadovoljavanja temeljnim principima zenitizma”, jednako kao ni Mihailo Petrov, koji se pridružio njegovoj grupi.¹²¹ Kao protivodgovor na Aleksićeve težnje, Poljanski pokreće reviju *Dada-Jok* (1922, dva broja), čiji su sadržaj i inovacije u grafičkom dizajnu predstavljeni na istoj stranici zenitističkog glasila. Profilišući se kao *spiritus movens* pokreta „dada-yougo”, Aleksić u Zagrebu osniva Dada klub i objavljuje revije *Dada Tank* i *Dada Jazz* (1922), čime demonstrira definitivni raskid sa zenitizmom. To- kom proleća i leta 1922. na stranicama pomenutih časopisa odvijao se svojevrsni propagandni rat za hegemoniju značenja, vođen ne samo pisanom rečju već i grafičkim dizajnom naslovnih i unutrašnjih stranica, tipografskim rešenjima, vizuelnim simbolima i ilustracijama svojstvenim dadaizmu.¹²² Donedavno bliski saradnici u *Zenitu* i *Kinofonu*, Poljanski i Aleksić sada su se borili za prioritetnu poziciju zenitizma i jugo-dade kao jedine avangarde i nosioca radikalnog prevrata u jugosloven- skom društvu, kulturi i umetnosti.¹²³

116 Г. Станишић, *Портрет Бранка Ве Пољанског – Јован Бијелић*, Београд, 2003, с.р.

117 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 297.

118 Анон., [У Београду...], *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, с.р.

119 Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*, Београд, 2009, 65, 228.

120 Delujući na relaciji Zagreb – Vinkovci Aleksić okuplja grupu umetnika koji su činili jezgro pokreta „dada-yougo”: Dragan Sremec, Slavko Stanić *alias* Šlezinger, Antun Tuna Milinković *alias* Fer Mill, Vido Lastov, Miodrag Radović *alias* Mio Rad/Jim Rad i drugi, kojima se nezvanično priključuje i Mihailo S. Petrov (opširnije: J. Jovanov, *Demistifikacija apokrifā. Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*, Novi Sad, 1999, 48–49, 54; П. Тодоровић, *Антологија српског дадаизма*, Београд, 2014, 22, 25–26). Neposredno pre osamostaljenja jugo-dade, njeni eksponenti su predstavljeni kao „najmlađi jugoslovenski zenitisti” u *Zenitu* (br. 11, 1922, 6).

121 Anon., [Od uredništva ...], *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 32.

122 Detaljnije o ovim časopisima, sa referentnim izvorima i literaturom, videti u narednom segmentu ovog poglavlja posvećenom autorskim projek- tima Poljanskog.

123 Da je taj sukob bilo lokalnog karaktera i da nije imao negativne konsekvence po kontakte i saradnju braće Micić sa dadaistima u inostranstvu, pot- vrđuju njihovi prilozi u *Zenitu* i pozitivna recepcija zenitizma u dadaističkim krugovima i glasilima (opširnije: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 120–122; J. Čubrilo, “Yugoslav Avant-garde Review ‘Zenit’ (1921–1926) and its links with Berlin”, *Centropa* Vol. 12, No. 3, New York, 2012, 234–252, https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant-garde_review_Zenit_1921-1926_and_its_links_with_Berlin [pristupljeno: 11. 11. 2021]), kao i sačuvana epistolarna građa.

U junskom, 15. broju *Zenita* pažnju privlači beleška *Iz zenitističkog kriminala*, kojom uredništvo obaveštava čitaoce da se ovo izdanje pojavljuje sa zakašnjenjem zbog „ponovne iznenadne promene štamparije”,¹²⁴ a Aleksića profesionalno i moralno diskredituje tvrdnjom da je „izdao prvi i zadnji broj nekog glupavog i onanističkog listića ‘Dada-Tank’” i u njemu „preštampane neke neverne radnje bez dozvole potpisanih i jedan ukrao pseudonim iz ‘Zenita’”, kao i optužbom da je u mračnom haustoru zagrebačke štamparije „Gaj” pretio Poljanskom rečima: „čuvaj se mogao bi te bez svedoka sad ovde ucecati”.¹²⁵ Tokom leta i jeseni Aleksić i eksponenti jugo-dade su u saradnji sa mađarskim aktivistima u Vojvodini realizo- vali nekoliko javnih nastupa u Novom Sadu, Osijeku,¹²⁶ Vinkovcima i Subotici. Međutim, podatak da su na dadaističkom soareu, održanom avgusta 1922. u Osijeku, čitani Micićevi stihovi, a da program poslednjeg dadističko-aktivističkog mul- timedijalnog performansa u Subotici iz novembra iste godine najavljuje izvođenje zenitističkih dela braće Micić, budi sum- nju u ozbiljnost sukoba na relaciji zenitizam – jugo-dada.¹²⁷ Drugim rečima, navodi na pomisao da je možda u pitanju bio dogovoreni propagandni trik osmišljen sa ciljem da se u lokalnoj sredini, u tom trenutku preplavljenom antiavangardnom klimom, skrene pažnja na ove pokrete, uprkos činjenici da su braća Micić putem telegrama uputila protest redakciji časopi- sa *Hírlap* zbog „zloupotrebe” njihovih imena u programu subotičke manifestacije, naglasivši da sa „grupom ‘dada’ epigona” nemaju nikakve veze.¹²⁸ Ubrzo se pokazalo da za tako oštrim protestnim gestom braće Micić nije bilo potrebe, jer Aleksić krajem 1922, a u skladu sa Hausmanovim apelom da se obustave sve dadaističke aktivnosti do 1999, odlučuje da raspusti centralu u Zagrebu i prekine delovanje pokreta jugo-dada.¹²⁹

Misija u Berlinu

Intenzivno propagandno delovanje zenitista u drugoj polovini 1922. godine odvijalo se kako na domaćem terenu, tako i u inostranstvu. Strateški se pripremajući za putovanje u Nemačku, Micić je u Zagrebu priredio, a njegova supruga Anuška *alias* Nina-Naj prevela na nemački jezik, odabrane priloge urednika i saradnika *Zenita* iz Zagreba, Beograda i Novog Sada za plakatsko izdanje *Zenitismus* publikovano u Minhenu (14. jula 1922, sl. 17), a potom manifeste i poeziju Micića i Poljanskog za „nemačku svesku” *Zenita* (br. 16, 1922), objavlvenu u Berlinu. Ciljno mesto u tom zenitističkom pohodu predstavljao je upravo Berlin, koji je u periodu Vajmarske republike (1918–1933) svojom liberalnom sociopolitičkom i kosmopolitskom atmosferom, intenzivnim umetničkim životom i razvijenom tržišno-galerijskom mrežom privlačio umet- nike iz čitavog sveta, doprinoseći tako privremenom pomeranju gravitacionog polja kulturnih zbivanja izvan Pariza.¹³⁰ Bo- ravak bračnog para Micić u Berlinu tokom jula i avgusta, kao i boravak Poljanskog tokom avgusta i septembra 1922, protekli su u znaku promocije i agitacije za *Zenit* i zenitizam shodno načelu „balkanizacija Evrope”, uz uspostavljanje direktnih veza sa umetnicima i intelektualcima progresivne orijentacije. Ljubomir i Anuška Micić su u Berlinu posetili tri evropske film-

124 Ovaj broj *Zenita* publikovan je u zagrebačkoj štampariji „Poligrafija”, a poslovni odnos sa štamparijom „Gaj” se komplikuje nakon preseljenja reda- kcije u Beograd maja 1923, usled neizmirenih dugovanja.

125 Iz iste beleške saznaje se da to nije bio jedini nasrtaj na Poljanskog u Zagrebu, te da ga je Danko Anđelinović, pesnik i saradnik lista *Jugoslavenska njiva*, fizički „napao u ‘Kazališnoj Kavani’ [...] pošto se je jedanput pred svedocima pravedno ogradio protiv izazivačke prirode gospodina Dra poete u zaštitu svoje lične slobode”. Anon., „Iz zenitističkog kriminala”, *Zenit* br. 15, Zagreb, 1922, 40.

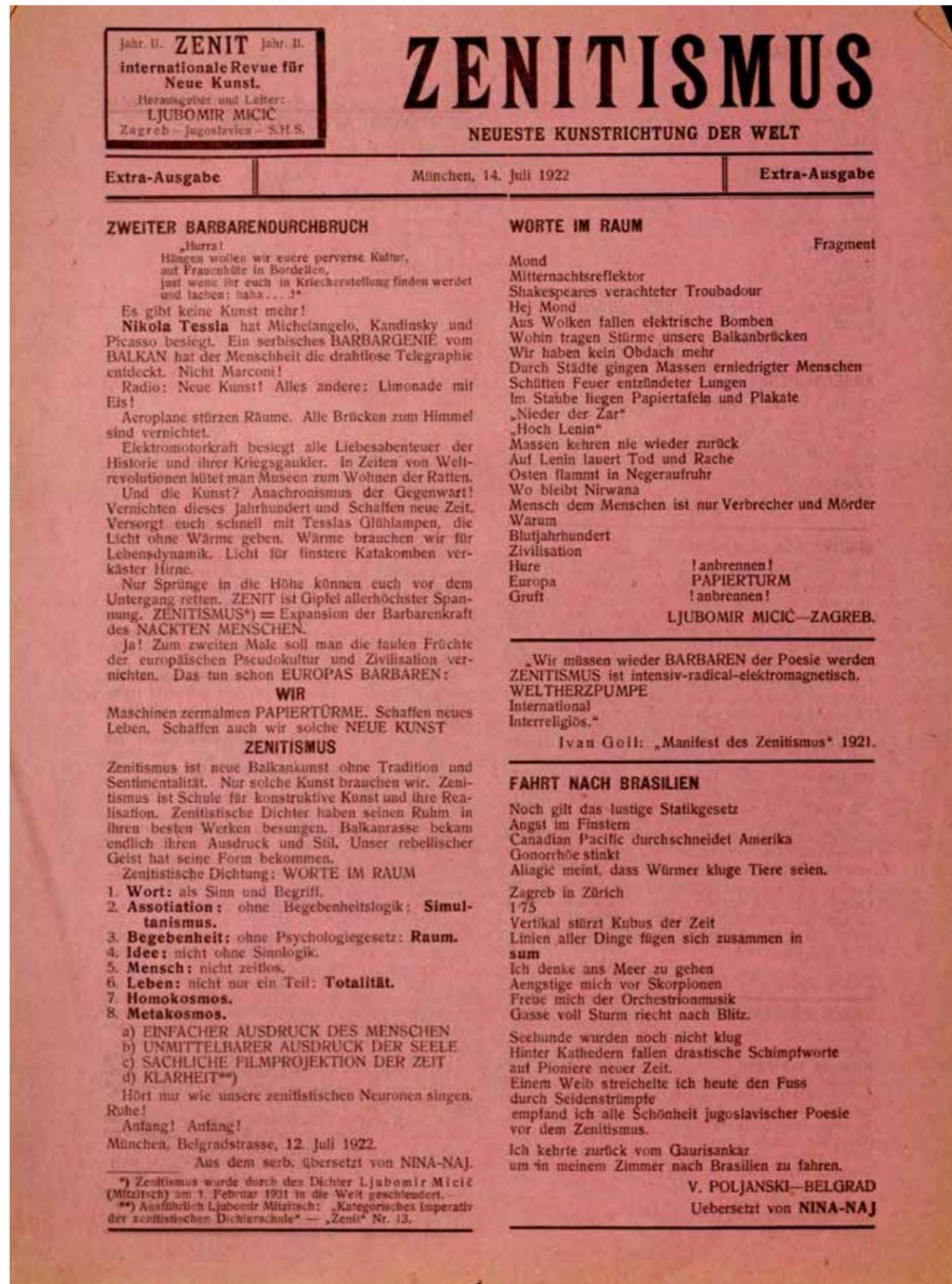
126 Detaljnije: V. Kusik, „Ideje, akcija i eksperiment ili tri osiječka primera avangarde na djelu”, u: J. Vinterhalter i dr., *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Zagreb, 2007, 78–82; Z. Maković, „Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta”, u: Z. Maković i dr., *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb, 2007, 45, 51.

127 J. Jovanov, *нав. дело*, 69–70.

128 Anon., [Povodom matineje ...], *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922, 61.

129 Tako je okončan sukob na relaciji zenitizam – jugo-dada, a odnosi između Poljanskog i Aleksića s vremenom su ponovo uspostavljeni i normalizo- vani, sudeći po novinskim člancima potonjeg, u kojima je afirmativno pisao o književnom i likovnom stvaralaštvu Poljanskog.

130 Opširnije: P. Gej, *Vajmarska kultura: autsajder kao insajder*, Beograd, 1998; R. Metzger, *Berlin in the Twenties. Art and Culture 1918–1933*, London, 2007; S. Eigl, “Berlin as the Avant-garde Centre, or a Dream of A New Life. Perspectives on Art and European Collaboration after 1918”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Praha and Olomouc, 2018, 469–475.



17. *Zenitismus*, München, 14. 7. 1922. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Zenitismus, Munich, July 14, 1922 (National Library of Serbia, Digital NBS)

ske zvezde tog vremena – Astu Nilsen, Alberta Basermana i Konrada Fajta (sl. 18),¹³¹ te stupili u kontakt s pesnikom Francom Rihardom Berensom,¹³² urednikom i dramaturgom filmske kompanije „Oswald Film Gesellschaft” (1921/22), gde su prisustvovali projekciji ekspresionističkog filma *Od jutra do ponoći* (1920). Bili su gosti Nel i Hervarta Valdena, vlasnika Galerije Šturm (Galerie Der Sturm) i urednika istoimenog časopisa ekspresionističke orijentacije, sudeći po Knjizi gostiju u koju su se upisali 8. avgusta 1922. U kafetu *Prager Diele* Micić se upoznao i sastajao sa eksponentima ruske književne i umetničke avangarde u emigraciji, pre svega Iljom Erenburgom i El Lisickim, urednicima konstruktivističkog glasila *Вещь/Objet/Gegenstand*.¹³³ Prisustvovao je izvođenju pozorišne drame Augusta Strindberga *Erik IV* gostujućeg Prvog studija Moskovskog hudožestvenog teatra, kao i drame Ernsta Tolera *Juriš na mašine* u Velikom pozorištu, ekspresionističkom objektu koji je projektovao Hans Peltig. Tokom boravka u Berlinu Micić upoznaju holandskog avangardnog umetnika Alberta Karela Vilinka, posredstvom koga uspostavljaju važne kontakte s Mišelom Seforom i Jozefom Petersom, urednicima flamanskog časopisa *Het Overzicht*.¹³⁴



18. Konrad Fajt, Berlin, 1926. (Narodni muzej Srbije)
 Conrad Veidt, Berlin, 1926 (National Museum of Serbia)

Sklon mistifikaciji i hiperboli, Micić po povratku iz Berlina o okolnostima bratovljevog odlaska u Nemačku piše:

„G. V. POLJANSKI u pratnji dvaju zenitista morao je privremeno ostaviti naš grad, radi građanskih i uličnih napada sa strane organizovanih antizenitista. Za vreme njegovog boravka u Berlinu na svim berlinskim oglasnim stubovima polepljeni su veliki plakati: Što je zenitizam?”¹³⁵

Ko su bili akteri uličnih napada na Poljanskog u Zagrebu može se naslutiti na osnovu napred razmatranih događaja i izvođača, dok identitet dvojice zenitista koji su mu „pomogli” da napusti grad nije poznat. Njegova pesma *Fahrt nach Brasilien* (*Put u Braziliju*), objavljena u junskom, 15. broju *Zenita* i plakatskom izdanju časopisa štampanom jula 1922. u Minhenu, sadrži topografsku odrednicu Beograd, što navodi na zaključak da se Poljanski posle navedenih incidenata privremeno povukao u jugoslovensku prestonicu i, možda, odatle otputovao u Nemačku. No, važnije od toga jeste saznanje da on u

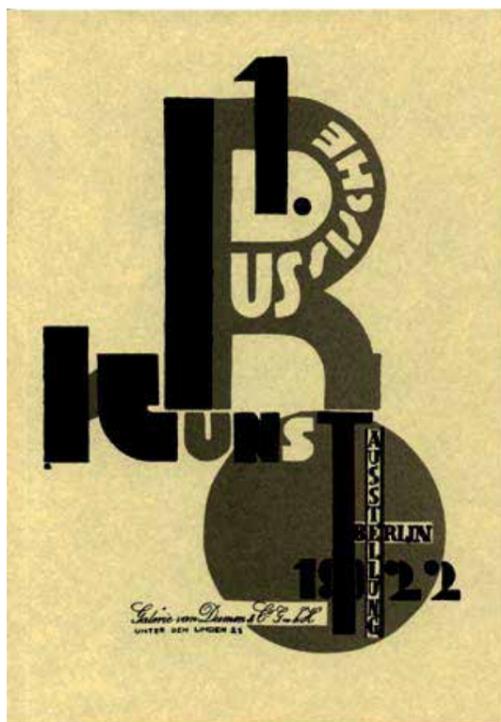
131 Fajtova uloga u ekspresionističkom filmu *Kabinet dr Kaligarija* (1920) Roberta Vinea, o kojem je *Zenit* (br. 4, 14) pisao 1921. povodom prikazivanja u Zagrebu i Beogradu, visoko je pozicionirala ovog umetnika u kontekstu zenitizma kao glumca koji dokazuje da je film umetnost i kao ličnost koja je obeležila epohu (Lj. Micić, „Tri ličnosti vremena”, *Zenit* br. 7, Zagreb, 1921, 12–13).

132 I kasnije, kao korektor lista *Der Deutsche* (1923–1925) Berens je održavao kontakte sa braćom Micić, čije je priloge za filmsku anketu publikovao u tom berlinskom dnevniku. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 152.

133 В. Голубовић, „Браћа Мицићи у Берлину и Паризу”, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 96; I. Ehrenburg, „Die russische Dichterkolonie im Café 'Prager Diele' (1922–1923)”, *Die literarische Welt* No. 2 (Berlin, 8. 1. 1926, 5–6), прев. Д. Марицки, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 101.

134 Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 120–123, 305, 309–310.

135 Anon., [G. V. Poljanski...], *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922, 61.



19. Naslovna stranica kataloga: *Erste russische Kunstausstellung*, Berlin, 1922. (https://monoskop.org/File:Erste_russische_Kunstauss-tellung_Berlin_1922.pdf)
Cover of the catalogue: *First Russian Art Exhibition*, Berlin, 1922 (https://monoskop.org/File:Erste_russische_Kunstauss-tellung_Berlin_1922.pdf)

Nemačku odlazi sa već pripremljenim programskim sadržajem plakata *Šta je zenitizam?*,¹³⁶ namenjenim propagandi i agitaciji u javnom prostoru Berlina. Okosnicu njegove strategije promovi-sanja *Zenita* i zenitizma činila je mund reklama, koja je podrazu-mevala neposredne kontakte sa intelektualcima, umetnicima i galeristima. Poljanski je takođe posetio dom Valdenovih, u čiju se Knjigu gostiju upisao 17. septembra 1922. kao „zenitist”, uz napomenu da se „divio galeriji”. Galerija Šturm bila je mesto gde je Poljanski uspostavio kontakte sa umetnicima i informisao se o umetničkim zbivanjima u Berlinu. U to vreme kafe *Léon* bio je sedište ruskog kluba *Haus der Künste*, u kojem su održavana predavanja, sastanci i susreti sovjetskih umetnika, književnika i intelektualaca u egzilu, kao što su: Ilja Erenburg i njegova su-pruga Ljubov Kozincova Erenburg, Sergej Jesenjin, Vladimir Majakovski, Boris Pasternak, Aleksandar Arhipenko, Mark Ša-gal, Serž Šaršun, Jelena Gringova *alias* Helen Grinhof, El Lisicki, Luis Lozovik, Osip Brik i drugi.¹³⁷ Moguće je da je Poljanski upravo u tom kafu upoznao pomenute umetnike i saznao za *Prvu rusku umetničku izložbu (Erste Russische Kunstausstellung)*, koja je tada bila otvorena u privatnoj Galeriji van Dimen (Galerie van Diemen) u Berlinu (sl. 19). Održana od sredine oktobra do decembra 1922. na inicijativu Lisickog,¹³⁸ a u organizaciji sovjetskog Narodnog komesarijata za prosvetu i kulturu – Proletkult na čelu sa Anatolijem Lunačarskim,¹³⁹ ova panoramska smotra ruskog stvaralaštva sa preko 700 radova 167 autora ra-

zličitih poetičkih usmerenja, bila je priređena u cilju prikupljanja materijalne pomoći sovjetskoj Rusiji, odnosno imala prodajni karakter.¹⁴⁰ Na osnovu kritičkog prikaza Poljanskog *Kroz rusku izložbu u Berlinu*, koji je naredne godine publikovan u *Zenitu*, može se zaključiti da je više puta posetio tu smotru i pouzdano tvrditi da je sa Šagalom i Arhipenkom uspostavno neposredan kontakt.¹⁴¹ O njegovim berlinskim susretima sa Arhipenkom, rusko-ukrajinskim umetnikom inicijalno kubi-stičke orijentacije a tada usmerenom ka konstruktivističkom istraživanju materijala, boje i prostora, svedoči i primerak monografije-albuma *Archipenko*, koju su u Berlinu 1921. priredili Teodor Dojbler i Ivan Gol, sa posvetom na ruskom jeziku: „Dobrom drugu uvaženom Poljanskom o našem prvom viđenju u Berlinu 21. 9. 1922, Arhipenko”.¹⁴² Posveta takođe

136 Programski tekst Poljanskog sa istim naslovom, ali ne i identičnim sadržajem, decembra 1925. publikovan je u avangardnoj reviji *Magyar Irás*, koja je izlazila u Budimpešti.

137 Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 212–213; I. Subotić, “Le Centenaire de la Revue d’Avant-garde Yougoslave ‘ZENIT’”, *Un Coup Dés. Cahier de culture française, francophone et maghrébine*, Edition de la Renaissance Française, sous la Direction de Denis Fadda et Carmen Soggiomo No. 9, Paris, 2022, 242–245.

138 Detaljnije sa referentnom literaturom: E. Kessler, “Printed Networks. Romanian Avant-garde Magazines”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Praha and Olomouc, 2018, 539; “Chronology 1908–1928”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Praha and Olomouc, 2018, 594.

139 Opširnije o osnivanju, ustrojstvu i radu Proletkulta, kao i ulozi Lunačarskog u tom telu: И. А. Лапина, „Организация петроградского Пролеткульта: структура, материальная база, финансирование. 1917–1918 гг.”, *Общество. Среда. Развитие* No. 3, Санкт-Петербург, 2011, 33–39.

140 Videti: https://monoskop.org/File:Erste_russische_Kunstauss-tellung_Berlin_1922.pdf [pristupljeno: 29. 11. 2021].

141 V. Poljanski, „Kroz rusku izložbu u Berlinu”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

142 В. Голубовић, „Браћа Мицић у Берлину и Паризу”, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 97.

implicira da je Poljanski imao više susreta sa Arhipenkom u njegovoj privatnoj akademiji u Berlinu.¹⁴³ Veze koje je Poljanski uspostavio sa ruskim, nemačkim i drugim umetnicima tada aktivnim u Berlinu imale su višestruke pozitivne konsekvence. Osim obogaćivanja kolekcije *Zenit* vrednim akvizicijama, berlinski kontakti, kasnije obnovljeni i intenzivirani tokom boravka Poljanskog u Parizu, omogućiće mu da organizuje izložbu pariskih majstora u Beogradu i Zagrebu (1926/27). Neposredni rezultati zenitističke misije u Nemačkoj manifestovali su se u septembarsko-oktobarskom izdanju *Zenita* (br. 17-18, 1922), tematskoj „ruskoj svesci” realizovanoj u saradnji sa Erenburgom i Lisickim (sl. 20). Bilo je to jedno od najranijih časopisnih predstavljanja nove ruske umetnosti u Evropi, pod čijim uticajem u zenitizmu dolazi do napuštanja ekspresionističke retorike i okretanja poetici konstruktivizma, kao i do izrazitije politizacije umetničkog delovanja i stavova braće Micić.¹⁴⁴ Najzad, verovatno po uzoru na Valdenovu Galeriju Šturm, godine 1922. otvorena je *Zenit* međunarodna galerija nove umetnosti, sa delima napred pomenutih slikara, kao i radovima Herberta Berensa Hangelera, Hermana Frojdenaua, Mihaila Larionova, Lasla Moholi-Nađa, Albera Gleza i drugih autora, koji su bili dostupni javnosti u prostorijama redakcije *Zenita* u Zagrebu, a od 1924. i u Beogradu. Afirmacija zenitizma i veze uspostavljene u Berlinu s vremenom se šire i doprinose jačanju komunikacione mreže časopisa *Zenit* i boljem pozicioniranju pokreta u kontekstu avangarde.



20. Naslovna stranica: *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Cover: *Zenit* No. 17–18, Zagreb, 1922 (National Library of Serbia, Digital NBS)

143 U to vreme smatran paradigmom moderne umetnosti, Arhipenko je bio u fokusu interesovanja braće Micić. Tome u prilog govori monografija-album *Aleksandar Arhipenko. Nova plastika* sa Micićevim predgovorom „Prema optikoplastici”, programskim tekstom zenitističke skulpture. Ta publikacija objavljena je 1923. u Zagrebu, kao peta knjiga u ediciji Biblioteka *Zenit*.

144 Nema sumnje da su ideje Oktobarske revolucije i inicijative Proletkulta snažno uticale na rad i stvaralaštvo braće Micić, čemu u prilog govori i u Micićevoj zaostavštini sačuvan primerak knjige Anatolija Lunačarskog *Proletkult*, koju su Anuška i Ljubomir Micić preveli sa nemačkog na srpski jezik, a publikovali u Beogradu 1924, u izdanju „Dva jelena”. Iako su održavali veze i kontakte s brojnim komunistima u zemlji i inostranstvu, u dostupnoj literaturi i dokumentaciji o *Zenitu* i zenitizmu nema potvrde da su braća Micić bili članovi Komunističke partije, niti da su učestvovali u radu bilo kojeg od njenih tela i organizacija. Prezime Poljanski koje Predrag Matvejević navodi uz funkciju sekretara Izvršnog komiteta Privremenog biroa Proletkulta, tela internacionalnog sastava zaduženog za širenje principa proleterke kulture (P. Matvejević, „Književni pokret na jugoslavenskoj ljevici između dva rata”, u: S. Lukić i P. Palavestra (ur.), *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941*, Beograd, 1978, 11), ne odnosi se na Branka Ve Poljanskog. U pitanju je Pavel Ivanovič Lebedev *alias* Valerian Poljanskij, sovjetski istoričar i kritičar književnosti, revolucionar i akademik (Videti: И. А. Лапина, *нав. дело*). Zahvaljujem dr Goranu Miloradoviću što mi je skrenuo pažnju na taj podatak.

21. Plakat za Veliku zenitističku večernju u Zagrebu 31. 1. 1923. (Narodni muzej Srbije)
Poster for the Great Zenitist Vespers in Zagreb on 31 January 1923 (National Museum of Serbia)



Povratak u domovinu

Nakon povratka braće Micić u zemlju kristališe se ideja o uspostavljanju zenitističkog pozorišta kao eksperimentalne teatarske scene, čije bi izvedbe predstavljale sintezu dramsko-scenskog performansa i likovne manifestacije. Inspirisani zenitističkim idejama, tu zamisao samoinicijativno realizuju srednjoškolci okupljeni u grupi Akademski klub *Traveller*¹⁴⁵ već 16. decembra 1922, u gimnastičkoj sali Prve realne gimnazije u Zagrebu. Njihov nastup sastojao se u parateatarskom izvođenju kolažiranih dramskih i pesničkih priloga Filipa Tomaza Marinetića, Micića, Gola i Poljanskog ranije objavljenih u *Zenitu*, kao i fragmenata novinskih napisa. Situiran u ambijent koji je Jo Klek opremio nekonvencionalnim scenskim rekvizitima (zavesa, na primer) i kostimima koncipiranim u duhu mehano-dade, ovaj performans bio je upotpunjen provokativnom zvučnom komponentom, plesnom koreografijom i efektima svetla.¹⁴⁶

Nesumnjivo podstaknuti dadaističkim nastupima Aleksićeve neformalne asocijacije i inventivnim performansom grupe *Traveller*, braća Micić pristupaju pripremama programskih javnih nastupa veoma studiozno i promišljeno. Mada najavljena još u septembarsko-oktobarskoj „ruskoj svesci“ 1922, prva Micićeva zenitistička večernja je održana 3. januara naredne godine u velikoj dvorani Druge gimnazije u Beogradu.¹⁴⁷ Već 31. januara 1923, u dvorani Glazbenog zavoda u Zagrebu, braća Micić zajednički realizuju drugu Veliku zenitističku večernju. Tim povodom štampan je veliki reklamni plakat, sa reprodukcijom *Nacrta za Spomenik Trećoj internacionali* (1920) Vladimira Tatlina u središtu, maljevičevskim crnim kvadratima u uglovima i imenima Micića i Poljanskog uokvirenim secesionističkim girlandama (sl. 21). Njihov identitet mistifikovan je upitnicima umesto portretnih prikaza. Na plakatu su odštampane i grafički funkcionalno naglašene programske teze i parole, kojima se obznanjuje da se zenitizam bori za „novu balkansku umetnost“, „večnu mladost“, „pobedu Barbarogenija“ i „balkanizaciju Evrope“, a protiv „evropske paralize“, „sentimentalnosti“ i „literature“. Postavljanjem u središte kompozicije Tatlinovog konstruktivističkog projekta kao centralne tačke razgraničenja stavova *pro et contra*, jasno je demonstrirana opredeljenost zenitizma za internacionalno proletersko bratstvo u ideološkom pogledu, a u programskom smislu istaknut zaokret ka retorici i poetici konstruktivizma. Tom prilikom Micić i Poljanski čitali su svoje programske tekstove, prozna i pesnička dela,¹⁴⁸ a njihov nastup upotpunjen je likovnim radovima iz *Zenitove* kolekcije (Arhipenko, Hangel, Rober Delone, Frojdenau, Gecan, Glez, Lisicki, Lozovik, Moholi-Nadž, Vilink, Osip Zadkin i dr.), koji su odražava-

145 Grupu *Traveller* činili su: Dragutin Herjanić, Višnja Kranjčević, Zvonimir Zvonko Megler, Vlado Pilar, Čedomil Plavšić (predvodnik), Dušan Plavšić Mladi, Miloš Somborski, Miha Šen i Josip Sajsl, u kontekstu zenitizma poznatiji kao Josif Jo Klek. Opširnije: I. Janković, „Jedan mogući pogled na avangardni fenomen grupe „Traveller“, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 479–499.

146 Anon., [Zenitističko pozorište...], *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, s.p. Detaljnije: Z. Maković, „Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta“, u: Z. Maković i dr., *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb, 2007, 52.

147 Hronološka kontradikcija da je prikaz zenitističke večernje održane u Beogradu početkom januara 1923. objavljen u izdanju *Zenita* za decembar 1922. verovatno proističe iz okolnosti da je decembar 1922. bio odštampan krajem januara 1923. Videti: Anon., [I. zenitistička večernja u Beogradu], *Zenit* br. 19–20, Zagreb, 1922, 69–70.

148 *Zenit* broj 21 (1923) donosi u celini program prve zenitističke večernje.

vali zenitističke ideale nove umetnosti. Bili su to prvi programski javni nastupi zenitista u zemlji i, ujedno, paradigmatični primeri zenitističkog multimedijalnog performansa zasnovanog na ideji sinteze umetnosti i života.¹⁴⁹

Za razumevanje odnosa zenitista prema zagrebačkom sociokulturnom miljeu važna je njihova ocena zagrebačke večernje. U nepotpisanom (verovatno Micićevom) prikazu objavljenom u *Zenitu* navodi se da je velika poseta dezavuisala „nemost zagrebačke štampe“ i da su zenitisti stekli velike simpatije, budući da ih je brojna publika ne samo pažljivo slušala već i smehom podržala i aplaudirala tokom realizacije programa. U tekstu se navodi kako su tom prilikom „uspešno skidane maske sa odvratnih glavurina savremenih tipova u našem vremenu i društvu“, izdvajaju kao inventivne „bravure Poljanskih pesničkih paradoksa“, a reakcije publike tumače kao potvrda duhovne superiornosti i kreativne snage zenitizma, „koji je svež, mlad, nov i stvaralački“. Najzad, zaključuje se:

„Zenitizam, tu istu večer bio je odlučnu bitku, koju je dobio sasvim sigurno u tolikoj meri u kolikoj čaplinizam pobeđuje svojom vlastitom snagom ceo jedan svet.“¹⁵⁰

Indikativno je, međutim, da su neposredno nakon zenitističke večernje u Zagrebu intenzivirani policijski pritisci i napadi hrvatske štampe na braću Micić, koja su optužavana za „veleizdaju“. Osim konstantnih konflikata sa etabliranim ličnostima hrvatske kulture, položaj *Zenita* i zenitista u zagrebačkoj sredini dodatno je pogoršao Micićev pamfletski tekst *Papiga i monopol 'hrvatska kultura'*, koji je maja 1923. objavljen u 24. broju *Zenita* kao reakcija na izjavu hrvatskog političkog članka Stjepana Radića publikovanu u *Obzoru*: „Pre smo bili avangarda evropske kulture, a sada nastoje da budemo arijergarda balkanske nekulture.“¹⁵¹ Na osnovu nepotpisanog retrospektivnog osvrta na tu kontroverzu, publikovanog naredne godine u *Zenitu*, saznaje se da su se potom Micić i zenitističko glasilo našli pred zagrebačkim sudom, da je pojedinim knjižarama bilo zabranjeno da prodaju primerke časopisa, te da je njegovom uredniku prećeno batinama.¹⁵² Zbog toga je Micić bio primoran da već krajem maja ili početkom juna napusti Zagreb i nastavi sa zenitističkim aktivnostima u Beogradu. Konsekventno, usledili su pritisci poslovnih partnera iz Zagreba i finansijski problemi.¹⁵³

Početkom leta Poljanski je uspeo da u Zagrebu objavi „nadfantastičan veoma brz ljubavni roman“ *77 samoubica*,¹⁵⁴ a na osnovu sačuvane prepiske saznaje se da je angažovao mlade zenitiste iz grupe *Taveller* za distribuciju i prodaju štampanih primeraka. Jo Klek, Zvonko Megler i Miha Šen pohodili su tokom jula zagrebačke banke i preduzeća, gde su sa promenljivim uspehom prodavali primerke knjige po ceni od 100 dinara i o učinku svakodnevno obavestavali autora,¹⁵⁵ kao i Micića u Beogradu. U pismu od 1. juna 1923, Jo Klek piše Miciću: „Mislim da će g. Ve u Beograd javi i konferiše sa centralnim komitetom“,¹⁵⁶ potvrđujući povezanost zenitista sa komunističkim krugovima u zemlji, ali samo kao simpatizera partije, ne i njenih članova. S druge strane, formalno-jezička sličnost grafičkog rešenja naslovne stranice romana *77 samoubica* sa

149 Izuzev kolektivnih nastupa grupe *Traveller*, svi kasniji zenitistički performansi, večernje, predavanja i demonstracije Micića, Poljanskog, Marijana Mikca i Vladimira Škerla, realizovani u Zagrebu, Sisku, Topuskom, Petrinji, Sarajevu, Samoboru, Trbovlju, Ljubljani, Beogradu i Trstu, predstavljali su uglavnom individualne akcije, ređe grupne.

150 Videti: Anon., „Veliki uspeh II. zenitističke večernje“, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

151 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 145, 151, 158, 424.

152 Anon., „Зенит, папига и монопол 'хрватска култура' пред судом“, *Зенит* бр. 25, Београд, 1924, с.р.

153 U dopisu sa memorandumom Saveza udruženja grafičkih preduzeća sa sedištem u Zagrebu od 29. oktobra 1923, štamparija „Gaj“ potražuje od Micića novac za štampanje *Zenita*, uz zahtev da se dugovanja u najkraćem roku izmire kako ne bi morala „pozvati sve tiskare u državi, da ne preuzimaju od Vas /ili za Vas/ nikakvih poslova“. U nastavku dopisa stoji: „Da Vam spriječimo ovakove i slične neugodnosti, kakve je n.pr. imao 'Kinofon', 'Naša zabava' i.t.d., molimo Vas da gornji dug likvidirate, te da nas o tome pismeno izvijestite prije nego poduzmemo sve navedene mere“. Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Dopis štamparije 'Gaj' iz Zagreba Ljubomiru Miciću*, od 29. 10. 1923.

154 Pažnju privlači podatak da roman *77 samoubica* nema oznaku izdanja Biblioteka *Zenit*. Knjigu je štampala Dionička štamparija d.d. Karlovac, a izdavač je bila Naklada „Reflektor“ u Zagrebu. Opširnije o tom autorskom projektu videti u narednom segmentu ovog poglavlja.

155 Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo Jo Kleka Ljubomiru Miciću*, od 10. 7. 1923; publikovano u: В. Голубовић, „Из преписке око 'Зенита' и зенитизма. Антон Подбевшек, Јо Клек (Јосип Сајсл) и Владимир Шкерл“, *Аетонис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 3, Загреб, 1998, 201–202.

156 *Исто*, 200.

Petrovljevom apstraktnom *Kompozicijom* iz 1922, sačuvanom u *Zenitovoj* kolekciji (danas u Narodnom muzeju Srbije), ukazuje na kontinuitet u njihovim odnosima i saradnji, uprkos činjenici da je u tom trenutku mladi slikar bio *persona non grata* u zenitističkom pokretu. Pismo koje je Poljanski uputio Miciću u Beograd 26. septembra 1923, govori o drastičnim konsekvencama konfliktnog odnosa lidera zenitizma sa zagrebačkom sredinom i jasno ukazuje na razmimoilaženja među braćom:

„Nemam snage da pobedim sve ono što je vezano uz reč zenitizam u ovoj zemlji, jer to je reč i delo koje ljudi mrze i čemu se pakosno smeju. I to ne zbog minusa genijalnosti ideje, nego radi strahovitih grešaka koje si Ti činio prema svima ljudima bez razlike, pa bili oni idioti ili ne bili. Reč zenitizam znači ovde: Ljubomir Micić tojest pojam koji mrzi i kome se po svim pravilima ljudskog ophođenja, mržnja vraća mržnjom. Ja nikako ne mogu da se u ovoj bezumnoj formi produžavanja ove linije, da se borim protiv svih slojeva društva u kojem živimo...”¹⁵⁷

Prelazak u Beograd

U nemogućnosti da nastavi s radom u krajnje hostilnoj atmosferi Zagreba, psihički fragilan i emocionalno osetljiv Poljanski tokom jeseni 1923. prelazi u Beograd. Osećajući odgovornost, Micić nastoji da mu pomogne da se zaposli kao novinar u političkom listu *Zastava* (1866–1929), koji je u Novom Sadu pokrenuo i do početka 20. veka uređivao Svetozar Miletić, predvodnik Srpske narodne slobodoumne stranke u Vojvodini. Međutim, odgovor redakcije bio je negativan zbog bojazni da im Poljanski ne „zenitizira” list, kako je navedeno u pismu od 27. oktobra 1923. godine.¹⁵⁸

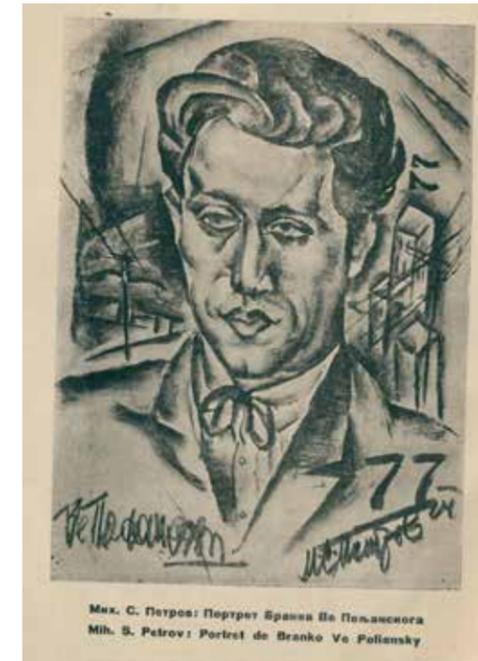
Kako izveštavaju list *Pravda* i časopis *Zenit*, Poljanski je prihvatio poziv studenata Beogradskog univerziteta i krajem decembra 1923. održao predavanje o zenitizmu i novoj umetnosti u sali Hotela „Imperijal” u Beogradu.¹⁵⁹ Iako aktivistička agenda Poljanskog u narednim mesecima deluje prazna, to ne znači da su njegova kreativnost i entuzijazam presahli, naprotiv. U tom periodu on već započinje rad na novom autorskom projektu – zbirci pesama, i učestvuje u pripremama velike smotre avangardne i moderne umetnosti u Beogradu. Fleksibilnijeg karaktera i manje isključiv u međuljudskim odnosima od Micića, Poljanski ponovo stupa u kontakt s Mihailom S. Petrovim. Potvrdu o njihovim neposrednim susretima pružaju dva Petrovljeva likovna rada nastala tokom 1924. Prvi je *Portret Branka Ve Poljanskog* izveden ugljenom na papiru (danas u Narodnom muzeju Srbije), a reprodukovano u zbirci poezije Poljanskog *Panika pod suncem* (1924). Blago stilizovanog lika, Poljanski je prikazan u dendističkom odelu s mašnom, dok pozadinu čine elementi urbanog pejzaža (visoke zgrade, električni stub, osenčeni jablan), koji su tretirani kubistički, i linearno predstavljeno nebo. Čitav prizor evocira atmosferu i ambijent opisan u romanu *77 samoubica*, a na desnoj strani udvojena cifra „77” kriptički određuje Poljanskog kao njegovog autora vizionarski zagledanog u budućnost (sl. 22).¹⁶⁰ Drugi Petrovljev rad koji potvrđuje ove prijateljske relacije je *Kompozicija 77* (danas u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu), za koji je mladi slikar inspiraciju našao u nekonvencionalnom romanu Poljanskog. Ovaj rad sadrži elemente kubističke analize i futurističke fragmentacije motiva mrtve prirode, kombinovane sa konstruktivistički pravilno raspoređenim, statičnim kružnim oblicima i dinamičnim trougaonim formama, pored kojih je frontalno prikazano šahovsko polje (čest motiv u delima Vasilija Kandinskog). Po površini su u nepravilnom, dinamičnom rasporedu postavljena ćirilična slova, koja se anagramski čitaju kao posveta „BRANKU”, pri čemu jedan ambivalentno koncipiran slovni znak zamenjuje dva suglasnika – N i K. Na površini žutog kruga naslikan broj

¹⁵⁷ Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo Branka Ve Poljanskog Ljubomiru Miciću* [prekucano u izvodu], od 26. 9. 1923.

¹⁵⁸ Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo redakcije novosadske 'Zastave' Ljubomiru Miciću*, od 27. 10. 1923.

¹⁵⁹ Анон., „Предавање о новој уметности”, *Правда*, Београд, 28. 12. 1923, 3; Анон., „Предавање о зенитистичком покрету у Београду”, *Зенит* бр. 25, 1924, s.p.

¹⁶⁰ U poređenju sa Petrovljevim crtežom-portretom Micića iz iste godine (danas izgubljen), koji je reprodukovano u 25. broju *Zenita*, prikaz Poljanskog deluje realističnije zbog većeg broja detalja, kako u pozadini tako i na liku i odeći. Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 181–183.



22. Mihailo S. Petrov, *Portret Branka Ve Poljanskog* (1924), crtež reprodukovano u knjizi poezije *Panika pod suncem* (Narodna biblioteka Srbije, II 36823)
Mihailo S. Petrov, *Portrait of Branko Ve Poljanski* (1924), drawing reproduced in the poetry book *Panic Under the Sun* (National Library of Serbia, II 36823)

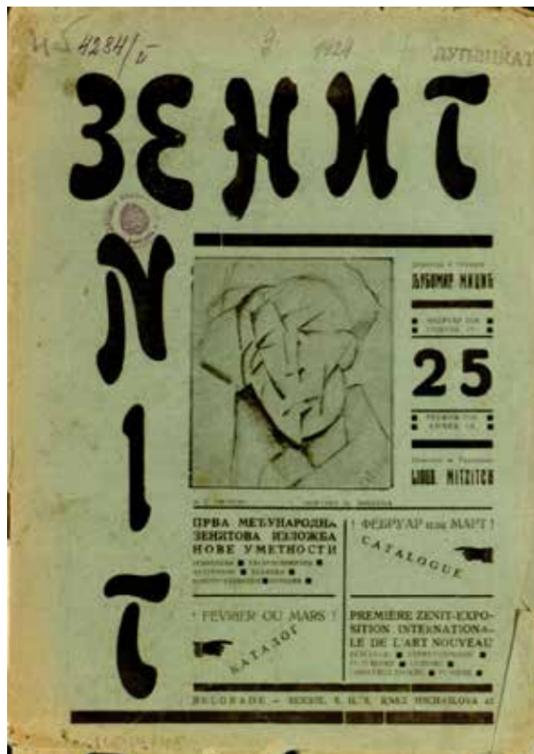


23. Mihailo S. Petrov, *Kompozicija 77*, 1924, akvarel i tuš na papiru, 31 x 23,5 cm (Muzej savremene umetnosti u Beogradu, inv. br. 1510)
Mihailo S. Petrov, *Composition 77*, 1924, watercolour and India ink on paper, 31 x 23.5 cm (Museum of Contemporary Art in Belgrade, Inv. No. 1510)

„77” tematski se vezuje za naslov romana, a čitav prizor deluje kao svojevrstan kriptogram (sl. 23). Moguće da je taj „zauzmi” vizuelni jezik, inače jedinstven u opusu Petrova, inspirisan i kubofuturističkim rešenjima ruskih umetnika. Pomenuti rad nastao je verovatno prilikom konspirativnih susreta sa Poljanskim, nakon što je Micić javno ekskomunicirao mladog slikara iz zenitističkog pokreta.

Na osnovu napred navedenog, može se zaključiti da je zaslugom i posredovanjem Poljanskog docnije došlo do rehabilitacije odnosa između lidera i „otpadnika” zenitizma. To potvrđuju Petrovljeva dva crteža-portreta Ljubomira Micića, od kojih je jedan, kubofuturistički (danas izgubljen), reprodukovano na naslovnoj stranici 25. broja *Zenita* (februar 1924), tj. kataloga *Prve Zenitove međunarodne izložbe nove umetnosti*, a drugi, konvencionalniji, takođe iz 1924. godine, sačuvan u *Zenitovoj* kolekciji. O obnovi saradnje svedoči i Petrovljev kolažirani plakat za *Zenitovu* izložbu 1924, iz Micićeve zaostavštine (danas u Narodnom muzeju Srbije), koncipiran u duhu konstruktivizma sa suprematističkim motivima.

Posle uspeha Velike zenitističke večernje u Zagrebu, idealistički uveren da novu umetnost zenitizma može da približi beogradskoj publici ukoliko je ne samo kolekcionira, analizira i objašnjava u tekstovima publikovanim u *Zenitu*, već i izlaže, propagira i afirmiše *in vivo*, Micić krajem 1923. započinje opsežne pripreme za realizaciju panoramske izložbe avangarde. Na *Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti* u Muzičkoj školi „Stanković”, prvobitno planiranoj za januar–februar, a održanoj tek 9–19. aprila 1924. zbog problema u organizaciji smotre i velikih materijalnih izdataka za projekte realizovane prethodne godine, bilo je izloženo preko sto umetničkih dela najaktuelnijih pravaca: zenitizma, ekspresionizma, futurizma, kubizma, orfizma, purizma i konstruktivizma. Koncipiran kao katalog izložbe sa pozivnicom (na francuskom i srpskom jeziku) i ulaznicom, 25. broj *Zenita*, indikativnog podnaslova „Vo imja zenitizma” (sl. 24), sadrži imena 26 izlaga-



24. Naslovna stranica: *Zenit* br. 25, Beograd, 1924. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Cover: *Zenit* No. 25, Belgrade, 1924 (National Library of Serbia, Digital NBS)

ča iz 11 država i podatke o 101 eksponatu.¹⁶¹ Umesto naziva, svim eksponatima dodeljene su sadržinski neutralne numeričke oznake, da se ne bi remetio vizuelni doživljaj kod posmatrača.¹⁶² Iako se ime Poljanskog ne navodi u katalogu, posrednu potvrdu o njegovom učešću na ovoj likovnoj smotri nalazimo u kritičkim prikazima publikovanim u domaćoj periodici. U tekstu Dušana Timotijevića navodi se da je Poljanski izložio „jedan karton na kome su bili izlepljeni isečci iz novina i nekoliko njegovih fotografija”.¹⁶³ Moguće je da se radilo o kolažiranim novinskim napisima i fotografijama sa prikazima njegove pozorišne i propagandne aktivnosti zenitističke faze,¹⁶⁴ poput ilustracija u autorskom časopisu *Dada-Jok* (1922) koje su na sličan način koncipirane. Na otvaranju izložbe Micić je održao konferenciju, predavanje o novoj umetnosti, koje je kasnije u dva nastavka objavljeno u *Zenitu*,¹⁶⁵ te organizovao stručna vođenja kroz postavku. Međutim, ova izložba nije imala odgovarajući odjek u beogradskoj i jugoslovenskoj javnosti, budući da je podrazumevala visok stepen likovne kulture i obaveštenosti posmatrača. Stoga ne iznenađuje što je lokalna štampa vrlo šturo pisala o otvaranju izložbe i krajnje površno komentarisala eksponate.¹⁶⁶ O izložbi izveštava anonimni autor teksta u *Zenitu* (verovatno Micić), koji konstatuje da „nikakav bojkot nije imao dejstva. Značaj se ničim nije mogao umanjiti”, uprkos tome što broj posetilaca nije bio veliki.¹⁶⁷ Kako je izložba

bila prodajnog karaktera, veći broj radova otkupio je po komisionim cenama upravo Micić za kolekciju *Zenit* ili dobio na poklon od autora u znak poštovanja, prijateljstva, podrške ili pripadništva zenitističkom pokretu.¹⁶⁸

Iako još krajem 1922. najavljena u *Zenitu* (br. 19-20) kao četvrto izdanje u istoimenoj ediciji, zbirka poezije Poljanskog *Panika pod suncem* publikovana je tek tokom jeseni 1924. kao šesta knjiga u izdanju Biblioteke *Zenit*,¹⁶⁹ sudeći prema prikazu objavljenom u oktobarskom osmobraju zenitističke revije.¹⁷⁰ Na zastoju u štampanju publikacije verovatno su

161 Prema spisku objavljenom u katalogu, Ameriku je zastupao Luis Lozovik, Belgiju – Jozef Peters, Bugarsku – Ana Balsamadžijeva, Ivan Bojadžijev i Mirčo Kačulev, Dansku – Hansen, Francusku – Rober Delone i Alber Glez, Holandiju – Karel Albert Vilink, Mađarsku – Ladislav Medeš i Laslo Moholi-Nađ, Nemačku – Herbert Berens Hangeler i Herman Frojdenau, Rusiju – Aleksandar Arhipenko, Helen Grinhof, Osip Zadkin, Vasilij Kandinski, El Lisicki i Serž Šaršun, Kraljevini SHS – Vjera Biler, Vinko Foretić Vis, Vilko Gecan, Jo Klek i Mihailo S. Petrov, a Italiju – Viničo Paladini i Enriko Prampolini (videti: „Каталог Прве Зенитове међународне изложбе у Београду 1925. г.”, *Зенит* бр. 25, Београд, 1924, с.р.). Međutim, prema podacima navedenim u rubrici „Макроскоп” u narednom osmobraju časopisa, na izložbi je bilo izloženo 110 radova iz 12 zemalja (videti: Анон., „Прва међународна изложба нове уметности у Београду”, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, с.р.).

162 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 64, 168.

163 Д., „Зенитова изложба нове уметности”, *Покрет* бр. 12, Београд, 1924, 197.

164 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 64, 173.

165 Љ. Мицић, „Нова уметност” (предавање), *Зенит* бр. 34, Београд, 1924, с.р.; Исти, „Нова уметност” (конференција), *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, с.р.

166 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 172–173.

167 Анон., „Прва међународна изложба нове уметности у Београду”, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, с.р.

168 В. Круљац, „Заоставштина Љубомира Мицића из Народног музеја у Београду”, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Крагујевац и Београд, 2021, 612.

169 Опширне о том ауторском пројекту Полјанског видети у наредном сегменту овог поглавља.

170 Анон., „Бранко Ве Пољански: Паника под сунцем”, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, с.р.

uticali finansijski problemi proistekli iz ekonomski zahtevne misije u Nemačkoj (1922), objavljivanja monografije *Arhipenko. Nova plastika* (1923) i realizacije velikog izložbenog projekta u Beogradu (1924). Decembra 1924. Poljanski piše predgovor za knjigu Marijana Mikca *Fenomen majmun*, koja je objavljena 1925. kao sedma publikacija u ediciji Biblioteka *Zenit*.

Nastupi u Sloveniji

Proleća 1925. Poljanski se ponovo vraća u Sloveniju, gde realizuje zenitističku večernju najpre u Trbovlju,¹⁷¹ a potom „dve trijumfalne večernje” u Ljubljani,¹⁷² održane u Mestnom domu 23. i 24. aprila 1925, uz podršku slovenačkog dramaturga Ferda Delaka i konstruktiviste Avgusta Černigoja, koji je kreirao scenografije.¹⁷³ Sudeći prema sačuvanoj dokumentaciji i izvorima, radilo se o precizno osmišljenim i javno izvedenim scensko-dramskim nastupima upotpunjenim vizuelnim efektima, tj. o multimedijalnim performansima. Za ljubljanske nastupe štampan je plakat-letak na slovenačkom jeziku *Zenitistični večer senzacije*, posredstvom kojeg Poljanski sebe predstavlja senzacionalistički kao „balkanskog fakira” i „čoveka sa najmoćnijom fantazijom u Evropi”. Osim njegovog umetničkog imena koje se sukcesivno ponavlja iz reda u red, na plakatu su štampani slogani kojima se promovišu načela zenitističkog programa: borba protiv „stare Evrope”, a za „večnu mladost”, novo slikarstvo, poeziju, pozorište, arhitekturu i stvaralaštvo Barbarogenija. Takođe, najavljuje se i program večernje – predavanje o novoj umetnosti i čitanje poezije koja se do tada nije mogla čuti, a zenitizam proglašava „kontrapolitičkim pokretom”. Plakatom se na provokativan način poziva publika oba pola, svih uzrasta, zanimanja i političkih opredeljenja da prisustvuje zenitističkoj večernji. Posmatrani kao jedinstvena celina, ljubljanski performansi i prateći reklamni materijal mogu se smatrati „totalnim” autorskim delom Poljanskog.

O nastupu održanom 23. aprila opširan izveštaj objavio je već sutradan ljubljanski list *Jutro*.¹⁷⁴ Nepotpisani autor, verovatno Podbevšek,¹⁷⁵ na početku skreće pažnju na raznolik sastav publike: đaci tehničke škole, gimnazijalci, visokoškolska omladina, radnici, gospođice i dame, primenjeni umetnici. Publika u punoj dvorani se umirila kada je na scenu izašao Poljanski koji se, kako tvrdi autor novinskog članka, već u uvodnoj reči ogradio od „američkog tipa reklame” koju je iskoristio da bi privukao što veći broj posetilaca. Zatim navodi da je Poljanski iscrpno objašnjavao šta znači zenitizam, ko je njegov osnivač, kakva je njegova istorija i šta mu je cilj, apelujući na sve prisutne da postanu „barbarogeniji”.¹⁷⁶ Njegov nastup prekidan je burnim aplauzima mladih, dok su predstavnici klerikalnih krugova zviždanjem iskazali protest zbog poziva da se crkve preobrazu u bioskope. Na kraju, Poljanski se fotografisao sa „triumfirajoćom mladinom”, kojoj je obezbedio besplatan ulaz.¹⁷⁷ Nakon nastupa publika se nerado razilazila, živo je na ulici raspravljala o zenitizmu i njegovom „apostolu” koji je došao da probudi mirnu Ljubljanu. Međutim, Podbevšekov entuzijazam prema zenitizmu nije bio neupitan. Kako navodi u tekstu, nastup Poljanskog se mnogo manje dopao „znalcima” koji su „toliko često čuli isto da ih je već zabolela glava”.¹⁷⁸

171 M. Dović, „From 'Svetokret' to 'Tank': Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 104.

172 Љ. Мицић, „Филм једног књижевног покрета и једне духовне револуције”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.

173 К. Пранјић, „Апстрактни динамички амбијент Аугуста Чернигоја и Тршчанске конструктивистичке групе”, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Крагујевац и Београд, 2021, 354.

174 Videti: Анон., „Зенитистички већер Полјанског”, *Jutro*, Ljubljana, 24. 4. 1925, 4.

175 Podbevšek je u to vreme radio kao dopisnik ljubljanskog lista *Jutro*. M. Dović, *нав. дело*, 104.

176 Prema: *Isto*.

177 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 207–208.

178 Prema: M. Dović, *нав. дело*, 104.

Zenitističkom performansu Poljanskog u Ljubljani prisustvovao je i slovenački avangardni pesnik Srečko Kosovel,¹⁷⁹ što potvrđuje njegovo pismo upućeno prijateljici Pavli Hočevar, urednici mesečnika *Ženski svet*,¹⁸⁰ od 25. aprila 1925. Na osnovu sačuvanih dnevnčkih beleški i korespondencije, većina istraživača zaključuje da je Kosovelov stav prema zenitizmu bio ambivalentan, ali da je njegova fascinacija Poljanskim kao aktivistom avangarde i zenitističkim pesnikom neosporna.¹⁸¹ Tome u prilog govori Kosovelova konstruktivistička poezija iz dvadesetih godina prošlog veka, pre svega pesma *Brada g. Zarnika*, u kojoj je posebno grafički naglašeno: „ZENITIZAM / JEDAN PESNIK: VE POL / JANSKI”, kao i stihovi pesme *Kons. B*: „Propagiram Zenit / volim zenitiste / a ne zenitizam”.¹⁸²

Nekoliko meseci kasnije u *Zenitu* je objavljen prikaz zenitističkih večernji, koji upotpunjava sliku o misiji Poljanskog u Sloveniji, a istovremeno razotkriva recepciju i konsekvence njegovih akcija u ljubljanskoj sredini:

„Njegov pohod je bio trijumfalan, a prva večernja je bila senzacionalna. Pesnik je nošen na rukama. Štampa je na početku bila lojalna i korektna, ali ta ljubav nije dugo trajala. Klerikalna štampa uz pomoć ugroženih književnih krugova, otpočela je žučnu kampanju protiv zenitizma, mešajući sve to sa političkim blatom. Posledica je bila sledeća: pokrajinski prosvetni savet [...] zabranio je sva zenitistička udruženja po školama, koja je osnovao Poljanski. Časopis ‘Zenit’ i zenitističke knjige oglašene su za apokrifne. Jedan đak, koji se eksponovao i suviše zavoleo zenitističku poeziju – isteran je iz škole. A srednjoškolski nastavnik na Obrtnoj Školi, slikar Černigoj, zato što je pravio zenitistički dekor i javno pred publikom pružio ruku Poljanskom i pozdravio zenitizam – otpušten je iz državne službe”.¹⁸³

Većinu navedenih tvrdnji nepotpisanog autora (verovatno Micić) treba prihvatiti sa dozom rezerve, ali nema sumnje u to da je Poljanski u Sloveniju došao kako bi agitovao za zenitizam i raširio mrežu saradnika i simpatizera među populacijom mladih. Osim što promoviše zenitistički pokret i njegove časopise, publikacije i autorsku poeziju, Poljanski se ljubljanskoj publici predstavlja kao multimedijalni umetnik koji vlastito telo uvodi u govor o umetnosti. Praćena provokacijama, ekscesima, skandalima, kontroverzama i zabranama, ta forma performativnog delovanja određuje Poljanskog kao tipično avangardnog umetnika futurističko-dadaističkog profila, potpuno predanog i uverenog u neophodnost, delotvornost i etičku ispravnost svog javnog čina, akcije. Najzad, uspostavljena saradnja sa Delakom i Černigojem, predvodnicima drugog talasa slovenačke avangarde, bila je od suštinske važnosti za očuvanje i obogaćivanje nasleđa zenitizma u trenutku krize i gašenja pokreta 1926. godine.

Misija u Parizu

Na policentričnoj kulturnoj mapi sveta međuratnog perioda francuska prestonica dominira kao privlačno umetničko središte i demokratsko utočište za mnoge stvaraoce različite geografske provenijencije i poetske orijentacije. Kako izveštava zenitistička revija, Poljanski je stigao u Pariz 16. septembra 1925. u svojstvu predstavnika i saradnika zenitističkog pokreta, odnosno zastupnika časopisa *Zenit*, sa redakcijom na adresi rue Delambre 35 (sl. 25).¹⁸⁴ Sa funkcije zvaničnog

179 J. Vrečko, “Srečko Kosovel and the European Avant-garde”, *Primerjalna književnost* Vol. 28, Ljubljana, 2005, 178.

180 V. Golubovič i И. Суботић, *нав. дело*.

181 Detaljnije o odjeku zenitističkih ideja i stvaralačkih principa u Kosovelovom pesništvu i poimanju umetnosti: A. Flaker, *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Zagreb, 1988, 221, 250–254; M. Dović, *нав. дело*, 105; A. Петров, „Бранко Ве Пољански и његова ‘Паника под сунцем’”, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем, Тумбе, Црвени петао*, прир. А. Петров, Београд и Горњи Милановац, 1988, XV–XVI.

182 Citirano prema: Ф. Задрavec, „Одједи српске авангарде у словеначкој публицистици (1920–1938)”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 348–349.

183 Анон., „Велике зенитистичке манифестације у Словеначкој”, *Зенит* бр. 36, Београд, 1925, с.р.

184 Videti: Анон., „Dernière heure”, *Зенит* бр. 36, Београд, 1925, с.р.; Насловна страница, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925. Већ у фебруарском, 38. броју *Zenita* (1926), као седиште редакције у Паризу наводи се друга адреса – rue d’Assas 54. У каснијим бројевима податак о адреси париске редакције је изостављен, вероватно због финансијских неспријетности у којима се Poljanski налазио.

„zenitističkog ambasadora za Evropu”¹⁸⁵ Poljanski deluje u Gradu svetlosti sve do maja 1926. godine.¹⁸⁶ U memoarskom tekstu *Tridesetgodišnji dječak u velikom gradu* Slavko Batušić navodi, a rezultati istraživanja potvrđuju, da je Poljanski u Pariz došao zajedno sa kompozitorom Josipom Štolcerom Slavenskim. Dvojica umetnika uspostavili su kontakte još tokom 1920/21. u Zagrebu i Pragu, koji su intenzivirani 1924. kada se Slavenski zaposlio kao nastavnik u beogradskoj Muzičkoj školi „Stanković”,¹⁸⁷ gde je iste godine održana *Zenitova* međunarodna izložba. U Parizu oni dele svakodnevnicu i životni prostor, ali često menjaju adresu stanovanja.¹⁸⁸ Micićev komentar otkriva da je Poljanski u to vreme živeo kao „gladni proleter-umetnik, koji skapava na pariskoj kaldrmi”,¹⁸⁹ a taj socijalni momenat potvrđuje kako Batušićev tekst, tako i anegdota da je prilikom jednog susreta u kafetu *Dôme* na pitanje dadaiste Valtera Meringa gde se nalazi njegov pariski biro, zastupnik *Zenita* odgovorio: „Pa, još ne znam kod koga ću prenočiti”.¹⁹⁰ Osim sa Slavenskim¹⁹¹ i Batušićem, Poljanski se u Parizu intenzivno druži sa jugoslovenskim umetnicima, od ranije poznatim avangardistima Venom Pilonom i Sergijem Glumcem, kao i sa Mirkom Kujačićem i Radetom Draincem.¹⁹² Obnavlja i kontakte s ruskom umetničkom emigracijom koji su uspostavljeni u Nemačkoj, ostvaruje nova poznanstva sa inostranim umetnicima i intelektualcima, saraduje sa redakcijama međunarodnih avangardnih glasila, priprema priloge za *Zenit* i širi krug njegovih saradnika, kreće se u boemskim kvartovima i obilazi umetničke akademije i ateljee, obezbeđujući nove vredne akvizicije za kolekciju *Zenit*. Takođe, pomno prati aktuelne izložbe i zbivanja na umetničkoj sceni i smišlja nove autorske projekte koje pokušava da realizuje kroz internacionalnu saradnju. Delovanje Poljanskog u francuskoj prestonici bilo je pre programskog nego propagandnog karaktera. Bilo da piše poeziju, prozu ili manifeste koje nastoji da plasira u međunarodnim časopisima, bilo da uzima učešće u javnim raspravama i, iz zenitističke perspektive, važnim kulturnim događajima, Poljanski prvenstveno nastoji da afirmiše programska načela zenitizma.¹⁹³ No, činjenicu da zenitističke ideje nisu imale adekvatnog odjeka u pariskom kulturnom miljeu, on isprva nije shvatio i, kako navodi Batušić:

185 Љ. Мицић, „Филм једног књижевног покрета и једне духовне револуције”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.

186 Julski, 42. broj *Zenita* (1926) ne sadrži napomenu o njegovoj zastupničkoj ulozi u Parizu.

187 S. Batušić, „Tridesetgodišnji dječak u velikom gradu”, *Forum* br. 12, Zagreb, 1971, 787, 789; I. Subotić, “Two Self-portraits of Josip Štolcer Slavenski”, *New Sound International Journal of Music* No. 33, Belgrade, 2009, 82–83.

188 Koliko je poznato, prvo su stanovali oko bulevara St. Michel, potom u rue d’Assas kod Luksemburškog parka, te u rue Duguay-Trocin. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 196.

189 Др М. Расинов, „Зенитизам кроз призму марксизма”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, 14.

190 W. Mehring, “Montparnasse”, *Die literarische Welt* No. 16 (Berlin, 16. 2. 1926, 3), прев. Д. Марицки, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 104.

191 За октобарски, 36. број *Zenita* (1925), Slavenski је приредио за штампу нотни запис свите *Balkanska igra: Zagorski tamburaši* (1910–1917), која је по својој неконвенционалности и извору инспирације сматрана парадигмом zenitističkog programa у музици. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 394. 192 S. Batušić, *нав. дело*, 795; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 201, 249, 394.

193 В. Голубовић, „Браћа Мицићи у Берлину и Паризу”, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 98.



25. Branko Ve Poljanski u pariskoj redakciji *Zenita*, 1925/26. (Narodni muzej Srbije)
Branko Ve Poljanski in the Paris editorial office of *Zenit*, 1925/26 (National Museum of Serbia)

„dugo je vremena bio istinski zapanjen što ovi ovdje ne samo da nisu jedva dočekali da im se prinese svjetlost zenitizma, već čak nisu htjeli ni uzeti do znanja da ta svjetlost postoji u ovome prostoru i vremenu.“¹⁹⁴

Prva velika manifestacija koju je Poljanski imao priliku da vidi u Parizu bila je *Međunarodna izložba moderne dekorativne umetnosti i industrije* (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*), održana u periodu 25. april – 30. novembar 1925, povodom koje u 37. broju *Zenita* objavljuje kritički prikaz.¹⁹⁵ Komentar da „u Parizu ima kulturnih ljudi ali nema kulture“, odslikava njegov ne naročito pozitivan prvi utisak o aktuelnim umetničkim zbivanjima i kulturnoj klimi u Gradu svetlosti.

U tom periodu strategija javnog delovanja braće Micić dobija formu politički obojenih protestnih akcija i društveno angažovanih istupanja putem dijaloga, tekstova pisanih u žanru pamfleta i otvorenog pisma. To potvrđuje i pariski polemički disput Poljanski – Marineti. U izveštaju Poljanskog za *Zenit* od 28. oktobra 1925, navedeno je da je: „na rođendan zenitističkog pesnika Branka Ve Poljanskoga“ (što znači 22. oktobra), Filipo Tomazo Marineti stigao u francusku prestonicu i održao predavanje o fašizmu i futurizmu, kojem je prisustvovao zastupnik zenitističke revije. Sutradan je, kako navodi, vodio razgovor sa liderom futurizma, u prisustvu vajara Fortunata Depera, slikara Enrika Prampolinija, jedne dame u svojstvu tumača i neimenovanog Srbina.¹⁹⁶ U tom dijalogu odlučno je branio poetičku samosvojnost, humanističko-pacifiističku poziciju i levičarsku orijentaciju zenitizma u odnosu na profašistički i militantni italijanski futurizam. Januara 1926. rimski list *L'Impero* prenosi ovaj razgovor, ali u neznatno izmenjenoj verziji u odnosu na onu koja je objavljena u novembar-sko-decembarskom izdanju *Zenita*. Prema italijanskom izvoru, dijalog je vođen u Hotelu „Grand“, dan posle Marinetijevog predavanja održanog 28. oktobra u sali *Comœdia* u Parizu, na skupu u organizaciji časopisa *Tribune libre des femmes*.¹⁹⁷ Tokom razgovora Marineti je objašnjavao futurizam kao prethodnicu fašizma, dok je Poljanski problematizovao vezivanje futurizma za fašizam argumentujući svoj stav primerom fašističkog paljenja Slovenačkog narodnog doma u Trstu, terorom nad Hrvatima u Istri i zatvaranjem jugoslovenske škole. Prema Marinetiju i rimskoj verziji dijaloga, radilo se o reakcijama na provokacije antiitalijanski nastrojenih izgređenika u Istri, koja je tada bila u sastavu Italije, dok se u verziji koju prenosi *Zenit* navodi da su u pitanju bili komunisti. Poljanski je govorio o afirmativnom odnosu zenitizma prema futurizmu, koji se ogledao u publikovanju futurističkih priloga u *Zenitu*, prisustvu futurističkih ideja i dela na predavanjima i večernjama zenitista, te zamerio sagovorniku na slaboj zastupljenosti zenitizma u kontekstu futurizma. Marineti je to pravdao nepoznavanjem jezika, ali je istakao da su u njegovom poslednjem *Manifestu svetskog futurizma* pomenuti kako njegov sagovornik, tako i Micić. Rimski verzija navodi Marinetijev iskaz da su zenitisti srpski futuristi i da ih, kao takve, poziva u borbu protiv zajedničkog neprijatelja – pasatizma svih oblika. Poljanski je odbacio takvu kvalifikaciju, uz obrazloženje da u njegovoj zemlji postoje samo zenitisti, ali je iskazao otvorenost za saradnju sa futuristima kroz učešće u borbi protiv zajedničkog neprijatelja, ukoliko su to Evropa i njena stara kultura. Kako je navedeno u *Zenitu*, Poljanski je apostrofirao varvarstvo i apolitičnost zenitističkog pokreta, dok je prema rimskoj verziji Marineti izjavio da su futuristi još pre petnaest godina zastupali iste stavove o varvarstvu i primitivizmu. Potom je obećao da će zenitisti biti predstavljeni u futurističkim publikacijama i pozvao ih da učestvuju na Međunarodnom kongresu futurista u Rimu 1927. U *Zenitu* se pominje da je Poljanski postavio pitanje finansiranja njihovog učešća na tom zboru, ali da nije dobio odgovor. Marineti je tvrdio da će na kongresu svi umetnički pravci imati priliku da predstave svoje autentične poetike, što je Poljanski pozdravio. Dijalog je, kako stoji u obe verzije, završen u srdačnoj atmosferi i sa Marinetijevim pozdravom Miciću.¹⁹⁸

194 S. Batušić, *nav. delo*, 788.

195 B. V. Пољански, „Ми“ на декоративној изложби у Паризу“, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925, с.р.

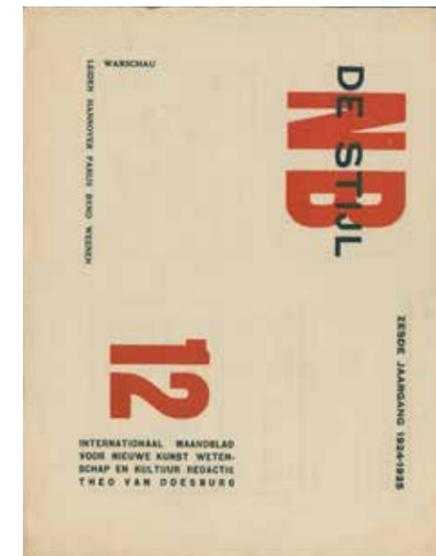
196 B. V. Пољански, „Дијалог Маринети – Пољански“, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925, с.р. На основу описа „Srbin dva metra visok, balkanskih pleća i mudrih očiju“, Zoran Markuš pretpostavlja se da je u pitanju Kujačić (З. Маркуш, *Зенитизам*, Београд, 2003, 93), a Ginter Berghaus kao potencijalnog aktera ovog događaja navodi i Slavenskog (G. Berghaus, „Zenitism and Futurism: International Networks in the Historical Avant-garde“, in: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 241).

197 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 237; Videti: P. D., „Futuristi Italiani e Zenitisti Serbi. Conversazione di F. T. Marinetti e Poliansky“, *L'Impero*, Roma, 8–9. 1. 1926, 3. Berghaus kao mesto na kojem je vođen dijalog navodi pariski *Café de la Paix* (videti: G. Berghaus, *nav. delo*, 241).

198 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 237–238.



26. Diploma o učešću Društva *Zenit* na *Drugom međunarodnom sajmu moderne knjige* u Firenci (Diploma di partecipazione alla mostra del libro moderno per La Società *Zenit* – Belgrado. *Seconda fiera internazionale del libro*, Firenze) 1925. (Narodni muzej Srbije)
Diploma on the participation of the Zenit Society at the Second International Fair of Modern Books in Florence, 1925 (National Museum of Serbia)



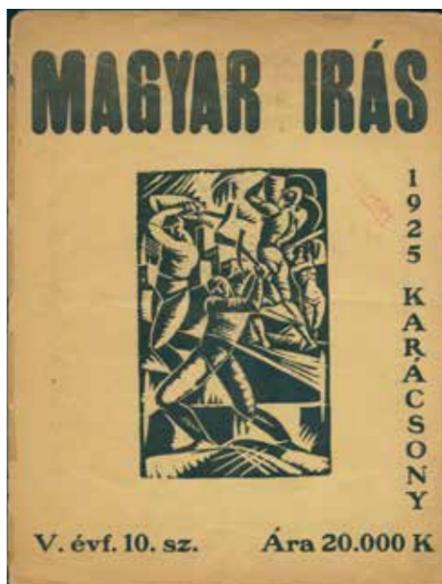
27. Naslovna stranica: *De Stijl* No. 12, Leiden, 1924/25. (Narodni muzej Srbije)
Cover: *De Stijl* No. 12, Leiden, 1924/25 (National Museum of Serbia)

Jedan od svedoka ovog razgovora, futuristički vajar, slikar, grafičar i kompozitor Fortunato Depero, tokom 1925/26. boravio je u Parizu kao dopisnik lista *L'Impero*, pa je moguće da je on i autor pomenutog napisa o dijalogu Marineti – Poljanski. U svojim dnevničkim zapisima iz 1925. godine (6–8. juna i 10–14. decembra), Depero piše o intenzivnim kontaktima sa Poljanskim i njihovom planovima u vezi sa pokretanjem futurističko-zenitističkog časopisa *Divlji motor* (*Motore selvaggio*, alternativni naziv *Futurismo – Zenitismo*).¹⁹⁹ Iako taj projekat nije realizovan, saradnja je nastavljena na drugim poljima. U zaostavštini Ljubomira Micića sačuvana je Diploma o učešću Društva *Zenit* na *Drugom međunarodnom sajmu moderne knjige* (Diploma di partecipazione alla mostra del libro moderno per La Società *Zenit* – Belgrado. *Seconda fiera internazionale del libro*), u Firenci 1925. godine (sl. 26). Drugih preciznijih podataka o zenitističkim autorima i publikacijama zastupljenim na toj smotri zasada nema, ali se na osnovu selekcije jugoslovenskog zenitizma na izložbi u Moskvi, održanoj naredne godine, može pretpostaviti da su grafički inventivno dizajnirani autorski časopisi i knjige Poljanskog, možda upravo *Dada-Jok* (1922) i *77 samoubica* (1923), kao paradigmatični primeri kreativnosti zenitističke knjižne produkcije bili izloženi u Firenci. Tom učešću su nesumnjivo doprineli kontakti i interakcija zenitista sa italijanskim futuristima.²⁰⁰

Saradnja sa holandskim avangardnim časopisom *De Stijl* uspostavljena je 1922. na nivou razmene časopisnih primeraka i knjiga, a intenzivirana 1923, kada je *Zenit* (br. 24) objavio fragment programskog teksta Tea van Duzburga *Volja ka stilu*. Zauzvrat, *De Stijl* u broju 12, krajem 1925. publikuje programsko-memoarski tekst Poljanskog *Šta hoće zenitizam?* (*Wat Wil Het Zenithisme?*), pisan u Parizu (sl. 27). U njemu se zenitizam predstavlja kao intelektualna revolucija koja dolazi sa Balkana i pretenduje da razori latinsku kulturu, postuliraju se ideje zenitističkog programa načelno i pesništva posebno, apostrofira se značaj *Zenita* i predvodnička uloga Ljubomira Micića, promovišu programska književna ostvarenja i umetnici koji pripadaju zenitističkom krugu. Pažnju privlači komentar Poljanskog da jugoslovenska štampa naziva Micića „an-

199 Deperove dnevničke beleške sadrže detaljne podatke o predviđenim saradnicima časopisa, broju i rasporedu stranica i priloga, o klišeima. Detaljnije: *Исцо*, 205–206, 316.

200 Opširnije: I. Subotić, „Zenitism / Futurism: similarities and differences“, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 1, Berlin, 2011, 201–230; J. Čubrilo, „Serbia: Fine and visual arts“, in: G. Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Berlin & Boston, 2018, 920–925.



28. Naslovna stranica: *Magyar Irás* Vol. 10, Budapest, 1925. (Narodni muzej Srbije)
Cover: *Magyar Irás* Vol. 10, Budapest, 1925 (National Museum of Serbia)

tihristom kulture”, kao i njegova napomena o konspirativnom karakteru petogodišnjeg rada saradnika *Zenita*.²⁰¹ Sledi urednička beleška u kojoj se sažeto predstavlja ideologija zenitizma, sa akcentom na činjenici da se on bori ne samo protiv larpurlartizma već i „svega [...] što u životu i umetnosti ima osnovu u hiperindividualizmu”.²⁰² Ovim tekstom, kao i prilogom objavljenim u avangardnoj reviji *Magyar Irás*, Poljanski je dao lični doprinos artikulaciji ideologije zenitizma i njenoj diseminaciji u međunarodnom kontekstu. Naime, u decembarskom, desetom broju revije *Magyar Irás* iz 1925. godine (sl. 28), koju je uređivao pesnik Tivadar Rajt, *Zenit* i zenitizam predstavljeni su kroz grafički funkcionalno dizajniran manifest Poljanskog *Mi a zenitizmus? (Šta je zenitizam?)*, objavljen u prevodu na mađarski jezik.²⁰³ Budući da su Rajt i Poljanski boravili u Parizu u isto vreme kad i Lajoš Tihanji, sa kojim je zastupnik *Zenita* takođe bio u kontaktu,²⁰⁴ može se pretpostaviti da je taj zenitistički prilog objavljen u budimpeštanskoj reviji posredovanjem mađarskog slikara. Kako je *Zenit* još tokom prve godine izlaženja uspostavio saradnju sa glasilom mađarskih aktivista, Tihanji je kao pripadnik i saradnik *MA* mogao biti poznat Poljanskom od ranije. Tri Tihanjijeve litografije, nastajale od 1923. godine u Parizu, sačuvane su u kolekciji *Zenit*. To su portreti književnika i pesnika

Tristana Care, Endrea Adija i Ivana Gola sa posvetama *Zenitu* i Poljanskom lično, koje mu je autor poklonio u Parizu 1926. Tada je nastalo i nekoliko Tihanjijevih portretnih predstava Poljanskog (jedan crtež danas u Narodnom muzeju Srbije).²⁰⁵

Na poziv Riharda Berensa, nemačkog pesnika i saradnika *Zenita*, u decembru 1925. braća Micić učestvuju u međunarodnoj anketi „Koji je film ostavio na Vas najjači utisak u 1925. godini”, a njihovi odgovori objavljeni su početkom naredne godine u berlinskom dnevniku *Der Deutsche*.²⁰⁶ Poljanski tom prilikom izdvaja film Čarlja Čaplina *Zlatna groznica*,²⁰⁷ uz obrazloženje da je bio u nedoumici da li da izabere „tragično-komičnog Šarloa ili komično-tragičnog Fajta”. Na kraju, sa samouverenošću svojstvenom avangardisti izjavljuje da je najbolji film njegov zenitistički roman *77 samoubica*,²⁰⁸ za koji veruje da će uskoro biti ekranizovan.²⁰⁹

Alfred Ker, nemački pisac i pozorišni kritičar lista *Berliner Tagblatt*, januara 1926. održao je u Parizu predavanja na Sorboni i u sali *Société Savante*, na poziv Lige za prava čoveka i građana, a u cilju rehabilitacije francusko-nemačkih odnosa posle Prvog svetskog rata. Jugoslovenska štampa registruje i komentariše taj događaj na različite načine, dok zagrebač-

201 Na takav komentar Poljanskog su verovatno podstakle okolnosti vezane za premeštanje redakcije iz Zagreba u Beograd sredinom 1923, kao i događaj koji je neposredno prethodio njegovom odlasku u Pariz, kada je 36. broj *Zenita* privremeno zabranjen zbog Micićevog pamfletskog teksta „Hvala ti Srbijo lepa”, zato što je u njemu Srbija izjednačena sa Jugoslavijom. Videti: Anon., „Трофеј – Trophée”, *Zenit* бр. 37, Београд, 1925, s.p.
202 B. V. Poliansky, „Wat Wil Het Zenithisme?”, *De Stijl* No. 12 (Leiden, 1924/25, 145–146), прев. Ј. Новаковић-Лопушина, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 83–84.
203 B. V. Poljanzsky, „Mi a zenitizmus”, *Magyar Irás* Vol. 10 (Budapest, 1925, 125–126), прев. М. Циндорџи, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 105–106.
204 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 211, 364–365, 373.
205 Crtež sa likom Poljanskog izveden olovkom na papiru 1926, koji se danas čuva u Narodnom muzeju Srbije, dobijen je razmenom za jednu grafiku Vjere Biler sa Nacionalnom galerijom u Budimpešti. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 373.
206 Anon., [У Немачкој...], *Zenit* бр. 35, Београд, 1924, s.p.
207 Povodom ovog filma koji se našao na samom vrhu bioskopskih top-lista, u *Zenitu* je marta 1926. objavljen afirmativni kritički prikaz, čiji je autor najverovatnije bio Poljanski. Videti: Anon., „Чарл Чаплин: Трка за златом”, *Zenit* бр. 39, Београд, 1926, s.p.
208 Према: Anon., „Филмска анкета”, *Zenit* бр. 40, Београд, 1926, s.p.
209 Према: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 238; Videti: B. V. Poliansky, „Welcher Film hat im Jahre 1925 den stärksten Eindruck auf Sie gemacht?”, *Der Deutsche*, Berlin, 1. 1. 1926.

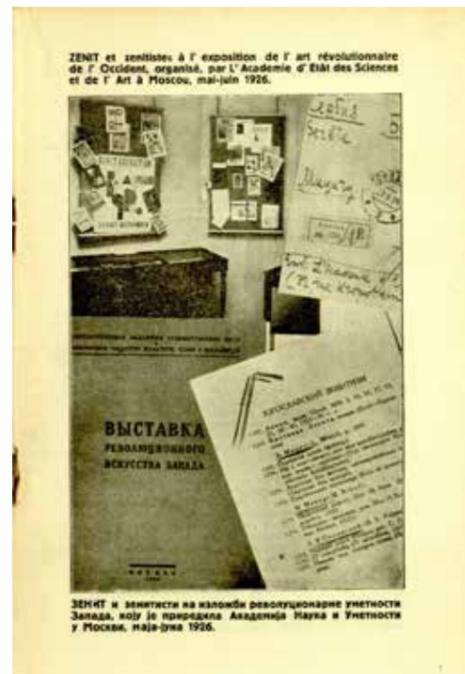
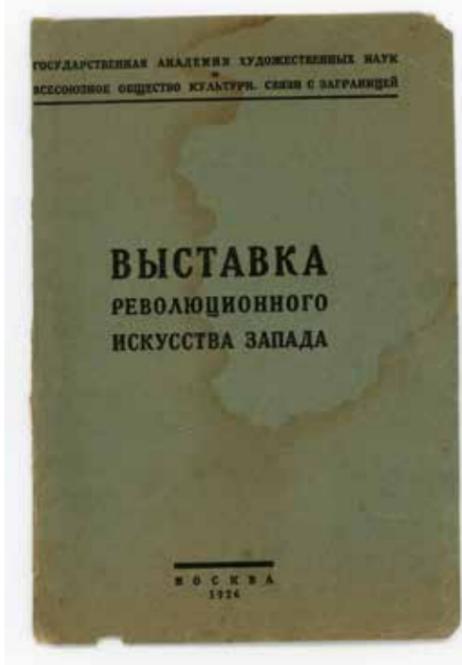
ki list *Obzor* izveštava o njemu znatno objektivnije.²¹⁰ Nakon uvodnog predavanja domaćina i predstavljanja nemačkog gosta, na govornicu je izašao „jedan mladi gospodin i zamolio, da mu se dozvoli pozdravit u ime jedne grupe intelektualaca g. Kera”. Kako dalje navodi dopisnik *Obzora*, taj mladić je predstavljen kao Valtch ili Valčić, a Vidosava Golubović i Irina Subotić pretpostavljaju da se radi o Vaclavu Vlčeku, baletskom igraču i koreografu,²¹¹ koji se u to vreme družio sa Venom Pilonom u Parizu. Mladi gospodin izjavio je da je upoznat sa Kerovim novinskim napisima i književnim radovima iz perioda rata, neprijateljski intoniranim prema Slovenima i Francuzima, a da bi to potkrepiio, pozvao je Poljanskog da pročita Kerove stihove.²¹² Poljanski je recitovao propagandni kuplet koji se, kako navodi *Zenit*, pre rata pevao na ulicama Berlina, Beča i Zagreba. Ker je negirao da je autor kompromitujućih stihova, ali je u intervjuu za pariski list *Le Petit Journal* potvrdio da su oni odista bili vrlo popularni u Nemačkoj.²¹³ I pored burne reakcije publike, u kojoj su bili Slavenski i Kujačić, Ker je održao predavanje, ali se prvim jutarnjim vozom vratio u Berlin.²¹⁴ Prema *Zenitu*, polemika oko Kerovog pariskog nastupa nastavljena je u austrijskom dnevniku *Neues Wiener Journal*,²¹⁵ a u taj disput uključili su se mnogi evropski intelektualci.

Petogodišnjica izlaženja *Zenita* obeležena je u februarskom, 38. broju, za koji su mnogi umetnici sa kojima je Poljanski uspostavio kontakte u Parizu i Berlinu uputili čestitke i pozdrave (sl. 29). Zahvaljujući u francuskoj prestonici obnovljenim berlinskim poznanstvima sa Šagalom i Erenburgom, Poljanski proširuje veze sa ruskom književnom i umetničkom emigracijom. Godine 1924, u kafeu *Caméleon* na Monparnasu, osnovan je Savez ruskih pisaca i pesnika, koji su posećivali mnogi umetnici i intelektualci tada aktivni u Parizu.²¹⁶ Krećući se u tom krugu, Poljanski dobija poziv da prisustvuje Erenburgovom predavanju o konstruktivizmu – *Sa brda Monmartra i sa Vorobjovih gora*, održanom 9. februara 1926. u sali *Société Savante*. U diskusiji koja je usledila nakon predavanja Poljanski se predstavio auditorijumu i zamolio za dozvolu da pročita „zenitistički manifest”, uz izvinjenje što ne govori dobro ruski jezik. U svom izlaganju postulirao je ideje zenitističkog programa – Balkan kao šesti kontinent,²¹⁷ Barbarogenija i balkanizaciju Evrope „od Trsta do Vladivostoka”, istakao je antitradicionalističku i neoprimitivističku orijentaciju zenitizma, te pozvao na revoluciju i stvaranje atopičnog „novog sveta u okeanu”. Kako izveštava berlinsko glasilo ruske emigracije *Дни*, potom je, uz reči zahvalnosti, publici koja mu je aplaudirala podelio pri-

210 Videti: M. Vučetić, „Konferencije Alfreda Kerra u Parizu. Manifestacija naših ‘Zenitista’”, *Obzor*, Zagreb, 26. 1. 1926, 2–3. Autora tog napisa, pesnika Mata Vučetića, Batušić pominje u svom memoarskom tekstu kao pripadnika kruga jugoslovenskih umetnika sa kojim je održavao kontakte u Parizu. Batušić, *нав. дело*, 785–786.
211 Ukrajinski filmski reditelj, scenarista i teoretičar filma Evgenij Deslav Slavčenko *alias* Ežen Deslo 20. decembra 1926. piše Miciću nudeći saradnju u *Zenitu*, za koji je čuo preko Piona i Vlčeka. Potonji je tokom 1918/19. rukovodio baletom u Operi i osnovao Baletsku školu u Ljubljani (B. Golubović i И. Суботић, *нав. дело*, 241), gde je, možda, stupio u kontakt sa Poljanskim, tada glumcem ljubljanskog Dramskog gledališta.
212 U prikazu Micićevog romana *Zéniton. L'Amant de Fata Morgana* (Paris, 1930) objavljenom u sarajevskom listu *Jadranska pošta* 6. avgusta 1930, Augustin Tin Ujević precizira da je Poljanski na demonstraciji u Parizu citirao Kerove stihove, preuzete iz bečke revije *Die Fackel*. Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 269; G. Tešić, *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, knj. 2, Beograd i Novi Sad, 1983, 85.
213 Према: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 238–239, 426; Videti: A. Kerr, „Correspondance”, *Le Petit Journal*, Paris, 19. 1. 1926.
214 Anon., „Зенитистичке демонстрације у Паризу”, *Zenit* бр. 39, Београд, 1926, s.p.
215 Anon., „Zenitistische Demonstrationen in Paris, oder Paris in Alfred Kerr”, *Zenit* бр. 40, Београд, 1926, s.p.
216 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 218–219.
217 Balkan kao „šesti kontinent pesnika”, prvi put se pominje u *Zenitu* 1923, u Micićevom prilogu inspirisanom Golovom antologijom pesama *Les Cinq Continents* (Anon., „Pet kontinentata”, *Zenit* бр. 24, Zagreb, 1923, s.p.), a potom u njegovom *Manifestu duha i misli na svim kontinentima*, koji je februara 1926. objavljen u 38. broju *Zenita*, i to na srpskom i francuskom jeziku.



29. Naslovna stranica: *Zenit* br. 38, Beograd, 1926. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Cover: *Zenit* No. 38, Belgrade, 1926 (National Library of Serbia, Digital NBS)



30. Naslovna stranica kataloga: *Izložba revolucionarne umetnosti Zapada* (Выставка революционного искусства Запада), Moskva, 1926. (Narodni muzej Srbije)
Cover of the catalogue: *Revolutionary Art of the West Exhibition*, Moscow, 1926 (National Museum of Serbia)

31. Foto-kolaž, *Zenit* br. 43, Beograd, 1926, s.p. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Photo-collage, *Zenit* No. 43, Belgrade, 1926, s.p. (National Library of Serbia, Digital NBS)

merke zenitističkog časopisa.²¹⁸ *Zenit* takođe obaveštava o ovom događaju i prenosi komentare ruske emigrantske štampe. Novinar ruskog dnevnog lista *Последняя новости* (11. februar 1926), koji je izlazio u Parizu, komentariše Erenburgovo predavanje sa dozom ironije, a ostale učesnike diskusije označava numerički. Pod brojem dva predstavlja Poljanskog, a na osnovu njegove izjave: „Zenitizam je pokret balkanskih anđela, koji liče na mene”, konstatuje da je simpatičan.²¹⁹

Tokom maja i juna 1926. u Moskvi je održana međunarodna smotra – *Izložba revolucionarne umetnosti Zapada* (Выставка революционного искусства Запада), u organizaciji Državne akademije nauke o umetnosti i Svesaveznog društva za kulturne veze sa inostranstvom (sl. 30). Organizator je bio Janoš Maca, pripadnik mađarske aktivističke grupe MA i saradnik *Zenita*, koji je u to vreme živio u Moskvi. Izložbom je bilo obuhvaćeno oko 3.000 eksponata – revolucionarnih ostvarenja iz oblasti književnosti, muzike, filma, likovnih i primenjenih umetnosti i umetničke teorije. Osim učesnika iz Rusije, na izložbi su bili zastupljeni autori iz Austrije, Engleske, Belgije, Bugarske, Kraljevine SHS, Mađarske, Nemačke, Holandije, Norveške, SAD, Francuske i Čehoslovačke. Cilj ove smotre bio je da se panoramski prikažu različiti umetnički pravci, grupe i pojedinci, te da se ustanovi kakav su uticaj izvršile Oktobarska revolucija i ruska napredna misao na stvaralaštvo u Evropi. U katalogu izložbe sekcija „Jugoslovenski zenitizam” navedena je pod kataloškim brojevima 1247–1257, a činili su je primerci časopisa *Zenit* i knjige Micića, Mikca i Poljanskog (roman *77 samoubica* i zbirka poezije *Panika pod suncem*). Pored portretnih fotografija braće Micić izloženi su bili i portret Poljanskog – crtež Mihaila S. Petrova, Klekov plakat za *Prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti* i zenitistički leci.²²⁰ U Micićevoj zaostavštini sačuvan je fotografski snimak zenitističke postavke na izložbi u Moskvi, a u 43. broju *Zenita* (1926) reprodukovan je foto-kolaž, naknadno načinjen od fotografije zenitističkih eksponata na panoima i u vitrinama, koverta pozivnog pisma upućenog Miciću iz Rusije, korica kataloga i unutrašnje stranice na kojoj su odštampani podaci o izloženim zenitističkim radovima (sl. 31).

²¹⁸ Сторонний, „На докладъ Ильи Эренбурга”, *Дни* (Берлин, 16. 2. 1926), прев. М. Косановић, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно-уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 103–104.

²¹⁹ Према: Анон., [9. фебруара 1926. наш пријатељ...], *Зенит* бр. 39, Београд, 1926, с.р.

²²⁰ Видети: Документација Народног музеја Србије, Заоставштина Лjubомира Мичића, *Каталог изјавки Революционног искуства Запада*, Государственная Академия художественных наук и Всесоюзное общество культуры. связи с заграницей, Москва, 1926.

Kako svedoči Batušić, Poljanski je još tokom proleća 1926. došao na ideju da u domovini priredi izložbu radova umetnika aktivnih na pariskoj sceni tog vremena, koja bi imala prodajni karakter.²²¹ Tada započinju njegovi intenzivni obilasci umetničkih akademija i ateljea, privatnih adresa i kulturnih kafea Monparnasa – *La Coupole*, *Le Dôme* i *La Rotonde*,²²² gde stupa u kontakt sa globalno poznatim Pablom Pikasom, Maksom Žakobom, Andreom Lotom, Fernanom Ležeom, Roberom i Sonjom Delone, umetnikom litvanskog porekla Leopoldom Sirvažom, japanskim slikarom i grafičarom Cuguharuom Fužitom i mnogim drugim umetnicima. Preko Šagala i Erenburga obnavlja kontakte sa Ljubov Kozincovom Erenburg i Osipom Zadkinom.²²³ Uprkos autsajderskoj poziciji na pariskoj umetničkoj sceni, zahvaljujući svojoj ogromnoj energiji i strpljenju u pregovorima Poljanski uspeva da okupi oko ove inicijative većinu navedenih umetnika, uglavnom saradnike *Zenita*, i sakupi respektabilan broj radova za izložbu *Savremeni pariski majstori*.

Povratak u Beograd

Pripreme za realizaciju pomenute izložbe podrazumevale su povratak Poljanskog u domovinu. Pismo od 15. marta 1927, koje je Miciću u Pariz uputio Ferdo Delak, urednik slovenačkog avangardnog časopisa *Tank*, navodi na pretpostavku da se na putu za Beograd Poljanski kratko zadržao u Sloveniji. Iz tog pisma saznajemo, između ostalog, da su Delak i Poljanski 1926. imali ideju da u Ljubljani pokrenu časopis *Gre (Ide)*,²²⁴ koja nije realizovana. Ipak, glavni razlog zbog kojeg Poljanski napušta parisku sredinu bilo je štampanje nove autorske publikacije. Iako je *Zenit* još krajem 1925. objavio da je knjiga poezije i proze *Tumbe* ušla u štampu, ona je publikovana tek tokom jeseni 1926, kao deseta knjiga u ediciji Biblioteka *Zenit*,²²⁵ sa inventivno dizajniranim koricama i reprodukcijom Fužitinog crteža *Lik pesnika B. V. Poljanskog* (1926), koji je bio prikazan na izložbi *Savremeni pariski majstori* u Beogradu.²²⁶

Po uzoru na brata i druge pripadnike evropske avangarde, Poljanski kao selektor izložbe *Savremeni pariski majstori* proširuje polje vlastitog delovanja, profilišući se i kao avangardni umetnik-kustos. U pitanju je još jedna inovativna forma aktivističkog delovanja i intervencije umetnika koji pretenduje na status kolekcionara. Pošto nije bio u mogućnosti da izložbu priredi samostalno, Poljanski je uspeo da je realizuje pod pokroviteljstvom Društva prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić”. Izložba je održana septembra–oktobra 1926. u zgradi Akademije nauka u Beogradu (izložena 53 rada), a januara–februara

²²¹ S. Batušić, *nav. delo*, 804–805.

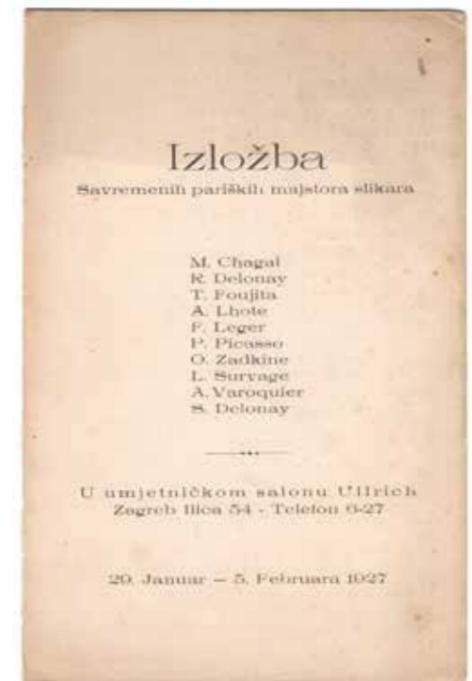
²²² Pozicionirani na raskršću bulevara Montparnasse i Raspail, pomenuti kafei bili su centralna mesta okupljanja intelektualaca, pisaca i umetnika iz celog sveta i važna čvorišta komunikacije u međuratnom Parizu. V. Bouvet and G. Durozoi, *Paris between the Wars. Art, Style and Glamour in the Crazy Years*, London, 2010, 377–378.

²²³ Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 196, 249, 379; I. Subotić, “Two Self-portraits of Josip Štolcer Slavenski”, *New Sound International Journal of Music* No. 33, Belgrade, 2009, 83; Иста, „Париз у ‘Зениту’ – ‘Зенит’ у Паризу”, *Зборник Народног музеја* бр. XIX-2, Београд, 2010, 565–579.

²²⁴ Према: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 245; К. Пранјић, „Апстрактни динамички амбијент Августа Чернигоја и Тршчанске конструктивистичке групе”, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 354.

²²⁵ U poslednjem, 43. broju *Zenita* iz decembra 1926. objavljen je reklamni oglas za zenitističke zbirke poezije, Micićeve *Antievropu* (1926) i *Tumbe* (1926) Poljanskog, sa napomenom o prodajnom mestu – knjižari Svetislava B. Cvijanovića u Beogradu.

²²⁶ В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 379.



32. Naslovna stranica kataloga izložbe: *Savremeni pariski majstori*, Zagreb, 1927. (privatna kolekcija Aleksandar Milojević, Kragujevac)
Cover of the exhibition catalogue *Contemporary Parisian masters*, Zagreb, 1927 (private collection of Aleksandar Milojević, Kragujevac)

1927. u Umjetničkom salonu Ullrich u Zagrebu (izloženo 37 radova, sl. 32).²²⁷ Tom prilikom jugoslovenska publika mogla je da vidi slike, skulptorske i radove na papiru (crteži, pasteli, akvareli, grafike) Šagala, bračnog para Delone, Fužite, Lota, Ležea, Pikasa, Zadkina, Sirvaža i Anrija de Varokijea, rečju – dela koja su pripadala širokoj struji „povratka redu”.²²⁸

U poređenju sa *Zenitovom međunarodnom izložbom nove umetnosti*, ova likovna smotra bila je konceptualno i formalno-jezički manje radikalna, pa samim tim i prihvatljivija domaćoj javnosti i umetnicima, ostavljajući u njihovoj svesti dugotrajne pozitivne konsekvence. Budući da je realizovana pod pokroviteljstvom Društva prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić”, izložba je privukla mnogo veću pažnju publike i naišla na bolji odjek u štampi i periodici. Međutim, jedino je Rastko Petrović, književnik i bivši saradnik *Zenita*, u svom kritičkom prikazu pohvalio spremnost Udruženja da „prihvati saradnju jednog pesnika” (ne navodeći njegovo ime) i organizuje „manji retrospektiv najsmelijega u savremenome pariskom slikarstvu”. Vredna pažnje jeste i Petrovićeva napomena sa ideološkim konotacijama da se „Beogradu daje prilika prvi put da vidi već skoro krajnje ozvaničenu levicu u Parizu”. Na osnovu njegovog prikaza saznaje se da je Pikaso izložio crtež ljudske figure i pastel tamnog tonaliteta i „ravnih planova”, Leže – akvarel „stlizovane apstrakcije”, Lot – kompoziciju *Ragbi* i dva portreta izvedena u tehnikama ulje na platnu i pastel, Sirvaž – „dekorativnu” sliku grada, Rober Delone – sliku iz ciklusa *Trkači*, orfističke kompozicije i grafike iz serije *Ajfelove kule*, Sonja Delone – dva akvarelna nacrti za odeću, Fužita – grafike sa motivom pejzaža i crteže portreta u profilu realizovane u olovci i tušu, Varokije – tri grafike sa vedutama Venecije, Šagal – dva grafička autoportreta, a Zadkin – akvarelne figuralne kompozicije i drvenu žensku statu. ²²⁹

Autor drugog, opširnijeg prikaza ove izložbe bio je Mihailo S. Petrov, takođe nekadašnji eksponent zenitizma. Nakon kraćeg osvrtu na *Prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti* 1924. i konstatacije da je ona bila praćena „nezasluzenom pasivnom rezistencijom” beogradske štampe i publike, Petrov izložbu *Savremeni pariski majstori* ocenjuje kao prvorazredni kulturni događaj u jugoslovenskoj prestonici. Napustivši avangardni kurs u autonomnom umjetničkom radu, on sada ističe važnost Pariza kao „kolevke svih struja i svih pokreta u umetnosti za više od dva stoleća unazad” i težište eksplikacije usmerava na liniju razvoja modernističkog modela slike od Pola Sezana do Pikasa. Sva tri Pikasova crteža, a pre svega mrtvu prirodu sa čašom, visoko valorizuje i određuje kao modernističko približavanje „strogom klasicističkom estetskom idealu”. Naglašavajući Lotov doprinos teoriji moderne umetnosti, njegove dve studije glava izvedene u tehnici pastela valorizuje kao vanredno uspešne. U Sirvažovom matematički koncipiranom i tonski hladnom postkubističkom *Pejzažu iz Španije* kao kvalitet prepoznaje „tananolirsku notu” i ističe ovog umetnika kao markantnu pojavu na izložbi. Zadkinove akvarele i Šagalove bakroreze vezuje za primitivističku struju u umetnosti koju je inicirao Pol Gogen, dok mu se Fužitin primitivistički idiom demonstriran na sva četiri izložena rada načelno i dva pejzaža posebno, ukazuje kao srodan optimističkom izrazu Anrija Rusoa. Tri Varokijeve vedute Venecije ocenjuje kao „zanimljive”, a za Deloneove orfističke akvarele tvrdi da su programski rigidni i lišeni „dublje logike u delovanju spektrom i ritmom masa”. Afirmativno piše o ton-skim i kolorističkim odnosima u radovima Sonje Delone, ukazujući na njenu leadersku poziciju u domenu modnog dizajna. Najzad, Ležeov rad *Akrobate* predstavlja kao jedan od najvrednijih eksponata na izložbi zbog „ritmički izvanredno uravnoteženog crteža” i elementarnosti plastičkih formi definisanih osnovnim bojama. Rezimirajući efekte ove i sličnih izložbi, Petrov skreće pažnju na neophodnost kontinuiranog i postupnog upoznavanja lokalne kritike i publike sa inovacijama u inostranoj umetnosti. ²³⁰

Ljubomir Micić u *Zenitu* negoduje što se u kritičkim osvrtima nigde ne pominje ime Poljanskog kao organizatora izložbe na kojoj su, kako ističe, bila predstavljena dela „sve samih ZENITOVIH prijatelja”, koji su to potvrdili svojim posve-

227 В. Голубовић, „Браћа Мицић и у Берлину и Паризу”, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 99.

228 Опširnije о тој тенденцији и другим уметничким токoвима на париској сцени међуратног периода видети у наредном поглављу књиге.

229 Р. Петровић, „Савремено француско сликарство на изложби Цвијете Зузорић”, *Српски књижевни гласник* (н.с.) бр. 4, Београд, 16. 10. 1926, 297–301; поново објављено у: R. Petrović, *Eseji, kritike*, књ. 5, пр. R. Matic-Panić, Београд, 1995, 48–51.

230 М. Петров, [Изложба Савремених Париских Мајстора...], *Летопис Матице српске* св. 2-3, књ. 310, Нови Сад, 1926, 409–415.



33. Bela i Mark Šagal u pariskom ateljeu, 1926. (Narodni muzej Srbije)
Bella and Marc Chagall in a Paris studio, 1926 (National Museum of Serbia)



34. Osip Zadkin u pariskom ateljeu, 1926. (Narodni muzej Srbije)
Ossip Zadkine in a Paris studio, 1926 (National Museum of Serbia)

tama ispisanim na radovima.²³¹ Pojedini eksponati bili su otkupljeni za državne muzeje i privatne kolekcije u Beogradu,²³² a u kolekciji *Zenit* (danas u Narodnom muzeju Srbije) sačuvani su akvarelni nacrti Sonje Delone za dečju i žensku odeću iz 1920. i 1922/23, Šagalov *Autoportret sa grimasom* izveden u tehnici bakropisa 1924/25. i fotografija bračnog para Šagal snimljena u njegovom ateljeu (sl. 33), kao i fotografija Zadkina okruženog skulptorskim radovima u ateljeu (sl. 34), te portretna fotografija Sirvaža (sve tri sa posvetom *Zenitu*), koje je Poljanski dobio na poklon od autora ili otkupio po komisionim cenama.²³³

Godine 1926. Beograd je bio jedno od mesta posete indijskog nobelovca Rabindranata Tagora, u okviru njegove evropske turneje. Bio je to prvorazredni kulturni događaj u beogradskoj sredini, povodom kojeg je lokalna intelektualna i kulturna zajednica organizovala niz predavanja kako bi upoznala javnost sa likom i delom indijskog filozofa i pesnika. Dnevna štampa i periodika detaljno su izveštavale o njegovom dolasku iz Zagreba 14. novembra, a potom i o dvodnevnom boravku u Beogradu. Tagoru je priređen svečani doček na železničkoj stanici, u prisustvu uglednih zvaničnika i velikog broja Beograđana. Sutradan, 15. novembra, gost iz Indije imao je više protokolarnih susreta – s rektorom Beogradskog univerziteta Pavlom Popovićem, episkopom ohridskim Nikolajem Velimirovićem, predstavnicima PEN-kluba i Društva prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić”, a večernji termin bio je rezervisan za njegovo predavanje *O savremenoj civilizaciji*, u svečanoj sali Univerziteta. Nakon što je rektor predstavio predavača, Tagorov izlazak na govornicu bio je praćen aplauzom i ovacijama publike u prepunoj sali. Interesovanje je bilo veliko, iako su ulaznice za predavanje bile skupe. Tek što je gost počeo da govori, „sa galerije su se začuli zvižduci i odjeknuli povici ‘Dole Tagore!’, ‘Živeo Gandi!’” i poleteli u publiku „mnogobrojni

231 Анон., „Поводом изложбе париских сликара”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, 16. Kasnije, beogradska *Pravda* (16. maj 1931) prenosi iz Micićevog teksta *Ce que fut le Zénithisme* objavljenog u pariskom listu *L'Intransigent* (16. april 1931) deo koji se odnosi na zasluge Poljanskog za organizovanje izložbe *Pariske škole* u Beogradu i Zagrebu, na kojoj su izlagali poznati umetnici, i zaključuje: „Ova izložba, koja je priredena zauzimanjem pesnika Poljanskog (danas se i on bavi slikarstvom) bila je umetnički događaj”. Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 269.

232 Исто, 224. Otkupljena tada, Deloneova slika *Trkači* (1924) danas se nalazi u Narodnom muzeju Srbije.

233 Batušić svedoči da je jednu crno-belu litografiju Robera Delonea iz serije *Ajfelove kule* 1926. otkupio od Poljanskog, koji je zbog materijalnih neprilika bio primoran da je proda (Batušić, *нав. дело*, 806). Pre nego što je 1927. napustila Beograd i otišla u Pariz da bi se pridružila supruzi u egzilu, Anuška Micić je bila primorana da proda nekoliko umetničkih dela, među njima i Lotove i Zadkinove radove (videti: С. Илић и Д. Перуничкић (припр.), *Страшна комедија. Прениска: 1920–1960, Анушка Мицић – Љубомир Мицић*, Београд, 2021, 95, 113) izlagane na izložbi *Savremeni pariski majstori*, koje su zahvaljujući kustoskom projektu Poljanskog postale deo kolekcije *Zenit*.



35. Branko Ve Poljanski i Ljubomir Micić, *Otvoreno pismo Rabindranat Tagori* (od 15. 11. 1926), *Zenit* br. 43, Beograd, 1926, s.p. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Branko Ve Poljanski and Ljubomir Micić, *Open letter to Rabindranath Tagore* (dated 15 November 1926), *Zenit* No. 43, Belgrade, 1926, s.p. (National Library of Serbia, Digital NBS)

leci u kojima se na engleskom i srpskom, pod potpisom Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog, indijski filozof naziva pogrđnim imenima. Iako vidno uzrujan ekscesom, kako navodi Jovan Pejčić, Tagor je ipak održao predavanje.²³⁴

Reagujući u javnosti činom moralne i političke pobune, braća Micić su živom i pisanom rečju – otvorenim pismom od 15. novembra 1926, štampanim u formi letka (sl. 35), argumenovano osporavala i problematizovala Tagorovo priklanjanje vrednostima zapadnoevropske civilizacije, dajući otvorenu podršku antiimperijalnom političkom kursu i antikolonijalnoj borbi Mahatme Gandija u Indiji.²³⁵ Opširan izveštaj objavljen u *Zenitu* objašnjava razloge za taj ideološko-politički motivisan napad zenitista na Tagora, kao i okolnosti pod kojima je Micić bio pozvan da u policiji da izjavu povodom incidenta u sali Univerziteta.²³⁶ Beogradski listovi različito su komentarisali protestnu akciju zenitista. Dok je *Vreme* okvalifikovalo njihovo istupanje kao „nečuven skandal”, tradicionalno antagonistički nastrojena prema zenitistima *Politika* prikazuje ovaj događaj kao incident za koji je odgovorna „grupica uobraženih i nevaspitanih hipermodernističkih pesnika”, a *Pravda* navodi da je „pokušaj zenitista brzo učutkan, tako da je jedva i primećen”.²³⁷

U 43. broju *Zenita* objavljen je Micićev tekst *Zenitizam kroz prizmu marksizma*, potpisan pseudonimom dr M. Rasinov, u kojem se zenitizam naziva „sinom marksizma”, a varvari poistovećuju sa svetskim proletarijatom. Vlasti u Kraljevini SHS su takav sadržaj percipirale kao politički subverzivan i ideološki provokativan, te je časopis zabranjen. Protiv Micića kao glavnog i odgovornog urednika odmah je podignuta optužnica, kojom se teretio da širi komunističku propagandu i posredno poziva građane da „putem revolucije menjaju postojeći društveni poredak [...] po ugledu na rusku revoluciju”. Pod pretnjom zatvorske kazne, Micić u noći 15. decembra 1926. napušta Beograd i zahvaljujući intervenciji Marinetića uspeva da preko Rijeke i Trsta emigrira u Francusku početkom januara naredne godine.²³⁸ U Beogradu ostaju Anuška i Poljanski koji su, sudeći prema prepisci bračnog para Micić, tokom prve polovine 1927. bili veoma angažovani oko pronalaza pravnog tima za odbranu Micića pred beogradskim Prvostepenim sudom.²³⁹ Osim toga, Anuška se suočila i sa nizom izazova i problema administrativne i tehničke prirode oko primopredaje beogradske ekspoziture fabrike hartije „Lipa Mil” koju je dotad vodila,²⁴⁰ prodaje pokušva i stana u Gračaničkoj ulici, smeštaja obimne zenitističke dokumentacije i transfera *Zenitove*

kolekcije u Pariz. U tim komplikovanim poslovima i stresnim okolnostima Poljanski joj je pružao neophodnu podršku i pomoć. To potvrđuju njena pisma upućena Miciću u Pariz, iz kojih saznajemo i važne pojedinosti o Poljanskom koji je već tada na ivici egzistencije, o njegovim pokušajima da odbrani pozicije zenitizma i predstavi beogradskoj publici svoj ne samo pesnički već i likovni talenat, kao i o njegovim ne uvek harmoničnim odnosima sa bratom.²⁴¹

U tom periodu Poljanski priprema za štampu zbirku poezije *Crveni petao*, sa naznakom mesta publikovanja Pariz – Beograd, koja je objavljena 1927. kao 14. izdanje u ediciji Biblioteka *Zenit*. U međuvremenu boravi u Zagrebu, gde je preneti izložba *Savremeni pariski majstori*.²⁴² Verovatno podstaknut njenom pozitivnom recepcijom i uspehom u jugoslovenskoj sredini, Poljanski dolazi na ideju da se domaćoj publici predstavi i kao likovni umetnik. Međutim, u pismu od 26. marta 1927. Anuška izveštava Micića o neuspehu Poljanskog da preko Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvetnih dela obezbedi finansijsku potporu za izložbu.²⁴³ Iako prepiska ne daje preciznije podatke o sadržaju izložbe, na osnovu *Autoportreta* Poljanskog, reprodukovano u knjizi *Crveni petao*, može se pretpostaviti da je reč o pokušaju javne prezentacije autorskih likovnih radova nastalih tokom 1926/27. Hipotezu o ulasku Poljanskog u područje likovnog eksperimenta pre 1928. potvrđuju i druga Anuškina pisma upućena Miciću tokom prve polovine 1927, u kojima obaveštava supruga o prodaji pojedinih umetničkih dela iz *Zenitove* kolekcije, a među njima i slika Poljanskog.²⁴⁴ Kako je učinak prodaje bio skroman, Anuška pominje da Poljanski ima nameru da slike plasira u Berlinu, gde je „veliko tržište”, te moli Micića da im pošalje Berensovu adresu.²⁴⁵

Rezigniran zbog neuspeha i bez sredstava za planirani put u Prag, Berlin i Brisel,²⁴⁶ Poljanski posle Anuškinog odlaska u Pariz maja 1927, ostaje sam u Beogradu. Protestnim činom deljenja 2.000 primeraka autorskih knjiga *Tumbe* (1926) i *Crveni petao* (1927) prolaznicima na beogradskim Terazijama 17. jula 1927,²⁴⁷ on simbolički obznanjuje svoju rezolutnu odluku o prestanku bavljenja poezijom i napuštanju domovine. Bila je to njegova poslednja javna zenitistička demonstracija sa osobinama performansa.²⁴⁸ O tom događaju detaljno izveštava Dragan Aleksić u novinskom članku objavljenom narednog dana u beogradskom listu *Vreme*. Uz obrazloženje da je Poljanski to učinio zbog razočarenja i dugogodišnjeg nezumevanja domaće sredine, Aleksić navodi da je pesnik tokom ove akcije prolaznicima davao obaveštenja „u stilu nekog novog Mesije” i prenosi njegovu izjavu o uzaludnosti pisanja poezije pred saznanjem da je njen recipijent nepoznat ili je konzervativnih shvatanja. Revoltiran konzistentnom ignorancijom, nezainteresovanošću beogradske javnosti za njegovu pesničku istinu, Poljanski je ironično govorio okupljenima:

„Kroz nekoliko godina neće vam trebati ni azbuka, jer ste vi genijalni i ovako, sa rozbratnom u stomacima i sa počastima, koje se ukazuju vašim ogromnim buđelarima. Šta će vam poezija, kad je vaš moral potpuno i vašim željama ne treba ideja.

234 J. Pejčić, „Rabindranat Tagore u Beogradu”, *Kulture Istoka* br. 15, Beograd, januar–mart 1988, 66–67.

235 B. V. Пољански и Љ. Мицић, „Отворено писмо Рабиндранат Тагоре”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, с.п. Kasnije, Micić je pisao da je on jedini autor tog pisma, jer se Poljanski nije složio sa njegovim sadržajem (B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 232), dok je, prema Skerlovoj verziji događaja, Micić bio taj koji se protivio javnim demonstracijama protiv Tagora (Videti: M. Недић, „О Љубомиру Мицићу, ‘Зениту’ и зенитизму”, *Љетопис Српско културно друштво „Просвета”* св. 9, Загреб, 2004, 388).

236 Анон., „Тагоре и зенитистичке демонстрације”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, 15–16.

237 Videti: Анон., „Нечувен скандал на предавању Рабиндраната Тагоре”, *Време*, Београд, 17. 11. 1926, 5; Анон., „Београђани одушевљено поздравили великог индијског песника. Два предавања г. Рабиндраната Тагоре”, *Политика*, Београд, 17. 11. 1926, 6; Анон., „Најчувенији међу триста милиона, славни песник Р. Тагоре у нашој средини”, *Правда*, Београд, 16. 11. 1926, 1.

238 В. Голубовић и И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд и Загреб, 2008, 232–233.

239 С. Илић и Д. Перуничкић (прир.), *Страшна комедија. Преписка: 1920–1960, Анушка Мицић – Љубомир Мицић*, Београд, 2021, 85–87, 103, 107.

240 Fabrika „Lipa Mil” sa sedištem u Zagrebu, čiji je vlasnik bio Anuškin ujak Matija Frojnd, predstavljala je glavni izvor prihoda šire familije, uključujući i bračni par Micić, koji su tim sredstvima realizovali glavninu zenitističkih projekata i aktivnosti. *Исто*, 36–37, 64.

241 Osim što je finansijski pomagala Poljanskog, Anuška je tada posredovala u njegovom izmirenju sa bratom posle jednog oštrog Micićevog pisma iz aprila 1927, zbog kojeg je Poljanski bio spreman da umesto u Pariz ode u Moskvu. *Исто*, 94–95.

242 Videti: *Izložba Savremenih pariških majstora slikara*, Umjetnički salon Ullrich, Zagreb, 29. januar – 5. februar 1927.

243 Pominjući tu „propalu izložbu”, ona apostrofirala da je tadašnji predsednik ovog tela Milan Dimović, poznati književni prevodilac i cenzor, uz podršku pesnika Sime Pandurovića i Siniše Kordića kao članova komisije, odbio zahtev Poljanskog. С. Илић и Д. Перуничкић (прир.), *нав. дело*, 19, 99.

244 Pažnju privlači podatak da kao interesenta za otkup Anuška najčešće pominje Aleksandra Vuča, pripadnika grupe beogradskih pisaca nadrealističke orijentacije koji su se priklonili struji francuskog nadrealizma Andrea Bretona, protiv koje istupa frakcija Pola Dermea, koga je Micić u *Zenitu* podržavao i ostvario saradničke veze. Da su uprkos velikom animozitetu izvesni kontakti između zenitista i beogradskih nadrealista ipak postojali, svedoče i memoarski tekstovi savremenika. Videti: Р. Ратковић, „О једном међувремену (Скица за једну књижевну панораму)”, *Љетопис Матице српске* св. 2, Нови Сад, 1952, 116; М. де Були, *Златне бубе. Песме и подсећања*, Београд, 1968, 114.

245 С. Илић и Д. Перуничкић (прир.), *нав. дело*, 95, 97, 104, 109, 111–113, 118, 125.

246 В. Голубовић, „Преписка око ‘Зенита’ и зенитизма: Бошко Токин, ‘Застава’, новосадски лист, Михаило С. Петров, Бранко Ве Пољански”, *Љетопис Српско културно друштво „Просвета”* св. 20, Загреб, 2015, 295.

247 S. Batušić, *нав. дело*, 808.

248 D. Sretenović, „Strategije otpora”, *Delo. Beograd noću* br. 5-8, Beograd, 1992, 108.

Zato više neću da pišem!”²⁴⁹

Istovremeno, članak pruža uvid u reakcije Beograđana i organa reda na ovaj neuobičajeni gest. Uprkos inicijalnom nepoverenju i podozrenju prolaznika, kako navodi Aleksić, za nepunih dvadeset minuta svi su „egzemplari bili razgrbljeni”. I dok su se beogradske devojke, fascinirane mladim pesnikom, tiskale da dobiju autogram, neko je iz gomile uzviknuo: „Živeo Poljanski!” Za to vreme, kako u nastavku piše:

„Više od 15 žandarma stajalo je i posmatralo ovu gužvu, naročito pred Balkanom, bojeći se da svakog časa ne dođe do tuče; neki su počeli da prave red i da rasteruju gomile, bojeći se da se slučajno ne održava neprijavljen politički zbor.”²⁵⁰

To zapažanje poslužilo je Aleksiću kao pretekst za osvrt na incidentni karakter umetničkog delovanja i istupanja Poljanskog u javnosti, počev od njihovih zajedničkih nastupa u Pragu 1921, preko međusobnih konfrontacija u Zagrebu 1922, do ekscesa na Tagorovom predavanju u Beogradu 1926, koji su bili konceptualno srodni javnim istupanjima futurista, dadaista, ruskih avangardista i nadrealista, sa osobinama multimedijalnog performansa, estetičke subverzije ili provokacije i društveno-političkog skandala. Međutim, sociokulturnim konvencijama naklonjena i estetički konzervativna srpska buržoazija nikada nije prihvatila niti istinski razumela zenitistički umetnički eksperiment Poljanskog, zato što je u njemu prepoznala subverziju sistema vrednosti na kojem je gradila vlastiti ukus, identitet i socijalne pozicije.²⁵¹ Nakon akcije na beogradskim Terazijama Poljanski definitivno napušta jugoslovensku sredinu, u koju se više nikada neće vratiti, i ponovo odlazi u Pariz, gde se odvijala poslednja, postzenitistička etapa njegovog života i rada posvećenog likovnom stvaralaštvu.

KONTEMPLATIVNI DISKURS – PRILOZI U ZENITU

Iako plod individualne imaginacije i kreativnosti, konceptualni aspekt delovanja Poljanskog proističe iz iskustva napred razmatranog geografskog nomadizma, disperzivnog aktivizma i kolektivističkog duha zenitizma koji je objedinio različite kulture, umetničke discipline, medije, izražajne modele i postupke. Književni diskurs koji Poljanski artikuliše na stranicama *Zenita* odlikuju kompleksna tipologija, intertekstualnost i žanrovska hibridnost, zbog čega njegovi časopisni prilozima izmiču pokušajima preciznijeg klasifikovanja u okviru konvencionalnih vrsta i rodova. Poljanski u *Zenitu* objavljuje kritičke prikaze i izveštaje, programske tekstove i deklaracije, pamflete, parole i aforizme, pesničke i prozne priloge, dajući kreativni individualni doprinos konstituisanju ideologije i poetike zenitizma (sl. 36).

249 Према: Д. А. [лексих], „Песничко разочарење, или оригинална американо-зенитистичка реклама у Београду. Јуче је један модерни песник бесплатно поделио 2000 својих књига и направио праву узбуну на Терезијама и корзоу”, *Време*, Београд, 18. 7. 1927, 5.

250 Исто.

251 Опширне о рефлексијама тог игноранског односа у песништву Полјанског, видети: Р. Константиновић, „Бранко Ве Полјански или трагедија балканске азбуке”, *Трећи програм* br. 12, Београд, 1972, 250–284.



36. Branko Ve Poljanski, oko 1921. (Narodni muzej Srbije) Branko Ve Poljanski, c. 1921 (National Museum of Serbia)

Kritički osvrti i programski tekstovi

Zenitistička umetnička kritika obračunavala se sa tradicionalnim vrednostima, dominantnim estetičkim i etičkim konvencijama građanskog društva, zvaničnim institucijama, etabliranim ličnostima i tokovima umetnosti, a promovisala i afirmisala nove umetničke fenomene i odabrani krug mladih umetnika napredne orijentacije. Međutim, to nisu bili klasični analitičko-interpretativni tekstovi, nego inventivna forma kritičkog govora o umetnosti zasnovana na programskim načelima i aksiološkom sistemu zenitističkog pokreta,²⁵² koja se otvoreno opredeljuje za ili protiv.²⁵³ Profil Poljanskog kao likovnog kritičara umnogome je bio determinisan njegovim umetničkim i ideološkim *backgroundom*. Kao pesnik i intelektualac levičarske orijentacije, pristalica Oktobarske revolucije i zagovornik radikalnih društvenih promena, on je idealistički verovao u potencijale umetnosti u zenitističkom projektu stvaranja novog, boljeg i humanijeg sveta i čoveka novog doba. Takav mentalni sklop i senzibilitet pesnika dislocira Poljanskog iz racionalnog, sistematičnog i nepristrasnog kritičarskog diskursa, jer mu oduzima svaku distancu „objektivnog” posmatrača i drži ga u stanju emocionalne napetosti, potpune fasciniranosti i gotovo apriorističke afirmacije nove umetnosti, novih medija i novih žanrova.²⁵⁴ Kao kritičar koji nove forme vizuelnosti percipira i promišlja iz pozicije ideologa i nosioca zenitističke umetničke prakse boreći se za zajedničke ciljeve, Poljanski je artikulisao osoben interpretativni model, profilisajući se kao tipičan predstavnik borbene, „militantne” avangardne kritike.²⁵⁵

Napad na autarhični slovenački kulturni milje koji je započeo u *Svetokretu*, Poljanski nastavlja u *Zenitu* aprila 1921. člankom *Film slovenačke kulture*. Filmski sekvencionisanu strukturu teksta čini niz telegrafski koncipiranih kritičkih komentara o akterima ljubljanske književne, pozorišne, likovne i muzičke scene, kao i o slovenačkim umetničkim glasilima tog vremena. Na udaru kritike Poljanskog očekivano su se našle etablirane ličnosti slovenačke kulture: Izidor Cankar, Oton Župančič, Fran Albreht, Vojeslav Mole, Alojz Krajger, Igo Gruden, Angelo Cerkenik, Anton Lajovic, Fran Govekar, te časopisi: *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Ljubljanski teater*, a posredno i *Maska*. Dvojicu oponenata *Novomeškog proleća* – Ivana Tavčara i Ivana Vavpotiča²⁵⁶ – Poljanski samo uzgred pominje, a pozitivno i sa respektom komentariše preminulog Ivana Cankara, kao i rad direktora Opere Fridrika Rukavine i pozorišnog režisera Osipa Šesta, sa kojim je saradivao u Ljubljani. Iznenađuje što samo nekoliko meseci nakon publikovanja *Svetokreta* u kojem je afirmativno pisao o braći Kralj, sada za skulptora navodi „gubi se u manirima”, a za slikara tvrdi „muči se da bude ekspresionista”. Visoko ceni impresionistu Jakopiča i ekspresionistu Frana Tratnika, a u „energije koje dolaze” ubraja Kogoja, Jakca i, na prvi pogled neočekivano, Podbevška. Zahvaljujući u međuvremenu uspostavljenim kontaktima, Poljanski očigledno stiže uvid u Podbevškovu avangardnu poeziju, revidira inicijalno negativan stav i u afirmativnom tonu piše: „Na prelomu slovenskih starijih glupih nemogućnosti, rodio se On sa 'Bombama'”. To potvrđuje na još jednom mestu u tekstu, kada komentariše da u časopisu *Dom in svet* nema „ništa – ništa – ništa – ništa – do Podbevška”. Pitanjem da li će svi oni doći, Poljanski implicira da je saradnja između zenitista i slovenačkih avangardista na pomolu.²⁵⁷ Najzad, ovim nekonvencionalno strukturiranim tekstom i opozitnim vrednosnim kvalifikacijama on se predstavlja čitalačkoj publici kao kapriciozan kritičar.

252 Г. Тешћ, *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*, Београд, 2009, 53, 65.

253 Iako se ne radi o konzistentnom analitičko-interpretativnom modelu sa jasno definisanim kriterijumima valorizacije, avangardna kritika poseduje distinktivna obeležja koja je određuju kao poseban tip pisanja o umetnosti. Videti: Lj. Kolešnik, „Likovna kritika i tekstualne strategije avangarde”, u: Z. Maković i dr., *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb, 2007, 84–87.

254 S. Mijušković, „Poljanski – Cesarec. Dva primera recepcije ruske avangarde”, *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu* (separat 3+4), 2005, 25–26.

255 Kao začetnika i eksponenta tog modernog tipa borbenog, militantnog kritičara teoretičari umetnosti ističu Šarla Bodlera, koji je tvrdio da kritika treba da bude „pristrasna, strastvena, politička”, ali da podrazumeva „najšire horizonte”. Prema: G. C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd, 1982, 201.

256 M. Dović, “From ‘Svetokret’ to ‘Tank’: Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)”, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 97.

257 V. P[oljanski], „Film slovenačke kulture”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 12. Tri meseca kasnije u *Zenitu* je objavljena nepotpisana beleška o osnivanju Kluba mladih u Ljubljani koja bi se, na osnovu komentara da njegovi članovi Kogoj, Podbevšek, Anton Tone i France Fran Kralj „vode odličnu borbu protiv svega zastarjelog i neumetničkog u Sloveniji”, mogla pripisati Poljanskom (Anon., [„Klub mladih” u Ljubljani], *Zenit* br. 6, Zagreb, 1921, 13). Detaljnije o drugim, malobrojnim prilozima o slovenačkim umetnicima u *Zenitu* videti: M. Dović, *nav. delo*, 99–104.

Kritički prikaz izložbe Paula Klea u Beču 1921, objavljen u istom broju *Zenita*, sadrži lucidna zapažanja Poljanskog o umetniku i njegovim delima. Evidentno iznenađen činjenicom da je izložba autora koji je stekao afirmaciju preko čuvene berlinske galerije i časopisa *Der Sturm* priređena u jednoj prodavnici ramova u Beču, Poljanski sa skepsom komentariše potencijalno ukrštanje merkantilnih i umetničkih interesa. Ostavljajući tu činjenicu po strani, u daljem tekstu nastoji da odgovori na pitanje koje mu se čini krucijalnim za Klea: „Jeste li on umetnik, satirik, filozof, šarlatan, drastično mazalo ili sofista-slikar?” Prema Poljanskom, Kle je duhoviti sofista-slikar, cinični nosilac nove umetnosti i novog duha, koji su utemeljeni na kozmizmu i filozofskom svetonazoru. Kao likovno vredne izdvaja pojedine crteže, *Schleiertanz (Veo plesa)* na primer, te nekoliko apstraktnih slika verovatno nastalih u Bauhausu. Ističući dinamični ritam linija i kretanje ploha, Poljanski demonstrira poznavanje i usvajanje termina svojstvenih likovnom kritičkoteorijskom diskursu. Detektujući u ostalim delima prvenstveno literarni (ali ne i slikarski) kvalitet, verovatno podstaknut njihovim duhovitim nazivima koji su bili Kleov specifikum, on sa iskustvom avangardnog pesnika zaključuje da bi ovaj umetnik svoju kreativnost efikasnije iskazao „električnom reči”, odnosno u književnosti lišenoj konvencija.²⁵⁸

Osim u likovnoj praksi, odjeci ruske avangarde prisutni su i u zenitističkoj kritici. Marta 1923. Poljanski u *Zenitu* objavljuje kritički prikaz *Kroz rusku izložbu u Berlinu*, koju je prethodne godine posetio prilikom boravka u Nemačkoj.²⁵⁹ Tekst je neposredan, impulsivan prikaz sa lica mesta, jednostavan i nepretenciozan, agitatorski intoniran, a čine ga spontane i fragmentarne zabeleške koje pokazuju sve prednosti i nedostatke kritičarskog pisanja o ruskoj avangardnoj umetnosti iz ugla autora artistskog senzibiliteta, subjektivnih estetskih preferencija ili sklonosti.²⁶⁰ Međutim, Poljanski je nepogrešiv kada izdvaja imena nosilaca ruske avangarde: Kazimira Maljeviča, Lisickog, Olge Rozanove, Tatlina, Aleksandra Rodčenka, Nauma Gaboa, Šagala, Davida Burljuka, Ksenije Boguslavske, Arhipenka, Natana Altmana i Aleksandre Ekster, o kojima egzaltirano piše jer u njihovim delima nalazi potvrdu vlastitih umetničkih opredeljenja i stavova. Poimajući rusku avangardu kao jedinstveni umetnički front, a ne razuđen kompleks estetičkih koncepcija kakva je zaista bila, Poljanski se fokusira na analizu plastičke sintakse i formalne strukture dela na način koji je svojstven likovnom umetniku, a ne pesniku. Kao glavnog nosioca „novog duha” Rusije izdvaja Maljeviča demonstrirajući sposobnost razumevanja suštine suprematističkog konstituisanja novog sveta umetnosti. Naime, shvata da Maljevičev novi svet počiva na supremaciji bespredmetnosti kao vrhovnog umetničkog principa koji postaje princip života. Fasciniran njegovom slikom *Crveni kvadrat* (1915) zbog energije čiste boje, piše:

„Najviši stepen čistog delovanja postigao je na elementarnoj suprema-slici: ‘Crveni kvadrat’. Okvir, crveni kvadrat i ništa više.”²⁶¹

Ona ga inspiriše da govori o „pracrvenom” i „večno crvenom”, a da pritom ne upadne u zamku aktuelnog simboličkog čitanja crvenog kao znaka revolucije.²⁶² Poljanskog evidentno privlači maljevičevska ekonomija, koja postulira postizanje maksimalnog vizuelnog efekta sa minimumom izražajnih sredstava i materijala, tj. redukcijom i sažimanjem. Ipak, shvata da lenjir i šestar nisu instrumenti kojima se suprematistička slika koncipira i realizuje, te da, oslobođena svakog determinizma matematike, merenja i proračuna, ona poseduje vrhunska umetnička svojstva. Posle Maljeviča, tvrdi Poljanski, „dolazi cela avangarda suprematista i konstruktivista”. Konstatacija da Lisicki kao „suprematista-konstruktor” proširuje Maljevičev suprematizam izvedena je iz, u osnovi tačnog, uvida da je reč o posredovanju u transmisiji rešenja „suprema-slikarstva” u

258 V. Poljanski, „Wien i nova umetnost”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 13. Oponirajući stavovima Poljanskog, Aleksić mu sa stanovišta dadaističke „katedragosti” (apsolutne umetničke slobode) replicira i poručuje da je Kle genije „dakako, g. Poljanski!”. Videti: D. Aleksić, „Kurt Schwitters Dada”, *Zenit* br. 5, Zagreb, 1921, 5.

259 Iz *postscriptuma* uredništva saznaje se da je prikaz trebalo da bude publikovan prethodne godine, ali da je „usled materialnog pritiska” pod kojim se časopis našao, tekst Poljanskog objavljen u ovom broju i u skraćenoj verziji. Uredništvo, [P.S.], u: V. Poljanski, „Kroz rusku izložbu u Berlinu”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

260 S. Mijušković, *nav. delo*, 27, 30.

261 V. Poljanski, „Kroz rusku izložbu u Berlinu”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

262 S. Mijušković, *nav. delo*, 25.

životnu praksu, tačnije u arhitekturu.²⁶³ Nasuprot Rozanovoj koja, kako navodi, „naginje dekoraciji” i „nije elementarna”, Poljanski ističe odsustvo simboličke kod Rodčenka, a Gaboa kvalifikuje kao deskriptivnog skulptora. S potpunom verom u misiju nove ruske umetnosti govori o gradnji „velikog sveta budućnosti” i pominje Tatlinov *Nacrta za Spomenik III internacionali* (1920). U njemu prepoznaje nov model mišljenja, u kojem umetnost najavljuje duhovnu revoluciju i u njoj participira radikalnim menjanjem i inoviranjem sopstvenog jezika i materijala, a ne prenošenjem, podražavanjem ili ilustrovanjem političkih programa i ideja. Na istoj formalnoj i idejnoj ravni sagledava i Tatlinove kontrareljefe (1914/15), povodom kojih piše:

„Veliko pankozmičko veselje prostrelo je moju dušu, doživljavajući ritam vazduha sa konstrukcijom prostora, koji postaje telo na jednom Tatlinovom kontrareljefu. Pomoću njega osetio sam kako tutnji prasak revolucije, kako su ismejane dekoracije starih kuloara i kako novi umetnički predmeti deluju mehanikom, serpentinom linije, pokretom plohe i energijom večne egzistencije.”²⁶⁴

Načelno konstatuje da su predstavnici konstruktivizma Tatlin, Rodčenko i Gabo usmereni na rešavanje problema prostora i umetničkog predmeta (*вещь*). U domenu pozorišne scenografije ističe Altmanova rešenja kao najinventivnija. Međutim, taj optimistički, avangardistički interpretativni diskurs Poljanskog o svetu budućnosti ne ukazuje na razlike između suprematističkog i konstruktivističkog koncepta. Tome u prilog govore komentari poput „konstruktivizam bi se mogao nazvati – suprematističko vajarstvo” ili da je Maljevičevo slikarstvo „stvarano za fabrike”. Uočavajući da su braća Micić u tumačenja ruskog konstruktivizma unosila krajnje ličnu emocionalnu komponentu i političko ushićenje, Ester Levinger zaključuje da oni nisu imali jasno izgrađen stav prema ovom avangardnom pokretu.²⁶⁵ Te kontradikcije proisticale su iz individualne umetničke imaginacije poštovane u zenitizmu i dominantno kolektivističke kreativnosti prisutne u konstruktivizmu. U suštini, najosetljivije mesto u tekstu predstavlja određenje Šagala i Burljuka kao eksponenata ekspresionizma, te naglašavanje ženskog karaktera dekorativne umetnosti Ksenije Boguslavske. Prikaz se završava afirmativnim osvrtom na Arhipenkovu sintezu različitih medija i nekonvencionalnih materijala, tj. pričom o njegovim skulpto-slikama i novom stilu, koji Poljanski terminološki određuje kao „konkavno vajarstvo”. Andrej Boris Nakov smatra da tekst Poljanskog „po svim kriterijumima spada u najnadahnutije i najdublje prikaze ove izložbe”,²⁶⁶ a Slobodan Mijušković kao najvrednije aspekte tog kritičkog osvrta ističe detekciju i evidenciju plastičkih, formalno-jezičkih svojstava razmatranih dela ili osobenosti umetnika. Naime, on prvi skreće pažnju da Poljanski uporedo sa literarno-metaforičkim formulacijama, kao što je ona da Tatlin „dematerijalizuje vrednosti zlata”, koristi termine aktuelnog kritičkoteorijskog diskursa: pokret plohe, konstrukcija prostora, organizacija (dijagonala, krugova, elipsa itd.), ritam predmeta, mehanika, čisto delovanje i sl.²⁶⁷ Upravo to ukazuje da je Poljanski posedovao adekvatne receptivne sposobnosti za jezik nove ruske umetnosti i intelektualne kapacitete da njene ideje i ostvarenja razmatra i tumači u likovnokritičarskom diskursu.

Od 1924. problematika moderne funkcionalističke arhitekture i koncept društvene utilitarnosti umetnosti, svojstveni ruskom konstruktivizmu i proizvodnoj umetnosti, De Stijlu i Bauhausu, postaju sve aktuelniji u *Zenitu*.²⁶⁸ Braća Micić su u modernoj arhitekturi, zasnovanoj na čistim geometrijskim formama, novim konstruktivnim sistemima i sintetičkim materijalima, serijskoj i mašinskoj proizvodnji, prepoznali revolucionarni društveni faktor. S druge strane, bespoštedno

263 Opširnije s referentnom literaturom videti: V. Kruljac, „Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske umetničke scene”, u: A. Kadrijević i A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Beograd, 2021, 180.

264 V. Poljanski, *nav. delo*, s.p.

265 E. Levinger, “Ljubomir Micić and the Zenitist Utopia”, in: T. O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles & Cambridge, 2002, 271.

266 A. B. Nakov, “This Last Exhibition which was the First”, in: *The 1st Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*, London, 1983, 36.

267 S. Mijušković, *nav. delo*, 26.

268 Osim u sadržaju, ovi uticaji očitavaju se i u formalnom izgledu *Zenita*: u grafičkom dizajnu, tipografskim rešenjima, prelomu tekstova, izboru i rasporedu ilustracija, arhitektonici časopisnih stranica.

su kritikovali dominantne koncepte u jugoslovenskom graditeljstvu, čemu u prilog govore Ljubomirov tekst *Beograd bez arhitekture* i Brankov prikaz *Međunarodne izložbe moderne dekorativne umetnosti i industrije* u Parizu, koji su objavljeni u 37. broju *Zenita* (1925). U članku *‘Mi’ na Dekorativnoj izložbi u Parizu*, napisanom 30. oktobra 1925. u francuskoj prestonici, Poljanski kritički oštro i u polemičkom tonu komentariše nacionalnu selekciju na toj međunarodnoj smotri jer ni u jednom aspektu ne prikazuje aktuelne tendencije u jugoslovenskoj umetnosti, a selektorima zamera na favorizovanju hrvatskih autora. Izrazito negativno piše o Paviljonu Kraljevine SHS, i kada je u pitanju dekoracija enterijera Tomislava Krizmana i kada je reč o arhitekturi, pogrešno navodeći Draga Iblera kao projektanta umesto Stjepana Hribara.²⁶⁹ Objekat ocenjuje kao anahron i neautentičan, budući da ne odražava vitalnost modernizma i aktuelnost ideja. Nasuprot tome, ističe vrednosti purističke arhitekture paviljona časopisa *L’Esprit Nouveau*, koji su projektovali Le Korbizije i Amede Ozanfan. Ipak, sovjetski paviljon koncipiran u duhu konstruktivizma, a izveden prema projektu Konstantina Meljnikova, ocenjuje kao „najinteresantniji na celoj izložbi”.²⁷⁰

Filmska kultura i vesti iz sveta kinematografije kontinuirano su prisutni na stranicama *Zenita*, u kritičkoteorijskim priložima domaćih i inostranih eksperata i poštovalaca sedme umetnosti.²⁷¹ Ekspanzija filma u jugoslovenskoj sredini, razvoj bioskopske mreže i kvalitet filmskog repertoara u gradskim centrima bili su predmet analize braće Micić. U članku posvećenom upravo ovim pitanjima, anonimni autor (najverovatnije Poljanski) konstatuje da je kino uveliko osvojio svet i da su kinematografi postali „moderni hramovi”. Uviđajući da u filmskom mediju leži ogroman potencijal za podizanje opšteg kulturnog nivoa nacije, pledira za uspostavljanje državne kontrole i monopola u domenu kinematografije po uzoru na praksu u Rusiji, gde „već odavno postoji sektor za kino u komesarijatu za pučku prosvetu”. Kako je u jugoslovenskoj sredini institucija bioskopa bila puštena na volju „vlasnicima-trgovcima [...] koji nemaju nikakve druge sposobnosti nego sticati novac”, skreće pažnju na organizaciono-tehničke manjkavosti privatnih kina, slab kvalitet bioskopskog repertoara i loše prevode naslova i sekvenci sa tekstualnim komentarima u filmovima koje su plasirale vodeće distributerske kuće. Sledi analiza filmova sa repertoara zagrebačkih bioskopa i ocena da se „retko može videti dobar i umetnički film”, te apel Ministarstvu prosvetnih dela da preduzme korake neophodne za unapređenje ove delatnosti.²⁷² Probleme i ideje razmatrane u ovom prilogu Poljanski je ponovo analizirao 1922. u autorskom časopisu *Kinofon*, u okviru teksta *Država i kinofilm*.

Kao i u drugim avangardnim glasilima, fascinacija filmskim medijem, a posebno Čarlijem Čaplinom, tada vodećom zvezdom nemog filma, manifestovala se na stranicama *Zenita* kako u kritičkoteorijskim ogleđima Boška Tokina i braće Micić, njihovim programskim tekstovima, prozrim i pesničkim ostvarenjima, tako i u tekstualnim priložima evropskih avangardista i njihovim umetničkim ostvarenjima.²⁷³ Raspon tema varirao je od opšteg zanimanja za kinematografiju, preko kritičkih prikaza pojedinačnih filmskih ostvarenja i njihovih nosilaca ili analize bioskopskog repertoara, do refleksija sedme umetnosti u zenitističkoj umetničkoj praksi. Na osnovu sintagme „harmonika-hlače”, koja se prvi put sreće na stranicama *Kinofona*,²⁷⁴ Bojan Jović identifikuje Poljanskog kao autora priloga *Čaplinovo vrelo* publikovanog u „ruskoj svesci” *Zenita* 1922. godine.²⁷⁵ Osim što u afirmativnom tonu izveštava o distributerskoj kući „Bosna-film” koja je otkupila (neimenovano) Čaplinovo ostvarenje, taj tekst sadrži indikativnu identifikaciju zenitizma i čaplinizma u borbi protiv „bru-

269 Detaljnije: Lj. Blagojević, *The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Cambridge & London, 2003, 91–92.

270 Б. В. Пољански, „Ми’ на Декоративној изложби у Паризу”, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925, с.р.

271 Detaljnije: Д. Метлић, „Љубомир Мицић и филмске теме у часопису ‘Зенит’”, *Зборник Народног музеја* бр. XXIII-2, Београд, 2018, 159–175.

272 Videti: Anon., [Kino...], *Zenit* br. 8, Zagreb, 1921, 12–13.

273 Opširnije o uticajima filmskog medija i recepciji Čaplina u kontekstu avangarde videti: B. Zečević, *Srpska avangarda i film 1920–1932*, Beograd, 2013; D. Metlić, “Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky”, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 9, Berlin, 2019, 236–268; B. Jović, *Avangardni mit Čaplin*, Beograd, 2018; Исти, „Зенит”, кинематографска поезија, и Чаплин”, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 93–107. Povodom Poljanskog, ta problematika biće detaljnije razmatrana u segmentu posvećenom njegovim autorskim publikacijama.

274 Videti: V. Poljanski, „Razveseljivač milijuna”, *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922, 2.

275 Б. Јовић, „Зенит”, кинематографска поезија, и Чаплин”, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 103–104.

talnih invazija” u nesklonim im vremenima, kao i Micićev programski slogan „Čaplin je filmski proleter-bajaco”.²⁷⁶ Autorom nepotpisanog kritičkog prikaza *Čarl Čaplin: Trka za zlatom*, koji je objavljen marta 1926. u *Zenitu* (br. 39), takođe se smatra Poljanski, budući da je upravo ovo kinematografsko ostvarenje iz 1925. izdvojio kao najbolje u filmskoj anketi berlinskog lista *Der Deutsche*, publikovanoj početkom naredne godine. Iako je Čaplin u tom trenutku planetarno poznat, Poljanski ističe da ga je avangarda otkrila, i tekstom publikovanim u *Zenitu* zapravo želi da objasni šta glumac i njegovo delo znače u kontekstu zenitizma. Prema njegovom mišljenju, ovaj film suštinski je označio epohu nove umetnosti ne samo u domenu kinematografije već i u oblasti poezije, jer predstavlja sintezu svih Čaplinovih glumačkih invencija i inspiracija, u kojoj se očitava njegov „elastični duh”, tj. jedan od postulata zenitističke umetnosti. Fokusirajući se na drugi nivo čitanja Čaplinovih filmskih bravura, Poljanski naglašava da tek „kada se ukoči smeh” čitav „spektar ljudske duše” u osami dolazi do izražaja i otkriva svu tragičnost i grotesknost ljudske egzistencije. I ova rasprava se završava citatom Micićevih stihova iz zbirke *Kola za spasavanje* (1922): „Čaplin je filmski proleter-bajaco / Novi Šekspir projeciran na platno”,²⁷⁷ u čemu prepoznamo implicitnu identifikaciju njenog autora sa filmskim likom Šarloa.

Obeležavanje petogodišnjice izlaženja *Zenita*, februara 1926. godine, bilo je povod za rekapitulaciju delovanja pokreta i postignutih rezultata. U 38. broju Micić je objavio pozdravna pisma i čestitke svojih saradnika, prijatelja i članova porodice, koji su još uvek verovali u svetlu budućnost zenitističkog pokreta i njegovog glasila. Poljanski čestita jubilej iz Pariza, a njegovo obraćanje Miciću i zenitističkom bratstvu navodimo ovde u celini:

„Dragi družo, Pokret, koji si Ti pokrenuo pre pet godina sa magičnim pozivom na bunu, nadire u svet kao sila koja se ne može preprečiti. Zenitizam je danas akumulator za nesavladive pokrete. Sa uspehom si vodio borbu protiv kretentva i fanatičkom samosvešću izdržao si junački sve udarce, koje Ti je mučki neprijatelj zadavao. Od prvoga dana pridružio sam se tvome pokretu, koji je danas već prešao plotove naše avlije, sve tamo do sela Pariza. Zenitizam je danas i Tvoj i moj i njihov i svačiji. Zenitizam je savremena istorija novoga duha. A duh ne može biti svojina pojedinca. Ovom prilikom pozdravljam Te družo iz crne i mučne Evrope, koja ne zna za etos novoga čoveka, u čije ime si Ti prvi podigao svoj zenitistički glas! Pozdravljam i ostale naše drugove u zenitizmu, koji su umeli osetiti otkuda dolazi svetlost! Živeo Ljubomir Micić, prvi sin šestog kontinenta Balkana! Živeo zenitizam i njegov duh najgenijalnijih barbara! Živeli zenitistički drugovi! Živela borba i zenitistička pobjeda!”²⁷⁸

U tom obraćanju ne samo da su sublimirane glavne ideje zenitističkog programa već je iskazana i nepokolebljiva, gotovo vojnička odanost Poljanskog pokretu i njegovom lideru, kao i vera u planetarnu pobjedu novog duha zenitizma. Ujedno, ovo pozdravno pismo predstavlja prolog za programski tekst Poljanskog s indikativnim naslovom *S onu stranu istine i laži. O apsolutnom zenitizmu*, koji je napisan u Parizu 16. decembra 1925. Tekst je posvećen petogodišnjici postojanja zenitističkog pokreta i borbi njegovih vodećih aktivista za osvajanje sveta i budućnosti, koji su u podnaslovu metaforički predstavljani kao „Pet motora na aeroplanu za budućnost. 5555 zenitističkih snaga. Fabrika Aerozenit”, uz neizostavne geografske odrednice – Beograd i Balkan. Na početku teksta Poljanski u ispovednom tonu potvrđuje identifikaciju vlastitog bića sa zenitizmom i izražava optimističku veru u nezaustavljivo širenje i svetlu budućnost pokreta čiji su fundamenti *nova istina, novi duh zemlje, novi nadgenije sveta*. Da bi potcrtao razliku u odnosu na futurizam, druge „izme” i savremeni svet uopšte, on uvodi prefiks „nad”, koji vezuje za pojmove *genije, misao, društvo i svet*, referirajući na nadlični karakter, superiornost i univerzalnost zenitizma. Njegove neprijatelje – antizenitiste – sažaljeva i kvalifikuje kao nedovoljno hrabre, slabe i glupe plagijatore nepresušnih, večno živih i novih zenitističkih ideja. To su reči koje kao programska krilatica odjekuju u tekstu. Definisano kao „okrutan i nesmiljen / jak i razoran / duhovit i pokretan / nadgenijalan i prodoran”, zenitizam se u nastavku promovise kao „najsvetlija stranica *Istorije Balkana*” i pokret mladih i velikih „varvarskih duša”, a „Zenitanija” kao njihova obećana zemlja.

276 Anon., „Čaplinovo vrelo”, *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922, 60.

277 Videti: Anon., „Čarl Čaplin: Trka za zlatom”, *Zenit* br. 39, Београд, 1926, с.р.

278 Б. В. Пољански, [Драги друже...], *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.

S vrha zapadnog sveta, metaforički oličenog u Vanderbiltovoj kuli u Njujorku i Ajfelovom tornju u Parizu, Poljanski egzaltirano apeluje na nove mlade generacije i njihov moral. Pozivajući ih u zenitističku revoluciju duha, on poručuje mladima ali i čitavoj Evropi: „Ko je sa nama spasiće se! Ko je protiv nas, umreće jedno i sramno na periferiji časti novog čovečanstva”. Na kraju vizionarski naslućuje da „vekovi će proći, a zenitizam će ostati”.²⁷⁹

Najzad, u *Otvorenom pismu Rabindranatu Tagori*, iz novembra 1926, pisanom u formi poslanice, braća Micić problematizuju afirmativni stav indijskog pesnika i filozofa prema savremenoj kulturi i civilizaciji Zapada koju, navodeći primere iz bliže i dalje istorije, kvalifikuju kao „ljudoždersku i antičovečansku”, te odbacuju kao veliku prevaru, „laž i hipokriziju”. U suštini, gostovanje Rabindranata Tagora u Beogradu poslužilo im je samo kao povod za oštru, bespoštednu kritiku naličja morala kapitalističkog sveta i srpskog društva. Izražavajući podršku političkim idejama i antikolonijalnoj borbi Mahatme Gandija u Indiji, Poljanski i Micić javno potvrđuju naprednu, a u odnosu na dominantni ideološko-politički kontekst subverzivnu i alternativnu poziciju zenitizma.²⁸⁰

Zenitističkom kontekstu pripada još jedan tekst Branka Ve Poljanskog sa elementima proglašenja. Reč je o predgovoru za knjigu *Fenomen majmun* Marijana Mikca, koja je publikovana 1925. kao sedmo izdanje u ediciji Biblioteka *Zenit*. U žanrovski hibridnom tekstu, pisanom 25. decembra 1924. u Beogradu, Poljanski predstavlja ovaj „roman” kao zenitističku fikciju *par excellence* i „SVETO PISMO SMEHA”, a njegovog autora kao zenitističkog pesnika. Ističući Mikčevu čovečnost i srce jednako otvoreno za prijatelje i za neprijatelje, Poljanski mistifikuje njegovo poreklo i proglašava ga za kneza, čime zao-kružuje „zenitističku vladarsku hijerarhiju” inicijalno uspostavljenu u „Zakoniku države Dada-Jok”.²⁸¹ Suštinu „zenitističke volje” vidi u nastojanjima da se posredstvom zenitističkih dela utiče na svest ljudi koji ih čitaju i da se pobede antizenitisti, tj. „neljudi”. Apostrofiru ulogu Micića kao lučonoše zenitističkog pokreta i objavljuje rat antizenitistima, majmunima i neljudima. Jedini razlog njihovog postojanja jeste, prema Poljanskom, nastanak Mikčeve zenitističke knjige „bačene u ovaj čemerni svet”.²⁸² Objasnjavajući u knjizi *Fenomen majmun* osnovne postulate zenitističke poezije, Mikac upravo u književnim tvorevinama Poljanskog nalazi paradigmatične primere za paradoks i asocijaciju.²⁸³

Pesnički i prozni prilozi

Pesnički i prozni prilozi Poljanskog u *Zenitu* demonstracija su njegove sklonosti ka asimilaciji i kreativnoj elaboraciji različitih poetika i predstavljaju dragocen doprinos artikulaciji zenitističkog književnog diskursa. Inspirisani aktuelnim istorijskim zbivanjima, pre svega Oktobarskom revolucijom, zatim masovnim medijima i tehničko-tehnološkim izumima, tj. subjektivnim doživljajem savremenog sveta, ovi prilozi nastajali su u duhu ekspresionističkog altruizma i kosmizma, emocionalne egzaltacije i autorefleksivnosti, dadaističkog nihilizma, paradoksa i blasfemije, futurističkog dinamizma, brutalizma i simultanizma, zenitističkog sinkretizma i Micićeve definicije pojmova *simultanizam*, *konstrukcija* i *vanum*.²⁸⁴ Uz primenu kolažno-montažnog postupka i metoda slobodnih asocijacija, bili su to osnovni principi i ideje koje je Poljanski sintetizovao u procesu stvaranja pesama, proze i drugih verbalnih iskaza publikovanih u *Zenitu*.²⁸⁵

279 B. V. Пољански, „С ону страну истине и лажи. О апсолутном у зенитизму”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.

280 B. V. Пољански и Љ. Мицић, „Отворено писмо Рабиндранат Тагори”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, с.р.

281 U paragrafu broj 16 Miciću je dodeljena titula vrhovnog vladara, a Poljanskom titula vojvode. Videti: V. Poljanski, „Zakonik države Dada-Jok”, *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 3.

282 B. V. Пољански, [Маријан Микац, адмирал...], у: М. Микац, *Феномен мајмун*, Београд, 1925, с.р.

283 М. Микац, „Зенитистичка нова уметност”, у: *Феномен мајмун*, Београд, 1925, 62–63.

284 Videti: Lj. Micić, „Категоријски императив зенитистичке песничке школе”, *Zenit* br. 13, Zagreb, 1922, 17; Isti, „Radio-film i zenitistička okomica duha”, *Zenit* br. 23, Zagreb, 1923, s.p.; Isti, *Антиевропа*, Београд, 1926, с.р.

285 A. Петров, *нав. дело*, LXII; Ф. Здравец, „Одједи српске авангарде у словеначкој публицистици (1920–1938)”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 348. Опширније о наведеним принципима и поступцима у авангардној književnosti videti: P. Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд, 2011, 134, 145, 150, 154–155, 158–159.

Iako Poljanski u *Svetokretu* objavljuje prve pesme, njegov književni talenat i identitet pesnika dolaze do punog izražaja u zenitističkom periodu. U pesmi *U znaku kruga* kombinuje grafičko-stihovni postupak kružnog pisanja sa značenjskim momentom (sl. 37). U pitanju je ikoničko, slikovno predstavljanje semantičkog niza „Život – Smrt – Cirkulus!” smenjivanjem dužih i kraćih stihova i strofa raspoređenih u formi kruga. Naglašavanjem boje, kao i multipliciranjem i kombinovanjem velikog slova O sa drugim rečima pojačava se vizuelni utisak i grafički aspekt pesme. Dinamičan ritam upućuje na ekspresionistički koncept umetnosti kao igre, koja je i osnovna tema. Ona se potom uklapa u širi sistem mitoloških asocijacija koje upućuju na krug kao simbol životnog ciklusa i celovitosti čovekovog bića, što je osnova folklor, ritualnih radnji i obreda. Na taj način, objašnjava Vidosava Golubović, Poljanski interpolira vlastiti pesnički subjekt u krug svoje poezije. Ekspresionističkom diskursu pripada i pesma *Moja duša kleči*, koja referira na sukob između emocionalnog i racionalnog aspekta pesnikovog duhovnog bića.²⁸⁶

Pesme *Kod frizera*, *Ekspres-Groblje* i *Pesma broj 13* proističu iz pesnikovog eksperimenta na planu ritmičke organizacije i strukture onomatopejskog stiha, tj.

ispitivanja zvučnog aspekta reči,²⁸⁷ što su postupci svojstveni ekspresionizmu, ali i futurizmu i dadaizmu. U prvoj pesmi savremena civilizacija poistovećena je s frizerskim salonom i akustički prikazana kao alogična, apsurdna i groteskna, a autor poručuje čitaocu da se ta svojstva ne mogu neutralisati nikakvim kozmetičkim sredstvima.²⁸⁸ Pesma *Ekspres-Groblje* pisana je u žanru tzv. „železničke poezije”, a Poljanski joj je dodao indikativan podnaslov „Novela jedne noći”, aludirajući na filmski sekvencionisan narativ o noćnom vozu koji prevozi telo mrtve žene. Na taj način tema smrti je povezana s motivom voza, a njegovo kretanje i dinamika savremene civilizacije dočarani su zvukom ili, kako navodi pesnik, „muzikom za kosti”. U pitanju su onomatopejski stihovi kojima se simuliraju mehanički zvuci, buka i šumovi, koji deriviraju iz futurističkih ideja o bruitizmu, sinesteziji i simultanizmu.²⁸⁹ Posveta pesme – „Za dušu H. Friedländer” – verovatno se odnosi na Salomoa Fridlendera, poznatijeg kao Mynona (anagram od reči *anonym*), nemačkog filozofa i saradnika berlinskih časopisa *Der Sturm* i *Die Aktion*, čija ekspresionistička književna dela pripadaju žanru groteske i fikcije.²⁹⁰ *Pesma broj 13* završava ovaj hibridni, ekspresionističko-futurističko-dadaistički pesnički diskurs. Numerički naziv pesme izveden je iz iskustva dadaizma, dok se

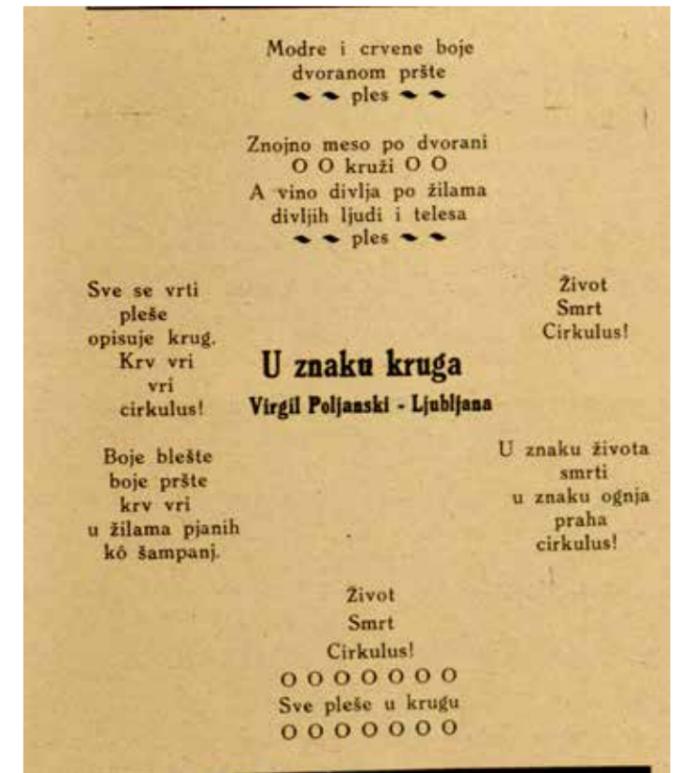
286 Videti: V. Poljanski, „U znaku kruga”, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 13; Isti, „Moja duša kleči”, *Zenit* br. 4, Zagreb, 1921, 7; A. Петров, *нав. дело*, XXVI–XXVII; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 22.

287 Pomenute pesme ponovo su objavljene u zbirci poezije *Panika pod suncem* 1924.

288 Sredinom 1921. Boško Tokin afirmativno piše o poeziji Poljanskog u časopisu *MA*. Videti: B. Tokin, „Zenit, zenitizmus”, *MA* No. 7, Wien, 1. 6. 1921, 100.

289 Opširnije o principu simultanizma u zenitizmu videti: L. Grdan, *Zenit i simultanizam*, Beograd, 2010.

290 O Fridlenderu detaljnije: P. Вучковић, *нав. дело*, Београд, 2011, 172. Od osmog broja (1921), koji zajednički uređuju Micić i Gol, *Zenit* uspostavlja saradnju sa autorima koji su objavljivali priloge u tim berlinskim časopisima. Podatak da je Fridlenderovo delo *Der Schöpfer (Tvorac, 1920)* sačuvano u Micićevoj ličnoj biblioteci (V. Prelić, „Lična biblioteka i rukopisna zaostavština Ljubomira Micića u Narodnoj biblioteci Srbije”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 637), kao i gore pomenuta posveta, navode na pretpostavku da su braća Micić bila u kontaktu sa Fridlenderom.



37. Branko Ve Poljanski, „U znaku kruga”, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 13. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Branko Ve Poljanski, ‘In the Sign of the Circle’, *Zenit* No. 1, Zagreb, 1921, p. 13 (National Library of Serbia, Digital NBS)

opis modernog grada u noći kao večito pokretnog i nezaustavljivog „motornog čudovišta”, koje tramvajima, automobilima i vozovima uništava čoveka, uklapa u ekspresionističko-futurističku matricu.²⁹¹

Poezija Poljanskog objavljena tokom 1922. u *Zenitu* izrazito je polemična i sadrži elemente dadaističke blasfemije i amerikanizma (vestern filmova),²⁹² čemu u prilog govori provokativna pesma *Laso materi božjoj oko vrata*.²⁹³ Dovođenje Bogorodice u vezu sa barskom plesačicom i njeno prikazivanje kao prostitutke, te način na koji se u toj pesmi pominje Hrist, prema mišljenju Aleksandra Petrova primer je svetogrđa bez presedana u srpskoj avangardnoj književnosti. Stoga ne iznenađuje što je ova pesma izazvala žestoke kontroverze u jugoslovenskoj štampi.²⁹⁴ S druge strane, isti književni kritičar pesmu *Lepota konja i lice kraljice Zite* tumači kao indirektan polemički odgovor Poljanskog na odluku grupe beogradskih pisaca *Alpha* da prekine saradnju sa *Zenitom*, odnosno kao parodiju pesme *Mizera* (1918) Miloša Crnjanskog.²⁹⁵

Pesma *Put u Braziliju* ima putopisni karakter i pripada žanru tzv. „geografske poezije”, a moguće je da je nastala po uzoru na delo Bleza Sandrara *Proza u Transsibirskoj železnici* (1913).²⁹⁶ U ovoj futurističkoj pesmi Poljanski iskustva realnog života modernog čoveka artikuliše shodno dadaističkim (Rihard Hilzenbek) i zenitističkim (Micić) definicijama simultanističkog pisanja, smatra Aleksandar Petrov. Telegrafski koncipirani stihovi referiraju na aktuelne događaje iz različitih oblasti savremenog života, dok su toponimi u funkciji holističkog prikaza civilizacijskog haosa.²⁹⁷ Posmatrana u celini, pesma ukazuje na složenost pesnikove percepcije realnosti. Na osnovu uvida u širi sociopolitički i kulturološki kontekst, Petrov apostrofiraju i tumači polisemičnu strukturu *Putu u Braziliju*. U pojedinim stihovima detektuje elemente paradoksa i indirektnu kritiku društva sa političkim implikacijama (stih posvećen teroristi Aliji Alijagiću), a elemente humora, ironije i parodije u jukstapoziciji etabliranih modernističkih pesnika i zenitista. Kao posebnu vrednost pesme izdvaja istovremeno prisustvo različitih slojeva realnosti i mnoštvo aluzija, ali naglašava da njihov izbor nije rezultat slučaja.²⁹⁸

U prevodu Anuške Micić, pesma *Put u Braziliju* (*Fahrt nach Brasilien*) objavljena je na nemačkom jeziku u narednom broju *Zenita* (br. 15, 1922, 38), kao i u minhenskom, plakatskom izdanju *Zenitismus* (14. jula 1922, 1), namenjenom agitaciji i propagandi u Nemačkoj. U „nemačkoj svesci” *Zenita* (br. 16, 1922, 44), štampanoj u Berlinu, publikovane su u prevodu na nemački jezik dadaistička pesma *Slepac broj 52* (*Der Blinde No. 52*) i kratka priča *300.000 udaraca u sekundi* (*300.000 Schläge in einer Sekunde*) Branka Ve Poljanskog, koje su prethodno objavljene u majskom i avgustovskom broju časopisa *Dada-Jok* (1922).²⁹⁹ *Zenit-dnevnik* (22. septembar 1922, 1–2) ponovo objavljuje priču *300.000 udaraca u sekundi*, a uz neznatne izmene i tekst *Država i kinofilm*,³⁰⁰ prvobitno publikovan u aprilskom izdanju revije *Kinofon* (br. 9, 1922, 2–3). Najzad, u okviru nepotpisane beleške *Trgovac belim robljem*, objavljene u „ruskoj svesci” *Zenita* (br. 17-18, 1922, 60) povodom javnih napada hrvatskog pesnika Ljuba Viznera na Micića, naveden je i paradoksalni aforizam Poljanskog „Zrno

291 Videti: V. Poljanski, „Kod frizera”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 8; Isti, „Ekspres-Groblje”, *Zenit* br. 7, Zagreb, 1921, 6; Isti, „Pesma broj 13”, *Zenit* br. 8, 1921, 9–10; A. Петров, *нав. дело*, XXVII–XIX; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 28, 93.

292 Sklonost ka amerikanizmu, tj. vestern filmovima, manifestovala se i kasnije kroz reprodukovanje snimka kauboja sa lasom na naslovnoj stranici *Zenita* broj 36 (1925).

293 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 114.

294 Tokom marta 1922. povodom ove pesme na stranicama zagrebačkog *Obzora* vođena je polemika između Vladimira Lunačeka i Micića, a potom se u raspravu uključio i novosadski list *Jedinstvo*. Videti: V. Lunaček, „Stid javnosti i cenzura”, *Obzor*, Zagreb, 24. 3. 1922, 1; Lj. Micić, „Javni stig cenzura”, *Obzor*, Zagreb, 26. 3. 1922, 1; и., „Распојасаност”, *Јединство*, Нови Сад, 4. 4. 1922, 1–2.

295 Videti: V. Poljanski, „Laso materi božjoj oko vrata”, „Lepota konja i lice kraljice Zite”, *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, 12; A. Петров, *нав. дело*, XXIX–XXXII, XLI.

296 Videti: В. Пољански, „Пут у Бразилију”, *Zenit* br. 14, Zagreb, 1921, 27; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 117.

297 P. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд, 2011, 300.

298 A. Петров, *нав. дело*, XXXIII–XXXVIII.

299 Godine 1922. italijanski časopis *Cronache d'Attualità*, koji je uređivao futurista Anton Đulio Bragalja, publikuje stihove Poljanskog iz pesme *Slepac br. 52* preuzete iz „nemačke sveske” *Zenita*, kao paradigmatični primer „varvarske poezije”. Videti: Anon., [Radio: Arte Nuova! Ogni altra non è che limonata al ghiaccio...], *Cronache d'Attualità* No. 6-10, Roma, 1922, 76. Micić u *Zenitu* (br. 17-18, 1922, 60) citira gotovo u celini ovaj italijanski napis.

300 Taj tekst ponovo je objavljen u separatu *Zenita* od 23. septembra 1922 (s.p.), a potom u 41. broju *Zenita* (1926, 15–17).

do zrna – palača / Kamen do kamena – pogača / Šamar do šamara – pobeđa”, koji je inicijalno publikovan u drugom broju revije *Dada-Jok*.³⁰¹

Otklon prema građanskom miljeu i nesnalaženje u merkantilno ustrojenom društvu posleratne epohe, Poljanski pretače u protest kao vid stvaralačke nekomunikacije. U pesmi *T. B. C.* koristi bolest kao metaforu za izražavanje antikapitalističkog stava i ukazivanje na negativne aspekte zapadnoevropske civilizacije. Nizom asocijativnih iskaza, rastavljanjem i igrom reči naročitih akustičkih i semantičkih vrednosti, potencira ideju predstojeće katastrofe i fatalnost sudbine Evrope usredsređene na profit. U pitanju je opasna opsena i bolest koja će eskalirati u Parizu, koji je tada važio za centar Evrope i sveta, a potom zahvatiti čitav kontinent i rezultirati apokaliptičnom smrću. Zapadnom svetu u agoniji i propadanju Poljanski suprotstavlja „čiste ljude”, koji jašu „plamenu metlu”, odmah ispod planine Durmitor, „sfinge Balkana” kao čuvara tajne izbačljiva.³⁰² Upravo tom i takvom opozicijom, smatra Aleksandar Petrov, ova pesma stoji na liniji balkanskog zenitističkog programa.³⁰³

Revolucionarni zanos i poziv na pobunu iskazani složenim ukrštanjem asocijacija u pesmi *Ustaj*, referiraju na zenitistički projekat „balkanizacije Evrope”, ali sa neizvesnim ishodom. Takav prizvuk pesmi daju višeznačni paradoksi i metafore, poput „balkanskih kula” koje mogu biti krhke kao one od karata ili utopijske kao što je Vavilonska kula. Stihom „Avaj Evropo” Poljanski želi da poruči latinskoj civilizaciji da joj spasa nema jer je odbacila balkansku misiju. Poslednjim stihom – „Drumovi tvoji poželeće Balkanca” – svojevrsnom parafrazom stihova narodne epske pesme *Početak bune protiv dahija*, pesnik upozorava da će doći dan kada će Evropa poželeći Balkance, ali njih možda više neće biti.³⁰⁴

Broj 24 časopisa *Zenit* bio je poslednji koji je štampan u Zagrebu, maja 1923. godine. Implicitnu podršku Micićevom politički provokativnom tekstu *Papiga i monopol 'hrvatska kultura'* predstavlja pesma Poljanskog *Sing-sing jašemo Himalaju*,³⁰⁵ koja je publikovana u istom broju. Koncipirana kao verbalno-vizuelni kolaž, ova pesma počiva na sintezi paradoksalnih i alogično povezanih stihova, zvučnih pasaža i inventivnih grafičko-tipografskih rešenja. U kolažno-montažnoj, simultanističkoj strukturi pesme detektuju se dve ravni čovekove egzistencije. Jedna pripada dehumanizovanoj životnoj realnosti zapadne tehničko-tehnološke civilizacije i represivnoj hrvatskoj stvarnosti oličenoj u HRSS (Hrvatskoj republikanskoj seljačkoj stranci na čelu sa Stjepanom Radićem), a druga – svetu mašte, pesnikovih subjektivnih fantazama vezanih za daleke, egzotične i kosmičke prostore. Lomljenjem reči i njihovim ritmičnim ponavljanjem, Poljanski sugerise kaos i grotesknu protivrečnost između čoveka kao pojedinca i savremenog sveta.³⁰⁶ Tako „sing-sing” iz naslova pesme asocira na naziv jednog od najozloglašnijih zatvora na svetu, ali i na naslov američkog filma *Kažnjenik kaznionice Sing-Sing*, koji se tada prikazivao u Zagrebu i bio predmet kritičkog osvrta u istom broju *Zenita*. Sagledavajući naslov pesme u tom kontekstu, Aleksandar Petrov ga određuje kao paradoks, čije bi skriveno značenje moglo biti: „živimo u zatvoru, mada jašemo 'Himalaju’”. Racionalni poredak stvari zasnovan na logici i redu, koji je doveo do ratne katastrofe, moralnog posrnuća i duhovnog otuđenja čoveka, povod je za apokaliptična predskazanja propasti zapadne civilizacije. Međutim, njenu smrt priželjkuje moderan čovek-pesnik, koji mašta o ličnoj i kolektivnoj slobodi i želi da bude gospodar novca i tehnike a ne njihov rob. Stoga deseterački stih „san snevala tri pesnika luda”³⁰⁷ korespondira sa futurističko-zenitističkom fascinacijom tehničkim izumima i frenetičnim ritmom života modernog doba. Kao mehanizme borbe protiv učmale savremene civilizacije Poljanski čovečanstvu predlaže zabijanje klinova, obuzdavanje gvozdenom užadi i lajanje. Pesma se završava repetitivnom reči *sing*,

301 Pomenuti prilozi biće razmatrani u kontekstu časopisa *Dada-Jok* i revije *Kinofon*, u kojima su inicijalno publikovani.

302 Videti: V. Poljanski, „T. B. C.”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 28–29, 34.

303 A. Петров, *нав. дело*, LVI.

304 Videti: V. Poljanski, „Ustaj”, *Zenit* br. 23, Zagreb, 1923, s.p.; A. Петров, *нав. дело*, LVIII–LX.

305 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 151.

306 P. Вучковић, *нав. дело*, 303–304.

307 Aleksandar Petrov skreće pažnju da je Poljanski podsticaje za korišćenje arhaične forme deseteračkog stiha mogao naći u Micićevoj poeziji i programskim tekstovima. A. Петров, *нав. дело*, LXI.

У тебе су дивне очи Луција

Преко словљених пречника
У кругу живота наших
Данас сам прескочно све
Осетих луду и тврду ову земљу
На којој играм од безумних јутара
До сулуких вечери
Подигнем очи: трајам неко људско лице
Искрива се мој поносни лик
Сагнем главу и мислим
Рево
Рево
Рево
У тебе су дивне очи Луција
За почетак ни свршемак незнам
Када ће попуцати рубини хоризонта
Маскар једним оком завиривамо у пакао барикада
О дивни моји дани дешавања
Када ми је једини тарашио био мој отац
И мајка моја
Бандере под прозорима у ноћима брује
Часовник у руци мојој пред огледалом
Открива моју будућност.
Зар ни своје драге нећу загрлати ножем под леву сису
Да јој видим срце којим она воле
Мене крвавога пролетера.

Бранко Ве ПОЉАНСКИ — Париз

38. Branko Ve Poljanski, „U tebe su divne oči Lucija“, *Zenit* br. 39, Beograd, 1926, s.p. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Branko Ve Poljanski, 'Lucia, You Have Wonderful Eyes', *Zenit* No. 39, Belgrade, 1926, s.p. (National Library of Serbia, Digital NBS)

nit istupa kao „једини духовни i književni levi front”,³¹² a težišne teme tiču se odnosa umetnosti i politike. Osim u programskim tekstovima, u pesničkim i proznim priložima braće Micić evidentna su oslanjanja na idejne konstrukte leve umetnosti. Tome u prilog govore prilozi Poljanskog iz Pariza, poput pesme *Svako jutro sviram*. U iskošenoj projekciji pesnika koji prvenstveno oseća, pa tek potom promišlja život, bitisanje na Zapadu ukazuje se kao simuliranje ludila na grotesknom vašaru istorije. Iako se kroz pesmu provlači osećanje nihilističkog defetizma i alijenacije, postoji nada u duhovno bratstvo i utočište na Istoku.³¹³ I u pesmi *Eros* prisutna je tema potrage za ljubavlju protkana idejom ljudske solidarnosti, ali je u njoj lirski ispovedni ton dominantan.³¹⁴ Poljanski u pesmi *Lađarevo zvono* nizom pesničkih slika, gotovo telegrafski registrovanih u neredu subjektivne svesti, lamentira nad sopstvenom sudbinom pesnika-outsajdera u tuđini, izgnanika u velikom gradu.³¹⁵ Konačno, u pesmi *U tebe su divne oči Lucija* jasnije usmerava pesnički iskaz u pravcu socijalne pobune i društveno angažovanih, proleterskih načela koja, u sintezi sa žanrom ljubavne poezije, dobijaju ekspresionistički prizvuk.³¹⁶ Ova pesma govori o pesniku-proleteru koji u nesrećnom i nepravednom svetu traži zrno humanosti. On misli i sneva o *revoluciji*, i to onoj sa ljudskim licem, koja mu se kao ideja ukazuje u „divnim očima” Lucije (sl. 38).³¹⁷ Poljanski lomi reč revolucija i ritmički ponavlja njen prvi deo kao svojevrsni slogan: „Revo, Revo, Revo”, koji fonetski asocira na francusku reč *rêver* –

što na engleskom znači *pevati* (a to je domen delovanja pesnika), i toponimom *Singapore*, nazivom međunarodne luke na Južnom kineskom moru koja je tada bila pod protektoratom zenitistima mrske, a moćne pomorske i kolonijalne sile – Ujedinjenog Kraljevstva.³⁰⁸ Iako inicirana osećanjem ugroženosti vlastite egzistencije, pobuna Poljanskog je globalna, internacionalna, a revolucija za koju pledira je duhovnog (a ne političkog) karaktera, zaključuje Petrov.³⁰⁹ Zajedno sa drugim isečcima iz časopisa *Zenit* i kataloga *Zenitove* izložbe (*Zenit* br. 25, 1924), fragment ove pesme inkorporiran je u koautorski kolaž Micića i Jo Kleka *Vo imja zenitizma* iz 1924. godine (danas u Narodnom muzeju Srbije), koji referira na najznačajnija zenitistička ostvarenja, akcije i manifestacije.³¹⁰

Od kraja 1924. pesnički i prozni prilozi u *Zenitu* više se ne prevode na nemački nego na francuski jezik, verovatno zbog pomeranja težišta umetničkih zbivanja ka Parizu i sve aktuelnijeg nadrealizma.³¹¹ Tokom 1925. *Ze-*

što znači *sanjati*,³¹⁸ i u drugom stihu stiže do Lucije, a posredstvom zvučne asocijacije i do pojma *revolucija*. Takvom konstrukcijom stiha poetizuje svoje snove o revoluciji i transponuje duh anarhoindividualizma u pesnički diskurs. Prema oceni Aleksandra Petrova, reč je o jednoj od „najboljih pesama Poljanskog”.³¹⁹

Tokom 1921/22. *Zenit* (br. 5, 6, 10, 11) kao prozna dela koja će biti objavljena u istoimenoj ediciji najavljuje „projekcije” *Električne stranice* i „elektrofilm-projekcije” *Smrtni skok* Poljanskog. Iako nisu realizovani, ti projekti potvrđuju da je Poljanski bio fasciniran tehničko-tehnološkim inovacijama (pre svega izumima Nikole Tesle) i zaokupljen mogućnostima njihove sinteze sa književnošću i filmom.³²⁰ Verovatno se radilo o književnoj formi koja je najrodnija avangardnim „filmovima od hartije i na hartiji”, kako ih je kvalifikovao Branko Vučićević, a pomenute najave danas deluju kao reklama za *flipbook* (džepni bioskop).³²¹

Prozni tekst *Nihilon* (sl. 39) fragment je iz neobjavljene knjige Poljanskog *Panoptikum putuje u ogledalo*. U pitanju je filmski sekvencionisana kratka priča, kojom dominira panoramski, parodijski pogled na lažnu, idealizovanu sliku savremenog sveta.³²² Glavni protagonist je fantom po imenu Nihilon, koji označava duh negativizma i destrukcije svojstvene dadaizmu, a inkarnira ideju dehumanizacije čovekovog bića oličenog u bezličnoj, mehanizovanoj lutki.³²³ Analogno haotičnoj, fragmentovanoj strukturi savremenog sveta, Poljanski sukcesijom kontradiktornih iskaza razvija dadaistički grotesknu i apsurdnu dramsku radnju u kojoj, osim lica, učestvuju i predmeti poput stolice, slično Marinetijevoj drami predmeta *Oni će doći* (*Zenit* br. 14, 1922). Pritom napušta konvenciju jedinstva mesta, vremena i radnje koja je svojstvena klasičnom dramskom tekstu i demonstrira simultanzam i filmsku montažu prostorno i hronološki nepovezanih događaja.³²⁴ Parolama, reklamama i paradoksalnim oglasima potcrtava haos svakodnevice uličnog života i ništavnost egzistencije pojedinca u savremenom svetu, sa jasnim referencama na aktuelne političke događaje (na primer, glad u Rusiji). Grafičkim simbolima, vertikalnim i horizontalnim tipografskim linijama različite debljine, kao i upotrebom velikih slova, Poljanski i vizuelno akcentuje ključne ideje i pojmove u tekstu.³²⁵ Potom u žanrovski hibridnom tekstu *Kontraidiotikon* tehnikom



39. Branko Ve Poljanski, „Nihilon“, *Zenit* br. 15, Zagreb, 1923, 33. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)

Branko Ve Poljanski, 'Nihilon', *Zenit* No. 15, Zagreb, 1923, p. 33 (National Library of Serbia, Digital NBS)

308 Videti: V. Poljanski, „Sing-sing jašemo Himalaju”, *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, s.p.

309 A. Петров, *нав. дело*, LX–LXI, LXVI–LXVIII.

310 Iz Berlina 15. maja 1923. Franc Rihard Berens piše Miciću u Zagreb i, između ostalog, pominje Poljanskog kao autora *Himalaya Sing*, referirajući na napred pomenutu pesmu. Takođe, raspituje se da li je knjiga Poljanskog (misleći verovatno na roman *77 samoubica*) uspela nešto da pokrene. Prema: B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 151–152.

311 U prevodu Vladimira Skerla, u *Zenitu* broj 34 (1924, s.p.) ponovo je objavljena na francuskom jeziku pesma *Ustaj (Rebelle toi)*, u broju 36 (1925, s.p.) pesma *Lice koje zviždi (La Face qui siffle)*, a u broju 39 (1926, s.p.) priča *300.000 udaraca u sekundi (300.000 coups la seconde)*.

312 Љ. Мицић, „Фиаи једног књижевног покрета и једне духовне револуције”, *Zenit* бр. 38, Београд, 1926, s.p.

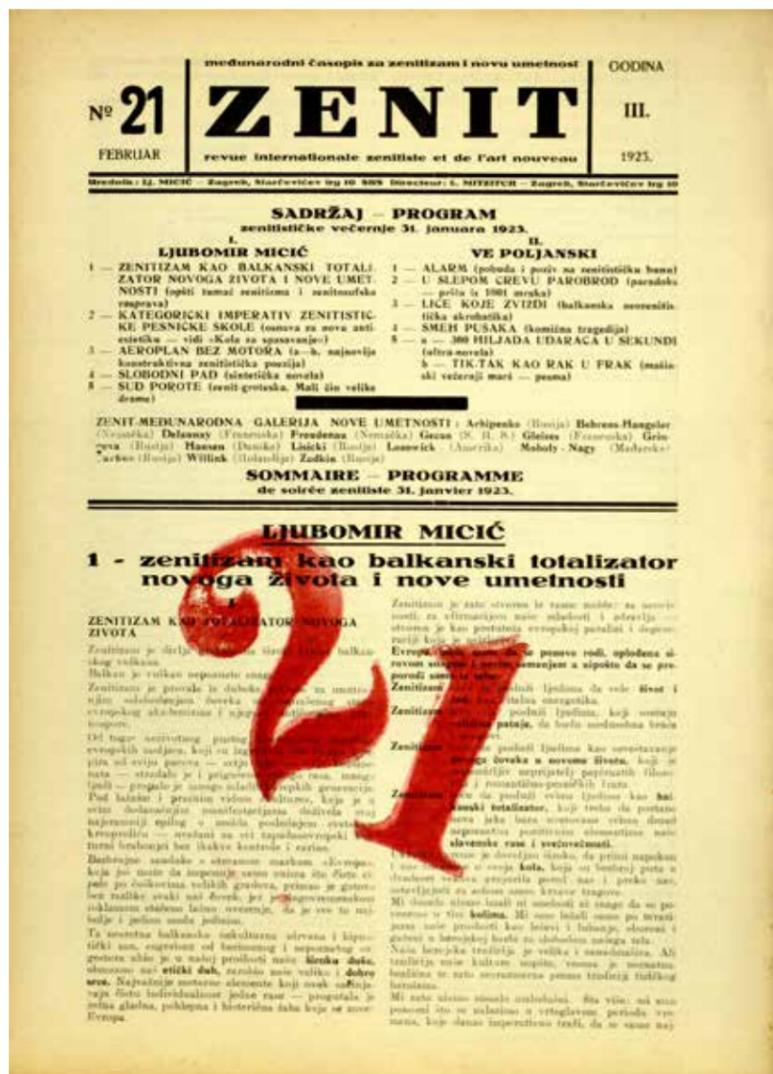
313 Videti: B. V. Пољански, „Свако јутро свирам”, *Zenit* бр. 36, Београд, 1924, s.p.

314 Videti: B. V. Пољански, „Ерос”, *Zenit* бр. 35, Београд, 1924, s.p. Ova pesma ponovo je objavljena u knjizi *Tumbe* (1926).

315 Videti: B. V. Пољански, „Лађарево звоно”, *Zenit* бр. 41, Београд, 1926, 4.

316 B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 41.

317 Videti: B. V. Пољански, „У тебе су дивне очи Луција”, *Zenit* бр. 39, Београд, 1926, s.p. Ponovo objavljena u knjizi *Tumbe* (1926), ova pesma i prozna skica *Smeh pušaka* apostrofirane su u *Zenitu* kao primeri „marksističkog pisanja zenitista”. Videti: Др М. Расинов, „Зенитизам кроз призму марксизма”, *Zenit* бр. 43, Београд, 1926, 14.



40. Naslovna stranica: *Zenit* br. 21, Zagreb, 1923. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Cover: *Zenit* No. 21, Zagreb, 1923 (National Library of Serbia, Digital NBS)

štva. Sam podnaslov teksta – „Pobuda i poziv za zenitističku bunu” – predstavlja daleku asocijaciju na narodnu poeziju, tačnije na naslov epske pesme *Početak bune protiv dahija*. U maniru kletve Poljanski poručuje protivnicima zenitizma, sledbenicima estetičkih i društvenih matrica bečke i pariske provenijencije, da ih „Alah sam blagoslovi”. Pozivanjem na Alaha on implicitno preta latinskoj Evropi i njenim lokalnim poklonicima muslimanskom destrukcijom hrišćanskih vrednosti i

326 Videti: V. Poljanski, „Kontraidiotikon”, *Zenit* br. 19-20. Zagreb, 1922, 66; B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 128.

327 Kasnije je ovaj prozni tekst ponovo objavljen u knjizi *Tumbe* (1926).

328 Tekst je ponovo publikovan u zbirci pesama *Panika pod suncem* (1924).

329 Priča je ponovo objavljena u 40. broju *Zenita* (1926, s.p.) i knjizi *Tumbe* (1926).

330 U prevodu Vladimira Skerla priča je na francuskom jeziku (*La Face qui siffle*) ponovo objavljena u 36. broju *Zenita* (1925, s.p.), a verzija na srpskom publikovana je i u knjizi *Tumbe* (1926).

331 U prevodu na nemački jezik (*Gewehre lachen. Komische Tragödie*) priča je ponovo objavljena u 23. broju *Zenita* (1923, s.p.).

332 Detaljnije o ovim prilozima biće reči u okviru rasprave o *Dada-Joku*.

kolažiranja asocijativnih iskaza i postupkom poruge pravi otklon od neposrednog lirizma čistog besmisla koji je zagovarala Dada,³²⁶ što je verovatno bila posledica konfrontacije sa Aleksićem.³²⁷

Februarski broj *Zenita* (1923) publikuje priloge braće Micić koji su činili program Velike zenitističke večernje održane 31. januara 1923. u Zagrebu (sl. 40). Tom prilikom Poljanski je predstavio javnosti autorske, žanrovski hibridne književne tvorevine: pamfletski tekst *Alarm*³²⁸ i kratke priče *U slepom crevu parobrod*. Priča iz *1001 mraka*,³²⁹ *Lice koje zviždi*,³³⁰ *Smeh pušaka*. *Komična tragedija*³³¹ i *300.000 udaraca u sekundi*. *Serpentinela*, kao i pesmu *Tik-tak kao rak u frak* inicijalno objavljenu prethodne godine u drugom broju *Dada-Joka*.³³² Tekst *Alarm* ima propagandno-manifestni karakter, budući da ponavlja i sublimira programske ideje („balkanizacija Evrope”, Barbarogenije, kolektivizam, heroizam i nepatvorenost zenitističkog duha itd.), koje je Micić eksplicirao u manifestima *Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti* i *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*. Poljanski afirmativno piše o Miciću kao njihovom tvorcu i ističe njegov koncept „reči u prostoru” kao jedno od najznačajnijih, pionirskih postignuća i temelja nove „balkanske kulturne epohe”, a ponovo ukazuje na „logiku paradoksa” i asocijativnost kao stvaralačke principe zenitističkog pesni-

institucija, koje su inače bile predmet zenitističkih osporavanja i umetničke provokacije.³³³ Samouveren ton i superioran stav koji se detektuju u tekstu otkrivaju buntovni mentalitet i kritičku svest njegovog autora. Istovremeno, *Alarm* predstavlja uvod u izbor književnih priloga Poljanskog, u kojima se demonstrira primena principa asocijativnosti, paradoksa i simultaneizma u kreiranju zenitističke proze i poezije. U gore pomenutim žanrovski hibridnim proznim skicama Poljanski telegrafski koncipiranim rečenicama gradi crnohumornu i grotesknu priču ili dijalog, oslanjajući se na kolokvijalni jezik i ulični žargon,³³⁴ smeđe asocijacije, paradokse, kalambure i neologizme. Protagonisti su likovi iz malograđanskog miljea, koji u panoptikumskom vrtlogu savremenog sveta – haosa postaju mehanizovani, alijenirani i moralno deformisani.³³⁵ Njihov odnos prema stvarima iz neposrednog okruženja je obrnut od realnog: oni su objekti, a stvari su akteri. Iako primenjen dosledno, taj „obrnuti govorni obrazac” svojstven dadaističkoj prozi, prema mišljenju Radovana Vučkovića, u ovim kratkim pričama Poljanskog ostao je u granicama „čitljive semantičnosti”.³³⁶

Kasniji prozni tekstovi sadrže jasne reference na zbivanja na jugoslovenskoj političkoj sceni. Primer je *Vesela sinagoga*, priča apsurdnog narativa o fantomskom junaku nazvanom Ritmio Strah. Pisana u formi dijaloga, ona pripada kvazikriminalističkom žanru i predstavlja satiričnu teatralizaciju političkog kursa „srbožderske klike” koju predvode Stjepan Stipa Radić i Nikola Pašić. Repeticija ključnih reči, kao i prateće ilustracije (fotografije muškarca i žene u meditaciji i vežbe cirkuskih akrobata) kombinovane sa grafičkim simbolima (siluetni prikaz manikule – ruke sa ispruženim kažiprstom,³³⁷ maljevičevski crni kvadrati i pravougaonici) i tipografskim rešenjima (uzvičnici, velika bela i crna slova, njihova premetanja), u funkciji su vizuelnog akcentovanja i dopune težišnih segmenata teksta. To su, na primer, provokativna parola „Narode mudri – po čestitom udri” ili završna poruka „i treba da se gaze PUTEVI koje su prokrčili – zenitisti”,³³⁸ koja verovatno referira na protonadrealistički beogradski časopis *Putevi*, a korespondira sa završnim stihom pesme *Ustaj*.³³⁹ Sličan postupak satirične teatralizacije u okviru kvazikriminalističkog zapleta primenjen je i u priči *Atentat na koncertu*. Radnja se odvija tokom muzičke seanse u koncertnom izvođenju pijaniste, a završava njegovim ubistvom koje je počinio doktor Vladan Ve, siva eminencija prisutnog auditorijuma. Koncert je pretekst za građenje priče kroz niz apsurdnih situacija, pomoću kojih Poljanski oštro i grubo karikira sliku mentaliteta intelektualne i kulturne elite onovremenog Beograda.³⁴⁰ Istom diskursu pripada i prozni tekst *Sudar svetova*, publikovan u pretposlednjem, 42. broju *Zenita* kao fragment iz istoimenog romana najavljenog u knjizi *Tumbe* (1926), koji nikada nije objavljen. Dramska priča prati neobičnu sudbinu glavnog junaka Golka Anareva, ali obrnutim hronološkim redosledom: od trenutka kada se bacio pod voz do situacije u jednoj pariskoj kafani, gde prisustvuje raspravi o umetnosti u krugu poznanika.³⁴¹ U dubinskom sloju ovog teksta, koji ne podleže proverbi smisla, ipak se mogu detektovati izvesni elementi autobiografizma.

333 Videti: V. Poljanski, „1 - alarm”, *Zenit* br. 21, Zagreb, 1923, s.p.; opširnije: A. Петров, *нав. дело*, LIII–LIX.

334 Opširnije: R. Konstantinović, *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knj. 6, Beograd i Novi Sad, 1983, 472–473.

335 Opširnije: P. Вучковић, *нав. дело*, Beograd, 2011, 161–164.

336 P. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Beograd, 2011, 302–303.

337 Bojana Popović skreće pažnju na poreklo i primenu ovog ideograma u komercijalnim oglasima i plakatima od sredine 19. veka. Videti: B. Popović, „Zenit’ i komercijalni grafički dizajn”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 583.

338 Videti: Б. В. Пољански, „Весела синагога”, *Зенит* бр. 26-33, Beograd, 1924, s.p.

339 U istom osmobraju *Zenita* (26-33) iz 1924. publikovani su Micićev manifest *Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma. No made in Serbia* i programska pesma *Barbarogenije*, povodom kojeg je osiječki *Hrvatski list* objavio uvredljiv i izrazito negativan kritički osvrt. Anonimni autor napisao *Najnovija ludovanja Ljubomira Micića. Glasilo ludaka na slobodi* urednika *Zenita* naziva „čudovištem”, a kao potvrdu diskvalifikatorske ocene celokupnog časopisnog izdanja navodi, između ostalih, i ovaj prozni prilog Poljanskog. Anon., „Najnovija ludovanja Ljubomira Micića. Glasilo ludaka na slobodi”, *Hrvatski list*, Osijek, 3. 10. 1924, 4.

340 Videti: Б. В. Пољански, „Агентат на концерту”, *Зенит* бр. 35, Beograd, 1924, s.p.

341 Videti: Б. В. Пољански, „Судар светова”, *Зенит* бр. 42, Beograd, 1926, 5–8.

AUTORSKI PROJEKTI POD OKRILJEM ZENITIZMA

Dvadesetih godina prošlog veka aktuelni tokovi kulture brisali su granice između umetničkih disciplina i otvarali puteve intermedijalnosti, koju su braća Micić usvojila kao stvaralački princip. U sredstvima masovne komunikacije (reklama, plakat, radio, fotografija, film) i tehničko-tehnološkim izumima (avion, automobil, telefon, telegraf, kino-projektor) nalazili su inspiraciju i prepoznavali kreativne potencijale i mehanizme za uspostavljanje novih modela umetničkog ispoljavanja. Upravo iz tog iskustva proistekle su zenitističke publikacije, pre svega časopisi i knjige koji su bili koncipirani kao hibridne, intermedijalne i brikolazne tvorevine ili totalna umetnička dela (*Gesamtkunstwerk*). Drugim rečima, insistiralo se na sintezi reči i slike, forme i sadržaja, funkcije i značenja publikacija, a s posebnom pažnjom pristupalo se njihovom grafičkom oblikovanju, artikulaciji tipografskih rešenja, likovnom opremanju i realizaciji (štampanju). Grafički dizajn, tipografija i likovna oprema predstavljali su primarno polje radikalnog formalnog eksperimenta, tj. ključne činioce u konstituisanju metodologije zenitističkog vizuelnog iskaza. Kao takvi imali su funkciju nosilaca decentriranih značenja i indikatora tranzitorne programske orijentacije pokreta. Gotovo sve tendencije prisutne u novoj evropskoj umetnosti tog vremena manifestovale su se u izgledu zenitističkih izdanja, realizovanih primenom postupka montaže i principa dinamizma, simultanizma i jukstapozicije kako aktuelnih, inventivnih grafičkih i tipografskih rešenja tako i arhaičnih, nekonvencionalnih formi vizuelnog oblikovanja.³⁴² U pogledu koncepcije i sadržaja, zenitističke publikacije odražavale su disperzivnost interesovanja i afiniteta njihovih kreatora. Najčešće se radilo o autorskim inicijativama i projektima, koji su realizovani individualno ili kolektivno. Dva autorska časopisa Poljanskog – *Kinofon* (1921/22) i *Dada-Jok* (1922), kao i četiri knjige: *77 samoubica* (1923), *Panika pod suncem* (1924), *Tumbe* (1926) i *Crveni petao* (1927),³⁴³ predstavljaju najvažnije rezultate njegove kreativnosti i angažovanja u artikulasiji zenitističke ideologije i poetike. Budući da je Poljanski u realizaciju tih projekata uložio sve svoje stvaralačke i finansijske kapacitete, oni se mogu posmatrati i kao izraz njegove potrebe da ostavi materijalni trag vlastite umetničke egzistencije u kolektivnoj povesti zenitizma, kojem je pripadao bez ostatka.

Kinofon – „revija za filmsku kulturu”

Fascinacija braće Micić pokretnim slikama datira iz vremena njihovog detinjstva u rodnoj Baniji, gde su prisustvovali filmskim projekcijama putujućeg Bahmajerovog bioskopa.³⁴⁴ Apostrofirajući značaj i uticaj tog iskustva na njihov kasniji pristup umetnosti, Micić piše:

„Bilo je to 1905. godine [...] Moja majka, tetka, baka [...] i moj mladi brat koji je redovno hodao na rukama kao u cirkusu, kradom se veroao na bioskopsku mašinu što je zviždala ‘početak predstave’ [...] Bili smo oduševljeni i opsednuti bioskopskom čarolijom.”³⁴⁵

342 Videti: И. Суботић, „Типографска и ликовна решења ‘Зенита’ и зенитистичких издања”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 443–454; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 65, 69.

343 Redni brojevi kojima su označeni štampani primerci pomenutih knjiga Poljanskog objavljenih u ediciji Biblioteka *Zenit*, razlikuju se od onih navedenih u publikaciji Vidosave Golubović, koja sadrži listu svih zenitističkih publikacija strukturiranu prema hronologiji (videti: V. Golubović, *Biblioteka časopisa ‘Zenit’*, Kragujevac i Beograd, 2021).

344 Bosa Slijepčević pretpostavlja da se radi o Bahmajerovom grand-elektro bioskopu, koji je od 1908. priređivao filmske projekcije na Malom Kalemegdanu. B. Slijepčević, *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*, Beograd, 1982, 29. Opširnije o putujućim prikazivačima filmova i prvim bioskopskim dvoranama u hotelima i namenski građenim objektima u jugoslovenskoj sredini videti: D. Kosanović, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, Beograd, 2011, 16–24.

345 Lj. Micić, „Radio-film i zenitistička okomica duha”, *Zenit* br. 23, Zagreb, 1923, s.p. Ovaj programski tekst proistekao je iz Micićevog eseja *Film i nova poezija. Osnovi zenitističke poezije i balkanske antiestetike*, koji je napisan krajem 1922. Njegova prerađena verzija ostala je sačuvana u rukopisu, a Vidosava Golubović na osnovu nacрта za korice pretpostavlja da je trebalo da bude publikovan 1925. kao zasebno izdanje u ediciji Biblioteka *Zenit*. Videti: Л. Мицић, „Филм и нова поезија. Основи зенитистичке поезије и балканске антиестетике” (прир. В. Голубовић), *Летонис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 21, Загреб, 2016, 390–405.

To potvrđuje i sâm Poljanski u knjizi *Tumbe* 1926, kada rekapitulirajući iskustva iz Gline, koja su presudno uticala na njegov zenitistički duh, piše:

„Jedino od svega što me je radovalo do ludila i preko ludila, bio je cirkus [...] i bioskop sa velikom mašinom koja je zviždala kao da se đavoli smejaše.”³⁴⁶

Početni afinitet prema filmu kod Poljanskog s vremenom prerasta u sinefiliju i profesionalnu preokupaciju, pasionirano praćenje zbivanja u svetu sedme umetnosti i kritičkoteorijsko promišljanje i pisanje o filmu kao autonomnoj umetničkoj disciplini. Pravovremenim uvidom u stanovišta inostranih i domaćih filmskih kritičara i teoretičara (Žan Epsten, Ričoto Kanudo, Erenburg, Tokin,³⁴⁷ Micić i dr.) zastupljenih u *Zenitu*³⁴⁸ i drugim jugoslovenskim i evropskim glasilima,³⁴⁹ Poljanski artikuliše vlastiti pogled na filmski svet. Međutim, nezainteresovanost države za kinematografiju i odsustvo sistematskog razvoja filmske produkcije u jugoslovenskoj sredini negativno se odrazilo na praksu profesionalnog pisanja o filmu, kako u specijalizovanim filmskim revijama tako i u dnevnoj štampi. Povodom domaćih prilika u domenu filmske proizvodnje i publicistike na početku 20. veka, Dejan Kosanović konstatuje da „u neorganizovanoj i haotičnoj kinematografiji Kraljevine SHS / Kraljevine Jugoslavije filmska štampa i izdavačka delatnost odslikavale su opšte stanje u ovoj oblasti.”³⁵⁰ Naime, po uspostavljanju bioskopske mreže tokom druge i treće decenije prošlog stoleća dolazi do proliferacije specijalizovane filmske štampe. Uglavnom su to bila glasila strukovnih udruženja, pokrenuta u cilju zaštite staleških interesa distributera i prikazivača filmova, ali i reklamiranja kinematografskih ostvarenja na repertoarima domaćih bioskopa. Iako zastupaju interese kinematografskih preduzeća koja su ih finansirala, pojedine hrvatske filmske revije, poput *Kinematografskog vjesnika* (1913), *Kina* (1916), *Kino smotre* (1919), *Mosinger filma* (1921–1922),³⁵¹ *Balkan filma* (1921) i *Jugoslavenske filmske revije* (1921–1922), donose članke čiji sadržaji prevazilaze nivo šture informacije i komercijalne promocije. Upravo te časopise Vjekoslav Majcen izdvaja kao preteče prvih nezavisnih filmskih glasila u Jugoslaviji.³⁵²

Svest o epohalnom značaju i uticaju filma na transformaciju savremene umetnosti, kulture i društva uopšte, motivisala je Poljanskog da pokrene časopis specijalno posvećen filmskoj problematici. U pitanju je *Kinofon* – „revija za filmsku kulturu”, koja je izlazila u Zagrebu dvonedeljno, od 15. decembra 1921. do 1. juna 1922. godine (12 brojeva).³⁵³ Smatra se prvom nezavisnom jugoslovenskom filmskom revijom, koja je svojim imenom anticipirala pojavu zvučnog filma. Ona je rezultat entuzijazma pojedinca koji je kinematograf shvatao kao „najneiscrpivije vrelo buduće čovječanske kulturne misije”, a ne industrije zabave.³⁵⁴ Prepoznajući u filmu umetnost budućnosti, univerzalni jezik komunikacije i moćno sredstvo

346 Б. В. Пољански, „Манифест. Фрагмент из великог манифеста свим народима глоба”, у: *Тумбе*, Београд, 1926, 8.

347 Posredstvom Tokinovih kritičkih priloga i teorijskih rasprava o filmu, Poljanski stiče uvid u stavove vodećih evropskih estetičara filma – Ričota Kanuda, Karla Mirendorfa, Luja Delika i Elija Fora, kao i saznanja o „kinematografskoj poeziji” Ivana Gola i drugih autora, a filmska kritika i analiza kvaliteta bioskopskog repertoara u Zagrebu i drugim jugoslovenskim centrima bile su redovno zastupljene u rubrici *Makroskop* zenitističkog glasila.

348 Detaljnije o Čaplinu i filmskim temama u *Zenitu* sa referentnom literaturom i izvorima videti: D. Metlič, „Branko Ve Poljanski: urednik prve nezavisne južnoslovenske filmske revije ‘Kinofon’”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 525; Истра, „Љубомир Мицић и филмске теме у часопису ‘Зенит’”, *Зборник Народног музеја* бр. XXIII-2, Београд, 2018, 159–175; Б. Јовић, *нав. дело*, 93–107.

349 Dijana Metlič osnovano pretpostavlja da je Poljanski prilikom boravka u Beču i Pragu 1921/22. čitao kako specijalizovane filmske revije, tako i dnevne listove koji su imali stalne kinematografske kolumne. D. Metlič, „Branko Ve Poljanski: urednik prve nezavisne južnoslovenske filmske revije ‘Kinofon’”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 526.

350 D. Kosanović, *нав. дело*, 170.

351 Metlič pretpostavlja da je Poljanski autor polemičkog teksta *Film i glazba* potpisanog inicijalima Dr V. P., koji je objavljen 1921. u drugom broju revije *Mosinger film* (D. Metlič, *нав. дело*, 528), a na to upućuje i podatak da je u četvrtom broju *Kinofona* 1. februara 1922. publikovao autorski tekst *Kinomuzika* istovetne problematike.

352 To su pre svega *Kinofon* (1921/22) Poljanskog, *Novi Kinofon* (1922) Fedora Gordija i Tokinov *Film* (1925/26). Videti: V. Majcen, *Hrvatski filmski tisak do 1945*, Zagreb, 1998, 19–53.

353 Nakon prekida u junu 1922, revija nastavlja da izlazi pod modifikovanim imenom *Novi Kinofon* (1922, tri broja) i sa delimično izmenjenom, tematski proširenom koncepcijom urednika Fedora Gordija. Detaljnije: D. Metlič, *нав. дело*, 535–536.

354 V. Poljanski, „Film i budućnost čovječanstva”, *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 5.

propagande, Poljanski je koncipirao *Kinofon* kao reviju koja se bavi estetikom i teorijom filma, a ujedno edukuje čitalačku publiku kako treba da posmatra i razume sedmu umetnost. Na taj način *Kinofon* se izdvajao od glasila filmske industrije, poput *Phono-ciné-gazette* (Pariz 1905), *Variety* (Njujork 1905) ili *Kinematografskog vjesnika* (Zagreb 1913), koji su se bavili pretežno njenim komercijalnim aspektima i bili posrednici između distributera i prikazivača. Upravo zato je pozicija *Kinofona* bila specifična, tvrdi Dijana Metlič i obrazlaže:

„nalazio se između časopisa namenjenog narastajućoj kategoriji filmskih stručnjaka, s jedne, i ilustrovane revije koja je težila da kultiviše osobenu strast pojedinca prema kinematografiji, s druge strane”.³⁵⁵

Po naglašenoj funkciji podizanja nivoa svesti lokalne sredine o umetničkom karakteru i društvenoj ulozi kinematografije, zagrebački *Kinofon* može se porediti s drugim filmskim revijama tog vremena publikovanim u kulturno razvijenim evropskim centrima.

Sedište redakcije *Kinofona* nalazilo se na Starčevićevom trgu br. 10 u Zagrebu, odnosno na adresi uredništva *Zenita*, osim u periodu od sredine januara do sredine marta 1922, kada je bilo privremeno smešteno u Kumičićevoj ulici br. 6, a potom u Mošinskijevoj ulici br. 6. Manjeg formata (25 x 21 cm) i obima (12–16 stranica), *Kinofon* je publikovan na srpskohrvatskom jeziku i latiničkom pismu a štampan u zagrebačkoj štampariji „Merkantile”. Od prvog do poslednjeg broja kao jedini urednik revije potpisan je Valerij Poljanski, te bi podatak o kouredničkoj poziciji Dragana Aleksića u *Kinofonu*, što se neretko sreće u stručnoj literaturi,³⁵⁶ valjalo potkrepiti materijalnim dokazima. Moguće je da je Aleksić, takođe poklonik filmske umetnosti a kasnije i jedan od osnivača beogradskog Kluba filmofila i sineasta (1924),³⁵⁷ imao ulogu nezvaničnog saradnika ili samo konsultanta revije. Naime, on je zastupljen jedino u zagonetnim tizerima i senzacionalističkim reklamama njegovog grotesk-romana *Provala gospodina Isusa Hrista* (planiranog za ediciju Biblioteka *Zenit* ali neobjavljenog), koji se pojavljuju u nekoliko uzastopnih izdanja *Kinofona* iz 1922 (6–9), zaključno sa desetim brojem od 1. maja, posle čega dolazi do sukoba na relaciji zenitizam – jugo-dada i ekskomunikacije Aleksića iz zenitističkog kruga. Jedini autorizovani tekstovi u ovoj reviji su *Gospodin zle volje* (br. 4, 1922) koji potpisuje Poljanski i Micićev *Conrad Veidt i film kao projekcija umetnosti* (br. 12, 1922),³⁵⁸ dok su ostali prilozi uglavnom nepotpisani ili objavljeni pod pseudonimima. Sudeći prema stilu pisanja, načinu izražavanja i terminologiji, svi tekstovi, uključujući i nekoliko članaka i tri film-priče potpisane pseudonimima, zapravo pripadaju Poljanskom. Iako jednokratno, iskustvo u uređivanju sadržaja i forme *Svetokreta* kao i izvesne srodnosti u grafičkom oblikovanju ljubljanske i zagrebačke revije, navode na zaključak da je *Kinofon* u celini autorsko delo Poljanskog.

Naslovne stranice *Kinofona* imale su grafički svedeno ali vizuelno efektno crveno-crno zaglavlje, koje je do poslednjeg broja ostalo identično (sl. 41). Štampano na neutralno svetloj hartiji, kolorističkom shemom asociralo je na izdanja Bauhauasa. Zaglavlje sadrži: naziv i podnaslov revije, ime urednika (Valerij Poljanski), broj, godinu izlaženja i datum izdanja, te adresu redakcije. Dve paralelne horizontalno postavljene grafičke linije, tanka i debela, odvajale su zaglavlje od donjeg dela stranice. Glavno vizuelno polje na naslovnici zauzimale su reprodukcije fotografija i crteža poznatih filmskih glumaca i glumica flankirane crnim i crvenim slovima njihovih imena koja su bila složena najčešće po vertikalni, ređe po dijagonalni i

355 D. Metlič, *nav. delo*, 527.

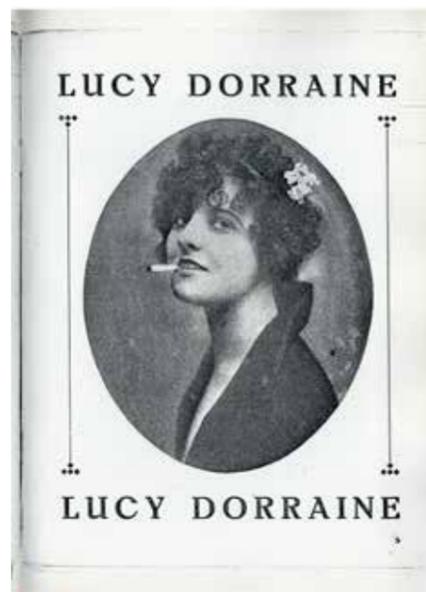
356 Pojedini istraživači pominju Aleksića kao kourednika revije *Kinofon* (P. Levi, *nav. delo*, 42–43; B. Zečević, *nav. delo*, 88), oslanjajući se na podatak iz njegovog memoarskog teksta *Vodnik dadaističke čete*, a da Aleksićevi navodi zahtevaju dodatnu proveru ukazuje Aleksandar Petrov kada argumentovano dovodi u pitanje tvrdnje lidera jugo-dade koje se tiču hronološkog prioriteta u izlaženju časopisa *Dada Tank* u odnosu na *Dada-Jok* 1922 (A. Петров, *нав. дело*, XXXIX).

357 Zajedno sa Tokinom režirao je prvi srpski avangardni film *Budibogsnama ili kačaci na Topčideru*, koji je ostao nezavršen. Videti: B. Zečević, *nav. delo*, 128, 130; B. Vučićević (priř.), *Avangardni film 1895–1939. II deo*, Beograd, 1990, 16; Isti, „A=A”, *Reč* br. 72, Beograd, 18. 12. 2003, 409, 411; P. Levi, *nav. delo*, 43.

358 U pitanju je izvadak iz obimnijeg teksta, koji je inicijalno objavljen u zenitističkom glasilu. Videti: Lj. Micić „Tri ličnosti vremena”, *Zenit* br. 7, Zagreb, 1921, 11–13.



41. Naslovna stranica: *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922. (Narodna biblioteka Srbije, LjM 586)
Cover: *Kinofon* No. 2, Zagreb, 1922 (National Library of Serbia, LjM 586)

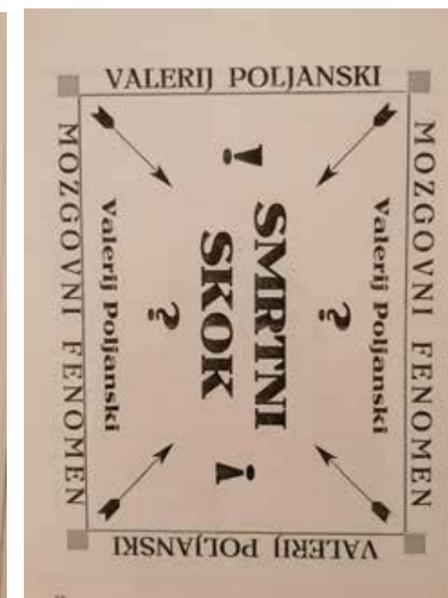


42. Naslovna stranica: *Kinofon* br. 10, Zagreb, 1922. (Narodna biblioteka Srbije, 16242/p.)
Cover: *Kinofon* No. 10, Zagreb, 1922 (National Library of Serbia, 16242/p.)

43. *Kinofon* br. 12, Zagreb, 1922, 5. (Narodna biblioteka Srbije, 16242/p.)
Kinofon No. 12, Zagreb, 1922, p. 5 (National Library of Serbia, 16242/p.)

44. *Kinofon* br. 5, Zagreb, 1922, 12. (Narodna biblioteka Srbije, LjM 586)
Kinofon No. 5, Zagreb, 1922, p. 12 (National Library of Serbia, LjM 586)

45. *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 17. (Narodna biblioteka Srbije, LjM 586)
Kinofon No. 4, Zagreb, 1922, p. 17 (National Library of Serbia, LjM 586)



horizontalni ili zaokrenuti i postavljena bočno. Dva ili više puta ponovljena, imena glumaca ponekad su bila kombinovana sa indeksnim simbolima, poput manikula, strelica i drugih tipografskih oznaka svojstvenih avangardi. Dopadljivi fotografski prikazi filmskih zvezda na naslovnicama *Kinofona* smenjivali su se iz broja u broj, počev od Konrada Fajta, Harija Pila, Čarlja Čaplina, Frančeske Bertini, Lil Dagover, Osi Osvalde, preko Džekija Kugana i Bebi Pegi, do Rajnholda Šincela, Meri Pikford i Lije Mare, shodno aktuelnosti njihovih kinematografskih ostvarenja.³⁵⁹ Retki su primeri ukoso postavljene ili kolažirane fotografije, na primer američke plesačice i glumice Me Marej na naslovnici *Kinofona* broj deset (1922), čije je perlama optočeno, provokativno nago telo delimično pokriveno reklamnom aplikacijom (sl. 42). Iako se Čaplinov filmski lik Šarloa (franc. *Charlot*) ili Čarlja (engl. *Charlie*) pojavljuje na naslovnoj i unutrašnjim stranicama samo u brojevima dva i osam (1922), siluetna predstava Malog skitnice standardne ikonografije (bledo lice, crni brčići, tršava kosa, mali šešir, uski sako, široke pantalone, velike cipele, trščani štap) pojavljuje se kao sastavni deo reklame za *Kinofon* i njegov zaštitni znak na unutrašnjim stranicama *Zenita* (br. 11–13, 1922). Na stranicama pomenutih izdanja *Kinofona* srećemo crno-bele i crveno-bele ilustracije sa predstavom Šarloa kao skitnice i policajca, čuvara krava i šarmantnog udvarača sa cvetom u ustima,³⁶⁰ koje tu figuriraju prvenstveno kao vizuelni simbol modernog doba i nove umetnosti.³⁶¹

Unutrašnje stranice *Kinofona* odlikuju pročišćen grafički dizajn, a funkcionalan i pregledan raspored teksta, ilustracija (fotografije, crteži) i komercijalnog materijala (oglasi, reklame, tizeri). Dinamičan vizuelni ritam postignut je diskretnom primenom razmaka (belina), zvezdica, linija i slova različite veličine, debljine i tipologije. Unikum predstavlja vinjeta

359 Navedenim karakteristikama *Kinofona* Metlič najbliže analogije nalazi u pariskoj reviji *Cinéma* (1921–1923) i bečkom časopisu *Die Filmwelt* (1919–1925), ukazujući na srodnosti s potonjim ne samo u dizajnu korica, već i u grafičkom oblikovanju i organizaciji unutrašnjih stranica, kao i u izboru rubrika. Osim toga, skreće pažnju na oznaku „Jugosl. K. 15” na naslovnoj stranici 17. broja *Die Filmwelt* iz 1921, koja ukazuje na distribuciju časopisa na teritoriji Kraljevine SHS. Videti: D. Metlič, *nav. delo*, 526; Ista, „Revija ‘Kinofon’ i njen značaj za razvoj filmske kulture u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca”, u: A. Kadijević i A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Beograd, 2021, 361.

360 Bojan Jović ukazuje na češku provenijenciju i, konkretno, *Revolučni sbornik Devětsil* (1922) kao izvor ilustracija s predstavom Šarloa, koje su objavljene u revijama *Zenit*, *Kinofon* i *Dada-Jok*. B. Jović, *nav. delo*, 103, 105; Ista, *Avangardni mit Čaplin*, Beograd, 2018, 257.

361 Osim tog ikoničkog, lik Šarloa dobija simboličko značenje i društveno angažovane konotacije u kontekstu *Dada-Joka*, *Zenita* i Micićevih programskih književnih ostvarenja. B. Jović, „Zenit”, kinematografska poezija, i Čaplin”, u: V. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 94, 105.

s prikazom krilatog bika sa otvorenom knjigom (*Kinofon* br. 1, 1921, 7), dok većinu ilustracija čine crno-bele fotografije filmskih glumaca (portretne ili u celoj figuri) i kadrova iz igranih i dokumentarnih filmova, koje su kao promotivni materijal dobijene od producenstskih ili distributerskih kuća. Fotografija je zauzimala četvrtinu, polovinu ili celu stranicu, a ponekad je imala oktogonalnu ili elipsoidnu formu, okvire koji imitiraju izgled perforirane filmske trake ili je zajedno sa tekstualnim legendama bila zaokrenuta i postavljena bočno. Dominiraju fotografije filmskih diva širokog osmeha i krupnih očiju, zanosnih pogleda najčešće direktno usmerenih u posmatrača. Fotografije glumica snimljenih u moderno dizajniranoj odeći, s kratkim frizurama, neobičnim nakitom, pa čak i cigaretom u ustima, poput Lusi Dorejn (*Kinofon* br. 12, 1922, 5, sl. 43), predstavljale su svojevrsnu subverziju društvenih konvencija i tradicionalnih shvatanja rodni odnosa u patrijarhalnoj jugoslovenskoj sredini.

Tipografski elementi svojstveni avangardi – jednostavni okviri, kvadrati i pravougaonici, manikule, strelice, linije, vitičaste zgrade, brojevi, uzvičnici i upitnici – u funkciji su vizuelnog akcentovanja određenog sadržaja u *Kinofonu*. U najvećoj meri zastupljeni su u grafički inventivno koncipiranim reklamama za klijente naklonjene vizuelnom eksperimentu, kao što je Filmski zavod „Omnia Futinger i drug”, zagrebački ogranak „American and Southern Europe Film Corporation” (sl. 44) ili „Kabaret Medulić”, kao i na tizerima za Aleksićev grotesk-roman *Provala gospodina Hristosa* i Poljanskov film-roman *Smrtni skok* (sl. 45). U dnu stranica postavljene su i izdvojene reklame za „Apolo-kino” i „Olimp-kino”, kao i parole imperativnog i apelativnog prizvuka („Čitajte, širite, oglašujte 2h” ili „30 milijuna gladije! Pomozite ruskim bijednicima!”) ili pak one u kojima veličina slova ukazuje na značaj poruke („ORIGINALNO OGLAŠAVA SAMO KINOFON”). Vizuelno, one deluju agresivno i podstiču čitaoca na akciju. Grafički i tipografski svedenije su uokvirene reklame za „rusku svesku” *Zenita*, Micićevu zbirku pesama *Stotinu vam bogova* i Poljanskov „kriminalni šlager” *Landru*, čija se filmizacija najavljuje u produkciji „Jugoslavija-filma”.³⁶² Komercijalni oglasi za jugoslovenska preduzeća za proizvodnju i distribuciju filmova – „Bosna-film”, „Mosinger-film”, „Meteor-film”, „Jugoslavija-film”, Specijalni zavod za kinoindustriju „Unger i Patačić”, deluju

362 U pitanju je skraćeni naslov njegovog film-romana *Landru ubojica 11 žena*, koji je u nastavcima objavljen u *Kinofonu* (br. 4–7, 1922). Osim sa „Jugoslavija-filmom”, Poljanski je pregovarao i s jednom producenstskom kućom iz Beča povodom filmizacije pomenutog književnog dela, ali taj projekat nikada nije realizovan. Videti: V. Poljanski, „Landru modrobradi na filmu”, *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 5.



46. *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922, 12.
(Narodna biblioteka Srbije, LjM 586)
Kinofon No. 2, Zagreb, 1922, p. 12
(National Library of Serbia, LjM 586)

konvencionalnije. Oni su Poljanskom donosili materijalna sredstva neophodna za finansiranje revije, te je verovatno zato bio spreman da napravi kompromis i udovolji zahtevima poslovnih partnera. Najčešće zauzimaju četvrtinu unutrašnje časopisne stranice, a ponekad više oglasa zauzima celu stranicu. Dominiraju uokvireni, jednostubačni i horizontalno postavljeni tipografski oglasi sa zaštitnim znacima i logotipima oglašivača (verovatno štampani sa postojećih klišea), izuzetno sa aluzivnim vizuelnim predstavama (npr. kino-projektora u oglasu Zavoda „Unger i Patačić”, *Kinofon* br. 9, 1922, 12). Tekstualni deo je složen na pregledan i funkcionalan način, a komponovan od više tipova serifnih i bezserifnih slova, različite veličine i debljine. Da bi se komercijalni oglas vizuelno istakao i učinio efektnim, primenjivani su različiti tipovi okvira. Jedni sa spiralnom ili elipsoidnom ornamentikom u stilu secesije i ar dekoa, drugi sa šrafurama koje imitiraju siluetu ukrasnih ramova za slike, a treći sa motivima zvezdica i geometrijskim formama, koji svojim rasporedom asociraju na stilizovani narodni ornament ili tvore vizuelno pročišćen niz (sl. 46). Reklame za filmove pomenutih produkcijskih i distributerskih kuća, kao i za zagrebačke bioskope i njihove repertoare, odlikuju horizontalna ili vertikalna dispozicija, naglašena simetrija i agresivnija tipografska rešenja, a samo u jednom primeru prisutna je amblematska predstava (u reklami za film

Čelični div, *Kinofon* br. 4, 1922, s.p.). Tekst u uokvirenim reklamama koje zauzimaju celu stranicu složen je na dinamičan i repetitivan način. Razmatrani primeri svrstavaju Poljanskog u respektabilne predstavnike modernog komercijalnog dizajna, a *Kinofon* izdvajaju iz konzervativne reklamne prakse dominantne u jugoslovenskim štampanim medijima tog vremena.

Nizom rubrika: *Telegrami p.[oštova]n.[oj] publici*, *Filmska kultura*, *Film-roman*, *Filmovi dolaze u Zagreb*, *Kabaretistika* i *Radio-kinofon*, Poljanski je nastojao da uspostavi ravnotežu između dve primarne vrste sadržaja, a to su stručno-educativni i informativno-popularni sadržaji, kojima se priključuju i umetnički (književni). U periodu od samo šest meseci, koliko je revija izlazila, napisao je neke od antologijskih tekstova u istoriji rane jugoslovenske filmske publicistike profilisući se kao jedan od pionira teorije i kritike sedme umetnosti u domaćoj sredini.³⁶³

U prvom broju, na početku nenaslovljenog teksta manifestnog karaktera kojim se obraća čitalačkoj publici, Poljanski obrazlaže koncepciju, strukturu i ciljeve časopisa. Ističe da je *Kinofon* koncipiran kao „jedina revija svoje vrste u Jugoslaviji, koja će se podrobnije baviti umjetnošću kinematografije” i ukazuje na tendenciju da ona bude nepristrasno, objektivno glasilo. Osim što će izveštavati o najvažnijim temama i događajima iz sveta kinematografije i upućivati čitaoce na „interesantne” filmove u zagrebačkim bioskopima putem tekstova i ilustracija, revija će inicirati stručna predavanja o važnosti filmske kulture i boriti se protiv uvreženih zabuda o umetničkoj inferiornosti filma, naglašava Poljanski. U nastavku, kao kuriozitet navodi se da će u Zagrebu naredne godine započeti izgradnja novog, monumentalnog i tehnički savremeno opremljenog „otmenog kinokazališta”, prema zamisli urednika revije a po uzoru na evropske bioskope. Uz obaveštenje da će se revija baviti „originalnim oglašavanjem”, i to u dve boje, članak donosi informaciju o prodajnoj ceni pojedinačnih izdanja i godišnjoj pretplati.³⁶⁴ U okviru rubrike *Telegrami p.[oštova]n.[oj] publici* Poljanski se samo još jednom, u četvrtom

363 V. Majcen, *nav. delo*, 47.

364 V. Poljanski, [„Kinofon” je jedna revija ...], *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 2.

broju, neposrednije obratio čitaocima izveštavajući ih da, uprkos svim antagonizmima i neosnovanim napadima,³⁶⁵ „širi se naša revija u publiku električnom brzinom”. Zahvaljuje se čitaocima na podršci i obaveštava ih da će doći do poskupljenja časopisa zbog porasta cena papira i štampanja, ali obećava da će im revija i dalje pružati „maksimum za minimum”, tj. mnoštvo „dionizijskih užitaka”.³⁶⁶

Rasprave i ogleđi objavljeni u stalnoj rubrici *Filmska kultura*, u čijem je fokusu bila afirmacija filma kao umetnosti, imali su polazište u filmskoj teoriji i estetici artikulisanim u krilu evropske avangarde.³⁶⁷ U tekstu *Film i budućnost čovečanstva*, Poljanski ukazuje na demokratski karakter i ističe društvenu funkciju filma koji prožima sve aspekte savremenog života. Konstatuje da je propagandni potencijal filma najefikasnije iskorišćen u Rusiji, gde su kroz projekcije i prateća predavanja postignuti vanredni rezultati u prosvetivanju masa. Potom daje kratak osvrt na češku praksu uvođenja filmskog medija u univerzitetsku nastavu i formiranje specijalnih fondova za razvoj naučnog filma, kao i na filmske eksperimente sa novinskim papirom. Veruje da će u budućnosti film predstavljati ključni faktor ne samo u oblasti ekonomije već i u domenu propagande, komunikacija, obrazovanja i umetnosti. Vizionarski naslućuje da će svaka kuća imati „male kino-uređaje”, posredstvom kojih će ljudi moći da prate „kinosimfonijski koncerat, kinokazališnu predstavu, kinorecitatorno veče, kinopjevački koncerat”, te budućnost čovečanstva suštinski određuje kao „kinematografsko doba”.³⁶⁸ Zaokupljen pitanjima filmske dramaturgije, estetike i etike, Poljanski objavljuje raspravni tekst *Film i kazalište*, u kojem film razmatra kao samostalnu umetničku disciplinu, posve različitu od pozorišta koje počiva na živoj reči. Nasuprot tome, kao fundamentalna izražajna sredstva svojstvena filmu izdvaja pokret, vibraciju i višedimenzionalni prostor, koji nudi „maksimum slika s maksimum tačaka gledanih”, tj. efekte koje je u pozorištu nemoguće postići. I dok u američkim filmovima detektuje neposrednost i pulsaciju života, oslobođenost od pozorišne i književne tradicije, evropsku kinematografiju utonulu u teatralnost i sentimentalizam ocenjuje kao dosadnu. Konstatujući da su primeri uspešnih filmskih adaptacija književnih dela malobrojni, Poljanski ukazuje na neophodnost uspostavljanja novog tipa literarne forme zasnovane na principima filmskog dinamizma i simultanizma (montaže), koje je primenjivao u autonomnom književnom radu. Na kraju naglašava da film treba da počiva na sintezi svih umetničkih disciplina i filozofije, kako bi postao nova, totalna umetnost.³⁶⁹ Članak *Kinomuzika* predstavlja svojevrsan nastavak prethodne rasprave, s tim što je sada u fokusu analize ritam kao zajedničko i suštinsko obeležje filma i muzike. Očigledno upoznat sa Kanudovim poimanjem ritma kao ključnog faktora sinteze u filmu,³⁷⁰ Poljanski ukazuje na doprinos muzičke komponente u interpretaciji „životne plastike” filmske priče. Povezujući prostorno i vremenski udaljene događaje, fenomene i ličnosti, film odražava „ritam cijelog svijeta, cijeloga života, cijelog čovekovog bića”, a zadatak filmske muzike je da taj ritam ilustruje.³⁷¹ Tekstom *Ljubav na filmu* Poljanski istupa protiv sentimentalizma, dosade i stereotipa u nemačkim i austrijskim ljubavnim filmovima, a pledira za uvoz francuskih ostvarenja, koja nude „nešto novo i po duhu i po načinu”.³⁷² U prilogu posvećenom žanru naučnog filma skreće pažnju na primere njegove intenzivne primene u obrazovnoj praksi Nemačke, Austrije, Francuske, Engleske, a kao vrhunski projekat te vrste, čija je realizacija još uvek bila u toku, navodi primer filma koji ima za cilj da predstavi javnosti Ajnštajnovu teoriju relativiteta.³⁷³ Poljanski u tekstu *Šta treba znati!?*

365 O pokušajima Branka Mašića, književnika, filmskog kritičara i eksponenta produkcijske kuće „Jugoslavija-film” u Zagrebu, da profesionalno diskredituje Poljanskog kao urednika *Kinofona* i tako naruši kredibilitet revije, videti: V. Poljanski, „Gospodin zle volje”, *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 14–15.

366 V. Poljanski, „Našim čitaocima!”, *Kinofon* br. 5, Zagreb, 1922, 2.

367 Metlič skreće pažnju na usaglašenost stavova Poljanskog i Tokina o značaju razvoja filmske estetike, shvatanju filma kao pokreta i dinamike, poimanju filma kao univerzalnog jezika filozofije, nauke i poezije, uz zajednički afirmativan odnos prema Čaplinu. D. Metlič, „Branko Ve Poljanski: urednik prve nezavisne južnoslovenske filmske revije ‘Kinofon’”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 526.

368 V. Poljanski, „Film i budućnost čovečanstva”, *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 4–5.

369 V. Poljanski, „Film i kazalište”, *Kinofon* br. 3, Zagreb, 1922, 2–3.

370 B. Zečević, *nav. delo*, 139–140.

371 V. Poljanski, „Kinomuzika”, *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 2–3.

372 V. Poljanski, „Ljubav na filmu”, *Kinofon* br. 5, Zagreb, 1922, 3–4.

373 V. Poljanski, „Naučni film”, *Kinofon* br. 7, Zagreb, 1922, 2.

Film u Rusiji, koji potpisuje pseudonimom Caligari, raspravlja o etičkoj odgovornosti u kinematografiji i neslaganjima na relaciji producenti – distributeri – kritičari. Zagovara ideju „čiste filmske umjetnosti”, koja je ostvarena u postoktobarskoj Rusiji kroz zajednički rad glumaca, režisera, plesača, muzičara i naučnika, odnosno filmskih ekipa internacionalnog sastava. Reč je o eksperimentalnim filmovima koji demonstriraju jedan univerzalni kompozicioni princip, a to je „ritmizovanje svih mimičkih događaja [...] i pokreta”, objašnjava Poljanski.³⁷⁴ Tema članka *Amerikanski filmovi* poslužila mu je kao pretekst za estetičko-teorijsku raspravu o autonomnosti i legitimitetu filmske umetnosti u postojećoj umetničkoj hijerarhiji. Nastojeći da odgovori na pitanje u čemu leži vrednost američkog filma, on apostrofira istinitost, ubedljivost, naturalnost i životnu neposrednost. Transponujući principe Bergsonove teorije uosećavanja u domen kinematografije, kao najvažniju karakteristiku američkog filma izdvaja mogućnost identifikacije posmatrača s protagonistima filmske priče i uživljanja u filmski život lišen „izveštačenosti, kulise, artizma i glumačke grimase”.³⁷⁵ U poslednjem, 12. broju *Kinofona*, Poljanski objavljuje članak *Filmska umjetnost i kritika*, u kojem se dotiče pitanja pisanja istorije filma i jačanja filmske kritike kao neophodnog preduslova. Svestan činjenice da svaki snimljeni film ne poseduje potreban kvantum umetničkih svojstava da bi bio zabeležen u istoriji, ukazuje na posredničku ulogu kritike u tumačenju i razumevanju „bitnosti filma”. Ističući da film ne stiče umetnički status isključivo na osnovu sadržaja nego da tome podjednako doprinose i druge njemu svojstvene komponente, Poljanski se zalaže za stručnu i odgovornu kritiku (sličnu onoj u drugim umetničkim disciplinama) koja bi imala pozitivan uticaj na filmsku produkciju. Konstatujući da se jugoslovenski intelektualci nedovoljno angažuju u kritičkom pisanju o filmu, da zaposleni u distributerskim kućama nisu kompetentni po pitanju umetničkog kvaliteta filmova i da se vlasnici bioskopa ignorantski odnose prema mišljenju stručne filmske kritike, predlaže da se uvede državna cenzura koja bi bila obavezujuća za sve.³⁷⁶

Nekoliko priloga objavljenih u rubrici *Filmska kultura* pružaju jasnu sliku o situaciji u jugoslovenskim bioskopima, prikazivačkoj i producerskoj delatnosti, nepostojanju adekvatnog zakonskog okvira koji bi regulisao funkcionisanje domaće filmske produkcije, koja je po kvalitetu i finansijskim ulaganjima tada umnogome zaostajala za evropskom. U tim tekstovima dolazi do izražaja vera Poljanskog u potencijale filma kada je u pitanju unapređenje kulturnih potreba pojedinca i podizanje intelektualnog nivoa nacije. Tekst *Naši kinematografi* predstavlja kritički osvrt na tehničke, organizacione i druge nedostatke u domaćim bioskopima. Poljanski, potpisan pseudonimom Kinofil, insistira na tezi da je film umetnost a bioskop „novo kazalište”, te ukazuje na neophodnost podizanja svesti lokalne sredine o „tehničkoj estetici kinematografa”. Pod tim podrazumeva ne samo projektor i platno, već i adekvatan ambijent, način funkcionisanja, nivo higijene i pravila ponašanja, shodno kulturnoj i prosvetiteljskoj misiji bioskopa kao institucije. Skreće pažnju na loš tehnički i umetnički kvalitet uvezenih filmova, neadekvatan prevod naslova i sekvenci sa tekstualnim komentarima, neprimerenu muzičku pratnju projekcija i njihovo nedopustivo skraćivanje, a reklame za film ocenjuje kao malograđanske i neukusne. Stoga apeluje na prikazivače i državu da preduzmu neophodne korake kako bi i domaći bioskopi stekli status kulturno-obrazovnih institucija za široke mase, kakav imaju u evropskim centrima.³⁷⁷ U kritičkom ogledu *Filmska mogućnost u Jugoslaviji* Poljanski piše o diletantizmu nacionalne filmske produkcije, nekreativnosti domaćih reditelja i glumaca kojima nedostaje „talenat za elastičnost linija na licu u skladu s dušom”.³⁷⁸ Inicijalno postulirana u *Zenitu* (br. 8, 1921), ideja uspostavljanja državne kontrole i monopola nad filmskom produkcijom i kinematografima elaborirana je u raspravi *Država i kinofilm*. Poimajući film kao važan kulturni i društveni faktor, Poljanski apeluje na Ministarstvo prosvetnih dela da hitno formira poseban od-

374 Caligari, „Šta treba znati!? Film u Rusiji”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 5.

Na prisustvo i status filma u životnoj praksi sovjetske Rusije Poljanski se ponovo osvrnuo u prilogima objavljenim u poslednjem, 12. izdanju *Kinofona*. Ovim osvrtima tematski je srodan Micičev tekst *Kinofilm u Rusiji*, objavljen u *Zenitu* (br. 17-18, 1922, 57), koji afirmiše produkciju ruskih filmova i ukazuje na pozitivne efekte njihovog intenzivnog prikazivanja u sovjetskim bioskopima, jer je to doprinelo potiskivanju dominacije inostranih filmskih ostvarenja.

375 V. Poljanski, „Amerikanski filmovi”, *Kinofon* br. 11, Zagreb, 1922, 2–3.

376 V. Poljanski, „Filmska umjetnost i kritika”, *Kinofon* br. 12, Zagreb, 1922, 2.

377 Kinofil, „Naši kinematografi”, *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922, 3–4.

378 V. Poljanski, „Filmska mogućnost u Jugoslaviji”, *Kinofon* br. 6, Zagreb, 1922, 2.

sek za kinematografiju kako bi se uredili odnosi u toj delatnosti. Predlaže osnivanje državnog preduzeća za proizvodnju nacionalnih filmova različitih žanrova, ukazuje na prednosti filma kao najmanje tendencioznog a efikasnog sredstva za afirmaciju i komunikaciju državotvornih ideja i ciljeva, te apeluje na državne organe da ulože sredstva u produkciju propagandnih filmova. Smatra da bi država trebalo da finansira izgradnju četiri velika bioskopa – u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i Subotici, koja bi imala isključivo kulturno-obrazovnu svrhu. Takođe, zalaže se za osnivanje državnog kino-instituta koji bi organizovao predavanja o „tekovinama kinematografije”, praćena filmskim projekcijama primerenim kako visokoobrazovanom auditorijumu, tako i široj publici različite starosne dobi. Uveren da bi novac uložen u te projekte doneo državi višestruke benefite, materijalne i moralne podjednako, Poljanski apostrofira pozitivno dejstvo filma na najšire društvene slojeve. No, svestan ignorantskog odnosa države prema kinematografiji i njenim potencijalima, apsurdnost takve situacije sublimira u završnoj rečenici ove rasprave: „Za Jugoslaviju film je – Kolumbovo jaje!”³⁷⁹ Najzad, u tekstu *Blokirani Zagreb* analizira politiku poslovanja hrvatskih distributerskih kuća, primarno zasnovanu na merkantilnim interesima, i oštro kritikuje odsustvo umetničkog kriterijuma u njihovom izboru filmova dominantno nemačke provenijencije. Izuzev ostvarenja u izboru „Mosinger-filma” i „Bosna-filma”, filmove na repertoarima zagrebačkih bioskopa načelno ocenjuje kao loše i štetne za publiku, posebno onu mlađeg uzrasta. Stoga konstatuje da se Zagreb našao pod blokadom u pogledu uvoza dobrih filmova i predlaže osnivanje zavoda za uvoz i distribuciju američkih filmova,³⁸⁰ a vlasnicima bioskopa preporučuje ostvarenja Džekija Kugana, Čaplina, Doroti Filips, Meri Pikford, Eve Novak i drugih filmskih zvezda čija imena garantuju poslovni uspeh.³⁸¹

Glumcima promovisanim na naslovnim stranicama *Kinofona* bili su posvećeni udarni članci u rubrici *Filmska kultura*. Prvi portretni prikaz, pod naslovom *Razveseljivač milijuna*, bio je posvećen planetarno poznatom američkom glumcu Čarlju Čaplínu, odnosno njegovom filmskom liku Šarlou. Težište rasprave usmereno je ne samo na njegove vizuelne atribute (izgled, kretanje) već i na socijalnu dimenziju – dejstvo Čaplinove glumačke kreacije i njenu recepciju na američkom i evropskom kontinentu. „Otmeno groteskan”, kako se navodi u tekstu, Šarlo je svojim izgledom i dobrodušnošću osvojio srca ljudi na svim meridijanima, bez obzira na njihov socijalni status, stepen obrazovanja i starosnu dob. Poljanski dalje objašnjava da u Americi gledanje Čaplinovih filmova predstavlja svojevrsan obred za odrasle i umirujuću mantru za decu, a da Šarloove „harmonika hlače” imaju status relikvije. Čaplina predstavlja kao multimedijalnog umetnika koji sam kreira lik filmskog junaka koga glumi, piše scenarija, režira i producira filmove. Istovremeno, prikazuje ga kao plemenitog čoveka, prijatelja „svih malenih, poniženih i uvređenih”. Apostrofira pozitivan psihološki uticaj njegovih filmova na ljude u Evropi – gde ovaj glumac uživa ugled „velikog komičara” – posebno u vreme ratne katastrofe i u „danima plača, suza, umornosti i tuge”, jer Čaplin i najtragičnije strane života prikazuje kao smešne. Svestan otklona konzervativne jugoslovenske filmske kritike prema Čaplinovim filmovima, Poljanski obaveštava čitaoca da je u Parizu izašla iz štampe knjiga Luja Delika, poznatog francuskog književnika i estetičara filma, posvećena glumčevom životu, njegovim avanturama, filmovima i idejama.³⁸² Čaplin i njegov filmski *alter ego* pomenuti su u brojnim drugim prilogima u *Kinofonu*, gde se potencira činjenica da o njima postoji „čitava jedna literatura”,³⁸³ kao i to da su njihovi vizuelni prikazi reprodukovani na naslovnim stranicama čak dva izdanja. Na naslovnici osmog broja ilustracija Šarloa reprodukovana je zajedno s fotografijom njegovog filmskog partnera Džekija Kugana, tada najmlađe filmske zvezde na svetu. U prilogu pod naslovom *Tko je Jackie Coogan?* Poljanski donosi

379 V. Poljanski, „Država i kinofilm”, *Kinofon* br. 9, Zagreb, 1922, 2–3.

380 Iako je distributerska kuća „American and Southern Europe Film Corporation” u to vreme poslovala u Zagrebu i bila reklamirana u *Kinofonu* (od trećeg broja, 1922), Poljanski je zbog slabog tehničkog kvaliteta kopija filmova ove distributerske kuće prekinuo saradnju s njenim zastupnikom Isidorom Pikom i predložio osnivanje zavoda za uvoz i distribuciju američkih filmova. Videti: V. Poljanski, „Pozor ignoranti!”, *Kinofon* br. 7, Zagreb, 1922, 12; V. Poljanski, „Charli Chaplin u Zagrebu”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 8.

381 V. Poljanski, „Blokirani Zagreb”, *Kinofon* br. 10, Zagreb, 1922, 2-3.

382 V. Poljanski, „Razveseljivač milijuna”, *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922, 2–3.

383 V. Poljanski, „Amerikanski filmovi”, *Kinofon* br. 11, Zagreb, 1922, 3. Osim u avangardnoj književnosti, Jović ukazuje da je Čaplin/Šarlo bio zastupljen i u drugim umetničkim disciplinama (slikarstvu, pozorištu, muzici, operi i baletu), te čaplinizam izdvaja kao jedno od čvorišta, zajedničkih imenitelja multimedijalne avangarde. Б. Јовић, *нав. дело*, 93–107; Isti, *Avangardni mit Čaplin*, Beograd, 2018.



47. *Kinofon* br. 11, Zagreb, 1922, 5.
(Narodna biblioteka Srbije, 16242/p.)
Kinofon No. 11, Zagreb, 1922, p. 5
(National Library of Serbia, 16242/p.)

prema rečima Poljanskog, trebalo „da se ugledaju naše ljepotice”.³⁹⁰ Iz napred razmatranih, kao i niza drugih portretnih priloga, jasno je da je Poljanski u *Kinofonu* promovisao pozitivne ljudske vrednosti i vrhunski talenat glumaca koji su obeležili epohu nemog filma.

Prelaz od stručno-edukativnih do informativno-popularnih sadržaja čine književni prilozima objavljeni u rubrici *Film-roman*, od januara do juna 1922. Reč je o kratkim film-pričama u kojima je kroz primenu principa dinamizma, simultanizma i montaže integrisan duh kinematografa u prozni tekst i na taj način artikulisana specifična, stilski i žanrovski hibridna književna forma, koja je potirala razlike između visoke (elitne) i popularne (masovne) kulture. Na osnovu stila pisanja, jezika i motiva, kao i direktnih referenci na zenitizam,³⁹¹ ove tekstove smatramo autorskim delom Poljanskog, iako su objavljeni pod drugim imenima. U njima se detektuju uticaji ekspresionističkih filmskih romana, futurističke drame i poezije, kao i dadaističke satirično-groteskne proze. Tradicionalna celovitost narativne forme je narušena jer se u pričama, jednako kao i u filmu, ritmično smenjuju i prepliću stvarnost i fikcija, reč i slika, život i smrt.³⁹² Dijaloški koncipirana priča *Landru ubojica 11 žena*, koju Poljanski potpisuje pseudonimom André Falk, inspirisana je stvarnim događajem iz 1921, kada je francuska

prevod intervjuja Džona Kravela, dopisnika francuske filmske revije *Mon Ciné* iz Los Anđelesa, u kojem mladi Kugan izjavljuje kako je od Čaplina naučio da „veliki kinoglumac mora posjedovati ličnost”.³⁸⁴

Zvezda nemačkog ekspresionističkog filma Konrad Fajt bio je druga glumačka ličnost prioritetnog statusa u *Kinofonu*, kako u tekstualnim tako i u ilustrativnim priložima. Evidentno upoznat s Delikovom teorijom o fotogeniji (*fotogénie*) ili fotogeničnosti,³⁸⁵ Poljanski ističe elastičnost linija njegovog lica, koje na filmu odražava stanja duše, unutrašnje emocije i ima hipnotičko dejstvo.³⁸⁶ Potom u poslednjem broju *Kinofona* reizdaje Micićev tekst *Conrad Veidt i film kao projekcija umetnosti*, inicijalno objavljen u *Zenitu* (br. 7, 1921),³⁸⁷ koji potvrđuje njihovu istovetnu fasciniranost ovim umetnikom. To se može zaključiti po Micićevoj oceni Fajtove glume kao sugestivne i magične,³⁸⁸ dok ga Poljanski kvalifikuje kao „grand stilizatora”³⁸⁹ (sl. 47). Ipak, primetno je favorizovanje glumica, zbog ženske populacije koja je s vremenom postala najodaniji konzument ilustriranih (modnih i filmskih) časopisa, ali i zbog popularnosti i harizme koju su posedovale američke i evropske filmske dive, poput Lil Dagover. Predstavljene kao otmene i smerne dame, okarakterisane kao „ljubimice publike, krasotice, kraljice ekrana”, bile su uzorni modeli lepote, gracioznosti i vedrine, na koje je,

384 Nikolajević Pas (prev.), „Tko je Jackie Coogan?”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 2–3.

385 Videti: B. Zečević, *nav. delo*, 48, 103.

386 V. Poljanski, „Konrad Veidt kolosal-film”, *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 7.

387 Prilikom boravka u Berlinu leta 1922. Micić je imao priliku da lično upozna Fajta, a to poznanstvo preraslo je u prijateljstvo potvrđeno glumčevom fotografijom iz 1926. s posvetom *Zenitu*, koja je sačuvana u Micićevoj zaostavštini (danas u Narodnom muzeju Srbije). Detaljnije: B. Голубовић и И. Соболев, *нав. дело*, 120–122; J. Čubrić, „Yugoslav Avant-garde Review 'Zenit' (1921–1926) and its links with Berlin”, *Centropa* Vol. 12, No. 3, New York, 2012, 234–252, https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant-garde_review_Zenit_1921-1926_and_its_links_with_Berlin [pristupljeno: 11. 11. 2021].

388 Lj. Micić, „Conrad Veidt i film kao projekcija umetnosti”, *Kinofon* br. 12, Zagreb, 1922, 2–3.

389 Legenda uz ilustraciju: „Grand stilizator Konrad Veidt”, *Kinofon* br. 11, Zagreb, 1922, 5.

390 V. Poljanski, „Ljepotica Lil Dagover”, *Kinofon* br. 3, Zagreb, 1922, 5.

391 Videti: A. Falk, „Landru ubojica 11 žena” (3), *Kinofon* br. 6, Zagreb, 1922, 4.

392 Opširnije o odlikama proznih dela autora zenitističkog kruga: P. Вучковић, *нав. дело*, 138–174.

policija uhapsila Anrija Dezirea Landrua osumnjičenog za ubistvo deset žena i jednog dečaka, a pariska štampa senzacionalistički izveštavala o sudskom procesu.³⁹³ U interpretaciji Poljanskog to je burleska o famoznom Landruu, koji je pesmom zavodio i metaforički ubijao Francuskinje, te se zbog toga našao pred sudom. Koncipiran poput kakvog kvazinaučnog opita, sudski proces odvija se kroz niz apsurdnih replika i situacija u kojima učestvuju više aktera. Epilog tog lakrdijaškog procesa je oslobađajuća presuda za Landrua, čija ljubavna pesma opčinjava ne samo zastupnike zakona već i materijalne predmete u sudnici.³⁹⁴ Univerzalna tema ljubavi poslužila je Poljanskom kao pretekst za parodiranje zakonodavstva, malograđanskog shvatanja morala i društvenih stereotipa. *Dnevnik doktora Hendersona* je kvazikriminalistička priča o uglednom lekaru koji pod dejstvom opijuma brutalno ubija suprugu i biva smešten u ludnicu, a neočekivani obrt sledi kada policijski inspektor Bauer, istražujući dnevničke beleške ubice, i sam postaje zavisnik od droge, ubija suprugu i izvršava samoubistvo u zatvoru.³⁹⁵ Poljanski, ovog puta potpisan kao H. Wehner, kolažiranjem naratorskih i monoloških sekvenci iz dnevnika konstruiše triler koji govori o tamnim stranama čovekovog bića. Najzad, *Bijesna lješina* je groteskno-apsurdistička drama u kojoj mladi altruista Pietor Mekšero izvršava samoubistvo zbog nemogućnosti da voli svet, a ulogu glavnog protagoniste preuzima njegov oživiljeni leš, destruktivni kolos lišen bilo kakve empatije,³⁹⁶ koji uništava sve pred sobom i inicira kataklizmu svetskih i kosmičkih razmera.³⁹⁷ Potpisan kao W. Heinrich, Poljanski ovim apokaliptičnim narativom nelinearne strukture dekonstruiše hrišćanske dogme o čovekovom vaskrsenju i duhovnom spasenju nakon smrti. Njemu je bilo savršeno jasno da su takve film-priče sa komičnim, kriminalističkim, fantastičnim ili neočekivanim zapletom, a nepredvidivim krajem, bile veoma popularne i da je njihovo objavljivanje u nastavcima podsticalo čitalačku publiku da redovno kupuje *Kinofon*.

U rubrikama posvećenim tekućim filmskim zbivanjima zastupljeni su tekstovi sasvim drugačijeg tipa. *Filmovi dolaze u Zagreb* bila je kolumna u kojoj je Poljanski objavljivao kritičke analize filmova s aktuelnog bioskopskog repertoara, a sa ciljem da ukaže čitaocima na najznačajnija ostvarenja i njihove nosioce.³⁹⁸ Pažljiv odabir filmova o kojima je pisao (*Kabinet doktora Kaligarija*, *Tajna grada Bombaja*, *Kažnjenik iz Kajene*, *Salto Mortale*, *Pesma Nibelunga*, *Erotikon*, *Čelični div*, *Uboga mala bogatašica*, *Amor na autu*, *Roman jedne sobarice*, *Tajne Orijenta*, Čaplinovi kratki filmovi), kao i izbor reditelja i glumaca koje je afirmisao u prikazima filmova (Asta Nilsen, Konrad Fajt, Hari Pil, Vilijam Hart, Eva Novak, Hela Moja, Meri Pikford, Lusi Dorejn, Prisila Din i dr.), ukazuju na to da je Poljanski bio upoznat s američkim „star sistemom”, koji je postepeno konstituisan u Holivudu od početka druge decenije, a u Evropi uspostavljen nakon Prvog svetskog rata. Pod uticajem holivudske „star kulture” filmski časopisi u Evropi, pa i zagrebački *Kinofon*, u fokus postavljaju afirmaciju glumaca i glumica, razvijajući sinefiliju koja je s vremenom prerasla u fanatično obožavanje filmskih zvezda, oponašanje njihovog životnog stila, odevanja, frizura, manira itd.³⁹⁹

Specifikum *Kinofona* predstavljala je kolumna *Radio-kinofon*, koju su činile vesti iz zemlje i sveta. Čitaoci su imali mogućnost da se obaveste o budućim projektima velikih inostranih filmskih studija, reditelja i glumaca, kao i o srazmerno malom broju domaćih dokumentarnih, turističkih i obrazovnih filmova koji su, pod nazivom *Lijepa naša domovina*, snimani u produkciji „Jugoslavija-filma” duž Jadranske obale, na Bledskom jezeru, u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i na Plitvičkim je-

393 V. Bouvet and G. Durozoi, *Paris between the Wars. Art, Style and Glamour in the Crazy Years*, London, 2010, 58. Da je taj bizarni kriminalistički slučaj i u narednoj deceniji nastavio da fascinira umetnike, govori primer Antonija Bernija, argentinskog slikara nadrealističke orijentacije, koji je serijskog ubicu prikazao na slici *Landru u hotelu, Pariz* (1932). Videti: *Surrealism Beyond Borders*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021, <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/surrealism-beyond-borders> [pristupljeno: 16. 2. 2022].

394 Film-priča *Landru, ubojica 11 žena* objavljena je u četiri nastavka, u brojevima 4–7 *Kinofona*.

395 Film-priča *Dnevnik doktora Hendersona* objavljena je u tri nastavka, u brojevima 5, 6 i 8 *Kinofona*.

396 Sličan motiv mutanta u rušilačkom aktu pojavljuje se u ilustraciji Jo Kleka na naslovnoj stranici romana *Fenomen majmun* (1925) Marijana Mikca, što ukazuje na tipično avangardnu transpoziciju jedne iste ideje u više različitih umetničkih medija.

397 Film-priča *Bijesna lješina* objavljena je u tri nastavka, u brojevima 9–11 *Kinofona*.

398 Od sedmog broja (1922) Poljanski uvodi prilog *Listina dobrih filmova*, gde na osnovu kratkih informacija o sižeju, fotografiji, režiji, glumi, opremi i realizatorima filma izvodi završnu ocenu.

399 D. Metlič, *nav. delo*, 534.

zerima.⁴⁰⁰ *Radio-kinofon* je informisao čitaoce o aktuelnim filmskim monografijama i predavanjima teoretičara filma, otvaranju zagrebačke škole kino-glume i njenom radu, potencijalnim dolascima glumaca na premijere filmova u Zagrebu, kao i o jugoslovenskim filmskim projektima u nastajanju. Takođe, izveštavao je o snimanju novih filmova u svetu, filmskim adaptacijama književnih dela, pojavljivanju pozorišne dive Sare Bernar na filmskom platnu, osnivanju novih filmskih udruženja, proizvodnji „kinoautomobila” itd. Izborom filmskih ličnosti, ostvarenja i projekata koje je pratio i u ovoj rubrici, Poljanski je demonstrirao dar za prepoznavanje i adekvatno valorizovanje važnih fenomena, zbivanja i aktera na evropskoj i svetskoj filmskoj sceni. Zahvaljujući njegovom profilisanom ukusu i uređivačkoj politici, *Kinofon* je uspešno odolevao izazovima jeftinog senzacionalizma svojstvenog filmskoj štampi kako onda, tako i danas.

Nesumnjivo je da se Poljanski o aktuelnim zbivanjima u svetu filma informisao posredstvom odabrane inostrane štampe i literature. U sedmom broju objavio je spisak filmskih revija koje su stige u redakciju *Kinofona: Cinéa* (Pariz), *Kinematographische Monatsheft* (Berlin), *Filmovy Kuryr*, *Filmovy Svet* i *Divadlo Budoucnosti* (Prag) i *Universum-film* (Njujork), s kojima je uspostavljena razmena časopisnog materijala. Povremeno je ukazivao na vidljivost koju *Kinofon* postiže u filmski razvijenijim sredinama. Tako šesti broj donosi, u prevodu, napis iz češkog lista *Čas* (15. februar 1922), koji povodom zagrebačke revije izveštava:

„Vođena je V. Poljanskim, jugoslavenskim modernim piscem, kojemu je uspeo dati listu američki ton za vanjsku i unutarnju stranu revije. List nije samo interesantan za usku domaću publiku i filmsku produkciju Jugoslavije; njegov interes je širi [...] hoće pragmatički postaviti vezu sa češkim filmskim listovima i saradivati sa češkom kinoindustrijom [...] Opseg dosad izašlih brojeva vrlo je svež, zanimljiv, te ima dobru umjetničku ravnotežu. Donosi mnogo aktuelnosti iz cijelog svijeta. Prije svega bio je zanimljiv broj s člankom o Chaplinu: Razveseljivač milijona.”⁴⁰¹

Da su razmena i kontakti sa češkom filmskom periodikom uspostavljeni posredovanjem avangardista okupljenih u grupi *Devětsil*, govori pismo Poljanskog pisano na listu hartije sa odštampanim punim nazivom revije u crvenoj i plavoj boji, a upućeno Jaroslavu Sajfertu 22. februara 1922. godine. Poljanski obaveštava češkog pesnika da mu, zajedno s pismom, šalje peti broj *Kinofona*. Zahvaljuje Sajfertu za promociju revije i moli ga mu pošalje članke objavljene u češkoj štampi, kao i svoju zbirku pesama. Šalje pozdrave adresantu i Tajgeu u svoje i Aleksićevo ime, a izražava žaljenje što iz finansijskih razloga u narednih nekoliko meseci neće moći da ih poseti.⁴⁰²

Poljanski se više nikada nije vratio u Prag, ali je krajem leta 1922. otputovao u Berlin. Sudeći prema tizerima sa imenima saradnika „ruske sveske” *Zenita* i informaciji o prijemu nemačkih filmskih časopisa objavljenim u *Kinofonu*, može se zaključiti da su ti kontakti uspostavljeni i pre odlaska braće Micić u Nemačku. To potvrđuje informativna beleška o *Kinofonu* iz berlinskog filmskog časopisa *Lichtbild-Bühne* (No. 11, 1922), koja je u prevodu objavljena u osmom broju zagrebačke revije:

„*Kinofon*, stručni časopis koji izlazi u Zagrebu (Jugoslavija), uređivan od Valerija Poljanskoga, posvećuje naročitu pažnju kulturi filma i donosi također stalni pregled igраниh filmova [...] Bavi se takođe svim kinematografskim pitanjima. Njemačka industrija je upućena na ovaj stručni časopis.”⁴⁰³

400 V. Poljanski, [„Jugoslavija” d.d...], *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 12.

401 V. Poljanski, „Češke novine o 'Kinofonu'”, *Kinofon* br. 6, Zagreb, 1922, 11. Videti: Anon., „Kinofon”, *Čas*, Praha, 15. 2. 1922.

402 Zahvaljujem kolegini Kristini Pranjić na ustupljenoj elektronskoj kopiji ovog pisma koje se u originalu, zajedno sa nekoliko Micićevih pisama upućenih češkim umetnicima, čuva u arhivu Memorijala nacionalne književnosti u Pragu (Památník národního písemnictví, Praha).

403 V. Poljanski, „Njemačka filmska revija 'Lichtbild-Bühne' o 'Kinofonu'”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 5.

Vredan pomena je i podatak da je *Kinofon* zabeležen u poeziji nemačkog pesnika Riharda Berensa,⁴⁰⁴ koji je u vreme izlaženja zagrebačke revije (1921/22) bio urednik i dramaturg filmskog preduzeća „Oswald Film Gesellschaft” u Berlinu.⁴⁰⁵ Na osnovu tog podatka može se pretpostaviti da su se dva filmofila i lično upoznala leta 1922. u Nemačkoj, a nije isključeno ni da je Poljanski imao ambicije da neko od njegovih prozних dela (možda film-priča) bude tamo i filmovano.

Osim što je pratio filmsku periodiku, Poljanski je u četvrtom broju *Kinofona* reklamirao izdanje „kinonovele” Stan-ka Tomašića *Modri čovek*, dok je u broju 11 pohvalno pisao o Golovoj poemi *Chapliniade: eine Kinodichtung* (*Čaplinijada: filmska poezija*, 1920) i knjizi *Charlot* španskog pesnika Gonzaleza Ruana. Iako bi se Poljanskom kao uredniku moglo prigovoriti zbog odsustva atraktivnih interaktivnih sadržaja (ankete, kvizovi, nagradne igre itd.), imajući u vidu vreme i sredinu u kojima je *Kinofon* izlazio, vredna pažnje su njegova nastojanja da obezbedi sadržaje privlačne podjednako muškoj i ženskoj populaciji, kao i najmlađim čitaocima, budući da je dečjim filmskim zvezdama posvećeno nekoliko važnih članaka. Takvom koncepcijom *Kinofon* se priključio nizu respektabilnih filmskih revija pokrenutih u Evropi tokom prve dve decenije 20. veka. Otvarajući put profesionalnoj filmskoj kritici i filmskom novinarstvu u domaćoj sredini, „Poljanski je revijom *Kinofon* postavio model za brojne jugoslovenske kino-žurnale”, istakla je Metlič.⁴⁰⁶ Razlozi za njegovo gašenje najverovatnije leže u sukobu na relaciji zenitizam – jugo-dada, koji koincidira sa periodom izlaženja poslednja dva broja *Kinofona*. Osvedočeni filmofil, a dosledni zenitista, Poljanski se tada posvećuje drugom, prioritetnijem zadatku – odbrani liderske pozicije zenitizma u kontekstu jugoslovenske avangarde.

Dada-Jok

Nakon završetka prolećnog semestra, početkom maja 1922. Aleksić napušta Prag i vraća se preko Austrije u domovinu na letnji raspust.⁴⁰⁷ Verovatno posredstvom Poljanskog, u Beču stupa u kontakt s Kašakom i prilaže mu svoju fonetsku pesmu *Taba ciklon II*, koja je objavljena u majskom izdanju aktivističkog glasila *MA* (br. 5-6, 1922, 13). U međuvremenu, zategnutost u odnosima s Micićem, kako navodi Aleksić, „rasla je sa svakom 'šljajfnom' korekture”⁴⁰⁸ njegovog romana *Provala gospodina Isusa Hrista*, koji je prethodnih meseci, osim u *Kinofonu*, najavljivan i reklamiran na stranicama *Zenita* (br. 11–13, 1922) kao treće izdanje u istoimenoj ediciji.⁴⁰⁹ Revoltiran Micićevim konstantnim optužbama:

„Vi spremate dadaistički prepad kako biste mi izigrali časopis [...] Vi štampate stvari u Beču a ništa nam ne govorite [...] Vi ste dadaista!”⁴¹⁰

Aleksić donosi odluku da formira jugoslovenski ogranak dadaističkog pokreta i Dada klub, da okupi grupu domaćih simpatizera Dade i publikuje njihovo glasilo, o čemu pismom upućenim iz Zagreba 14. maja 1922. obaveštava Tristana Caru.⁴¹¹ Prozrevši njegove separatističke namere i doživljavajući ih kao izdaju zenitizma, Micić već u majskom izdanju *Zenita* (br. 14, 1922, 32) obznanjuje prekid saradnje sa Aleksićem. Koliko je Micić po tom pitanju bio i ostao rigidan, čak i u periodu krize pokreta kada je broj saradnika znatno opao, govori slogan „ko nije za zenitizam, taj je protiv zenitizma!” iz teksta

404 Reč je o pesmi *Liebesklärung an die Metaphysik* posvećenoj Anuški Micić, a objavljenoj u 22. broju *Zenita* (1923, s.p.).

405 B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 121.

406 D. Metlič, *нав. дело*, 537.

407 Zbog problema s pasošem koji mu leta 1921. vinkovačka policija neosnovano oduzima, iako u njegovoj kući nije našla kompromitujući komunistički materijal, Aleksić nije mogao da se vrati u Prag, te je studije nastavio u Zagrebu. П. Тодоровић, „У потрази за Дадом”, *Књижевна реч*, Београд, 10. 4. 1989, 8.

408 Д. Алексић, „Водник дадаистичке чете”, у: Ј. Јованов (прир.), *Драган Алексић – ликовне критике*, Нови Сад, 2017, 110.

409 Iako reklamiran kao zenitističko izdanje, pomenuti Aleksićev roman nikada nije publikovan, a umesto njega kao treća knjiga u izdanju Biblioteke *Zenit* 1922. objavljena je Micićeva zbirka pesama *Stotinu vam bogova*, tačnije njena cenzurisana verzija s promenjenim naslovom *Kola za spasavanje*.

410 Prema: Д. Алексић, *нав. дело*, 110.

411 Videti: П. Тодоровић, „Два писма Драгана Алексића Тристану Цари”, *Књижевна реч*, Београд, 10. 10. 1988, 15.



48. Naslovna stranica: *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
 Cover: *Dada-no* No. 1, Zagreb, 1922 (National Library of Serbia, Digital NBS)

Legenda o 'mrtvom pokretu' ili između zenitizma i antizenitizma objavljenog u posljednjem izdanju *Zenita* (br. 43, 1926, 11).

U 14. broju *Zenita* Micić reklamira i predstavlja reviju *Dada-Jok* kao „najduhovitiju senzaciju u našoj zemlji”, a o njenom kreatoru i karakteru njegovog poduhvata u panegiričnom tonu piše:

„po svojoj antidadaističkoj akciji pomoću samog dadaizma zaslužio je g. Poljanski da postane članom bilo koje jugo-akademije i dobije kolajnu 'Zenita' I. stepena za zasluge stečene tim aktom za zenitizam”⁴¹²

U nameri da preduhitri Aleksića u njegovim planovima, Poljanski tokom maja 1922. u Zagrebu objavljuje prvi broj revije *Dada-Jok*, jednako polemične i afirmativne prema dadaizmu.⁴¹³ Prilikom koncipiranja forme i sadržaja ovog autorskog izdanja nevelikog obima (osam stranica), taktički primenjuje dadaističke metode da bi strategijom njihovog demistifikovanja demonstrirao superiornost i inventivnost zenitističke subverzije dominantnih estetičkih kanona i društvenih konvencija.

Na dadaističko-antidadaistički karakter časopisa neposredno ukazuje njegova naslovna stranica (sl. 48), prvenstveno zaglavljive sa kontradiktornim nazivom izdanja *Dada-Jok*. To je alogičan sklop dvostruke afirmacije „da-da” i negacije „jok” – turcizam čest u upotrebi u srpskom jeziku, koji su u donjem segmentu naslovnice više puta ponovljeni u različitoj dispoziciji i nepravilnoj ortografiji, a jednom i u kombinaciji sa mimetičkim uzvikom za izražavanje odsustva volje „tč!”⁴¹⁴ Da se istovremeno radilo o protestnoj reakciji na etablirani kulturni milje Zagreba i Beograda, a pre svega na ekspresionizam, potvrđuje provokativan naslovni slogan „40 milijuna tona duševnosti za 4 dinara”,⁴¹⁵ kao i hronološki alogična novogodišnja čestitka upućena „uvaženim čitaocima, pročelniku ministarstva za prosvetu i društvu hrvatskih književnika” u donjem registru, kojom se implicira radikalni kulturološki zaokret i novo računanje vremena. Koncipirana kao autonomni verbo-vizuelni ideogram, naslovna stranica funkcioniše kao *new age* alegorija.⁴¹⁶ Njena vertikalna struktura komponovana je u skladu s principima simultaneizma i jukstapozicije, u kolažno-montažnom postupku svojstvenom filmskom mediju.⁴¹⁷ Inventivnost rešenja očitava se u tipografskom eksperimentu i dinamičnom rasporedu verbalnih i vizuelnih komponenti, počev od gradivnih elemenata zaglavlja (naziva revije, imena i profilne fotografije Poljanskog kao glavnog i odgovornog urednika), preko Micićeve optofonetske pesme *Mernamo mernamo*, do tri ilustracije. Razglednice sa motivima dva najmarkantnija kulturnoistorijska obeležja grada Zagreba, katoličke katedrale i konjaničke statue Bana Jelačića, predsednika Sabora i glavnog vojnog zapovednika Hrvatske sredinom 19. veka, postavljene su naopačke i/ili u iskošenoj dispoziciji i imaju status značenjskog redimejda.⁴¹⁸ Anarhistički karakter ovakvog poretka potenciran je provokativnim sloganima „svi dobri hrišćani su dadaisti” ili „konji su danas na vladi”, koji su ručno ispisani preko razglednica. Ove autografske intervencije formalno podsećaju na urbane grafite,⁴¹⁹ a posredstvom njih Poljanski uspostavlja ironijsku distancu prema institucijama cr-

412 Anon., [Dada-Jok...], *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 32.

413 Na osnovu Micićeve detaljne analize sadržaja *Dada-Joka*, a uzimajući u obzir komentar o njemu koji Aleksić objavljuje u *Dada Tanku*, Aleksandar Petrov utvrđuje prioritarni status revije Poljanskog u hronologiji publikovanja konkurentskih avangardnih časopisa u jugoslovenskoj sredini. A. Petrov, *nav. delo*, XXXIX.

414 V. Goluboviћ, „Dada-Jok' Brancka Ve Poljanskog”, u: V. Goluboviћ i S. Tutjčević (ur.), *Srpska avangarda u periodici*, Novi Sad i Beograd, 1996, 157.

415 To je groteskna aluzija na zaokupljenost ekspresionista subjektivnom realnošću, koju Poljanski svodi na jeftinu tržišnu robu i parodira na način svojstven nemačkim dadaistima (*Исцо*, 157–158).

416 V. Kruljac, „Konfrontacije na relaciji zenitizam – jugo-dada: časopis kao platforma propagandne borbe za hegemoniju značenja”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* br. 16, Beograd, 2020, 34.

417 V. Goluboviћ, *nav. delo*, 164; M. Todić, „Fotografija i avangardni pokreti u umetnosti”, u: V. Goluboviћ i S. Tutjčević (ur.), *Srpska avangarda u periodici*, Novi Sad i Beograd, 1996, 456–457.

418 Opširnije o upotrebi razglednica u artikulaciji avangardnog vizuelnog iskaza: M. Todić, „Kič razglednice i estetika redimejda u nadrealističkoj prepisci”, *Музикологија / Musicology* No. 6, Beograd, 2006, 281–302
https://www.academia.edu/38291167/Ki%C4%8D_razglednice_i_estetika_redimejda_u_nadrealisti%C4%8Dkoj_prepisci_pdf [pristupljeno: 7. 7. 2022].

419 J. Jovanov, *Demistifikacija apokrifa: dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*, Novi Sad, 1999, 63.



49. *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 2.
(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Dada-no No. 1, Zagreb, 1922, p. 2
(National Library of Serbia, Digital NBS)

kve i države. Kao transsemiotički citat izveden iz popularne kulture, između razglednica je interpolirana vinjeta sa predstavom Čaplinovog filmskog lika Šarloa, burlesknog antijunaka u ulozi policajca. U kontekstu avangarde Šarlo je figurirao kao simbol otpora buržoaskoj kulturi i kapitalističkoj eksploataciji, odnosno kao zaštitni znak pokreta levičarske orijentacije.⁴²⁰ Najzad, obeležavanjem naslovne stranice *Dada-Joka* pečatom sa numeričkom oznakom 7, jedinim hromatskim (crvenim) elementom velikih dimenzija, demonstrirano je novo shvatanje časopisa kao unikatnog, originalnog umetničkog dela.⁴²¹

U grafičkom oblikovanju unutrašnjih stranica Poljanski se takođe oslanjao na kreativne principe i postupke svojstvene masovnim medijima (film, plakat, reklama). Kombinovanjem slova različitih veličina i tipova (pretežno konstruktivističkih, ponekad u kombinaciji sa stilizovanim inicijalima), namernim pravopisnim greškama i alogičnim udvajanjem, multiplikacijom i premetanjem grafema i slogova u reči, neuobičajenim rasporedom teksta i ilustracija (izokrenuto, uspravno, koso, asimetrično), nestandardnim odnosom belina i teksta, veličinom margina i razmaka između pasusa, te interpolacijom različitih grafičkih simbola (interpunkcijskih znakova, strelica i zagrada, pravougaonika i linija, brojeva i formula), svaka stranica predstavlja autonomnu verbo-vizuelnu tvorevinu razučene tektonike i izražene dinamike. Iako sastavljena od mnoštva dispartnih elemenata, stranica se percipira kao

celina u trenutku a ne u kontinuiranom vremenskom sledu, uobičajenom putanjom pogleda sleva nadesno i odozgo nadole (sl. 49). Tako koncipirana, podrazumevala je proaktivan odnos recipijenta u sagledavanju i razumevanju različitih semantičkih kôdova – verbalne, vizuelne i zvučne komponente sadržaja.⁴²² Imajući u vidu upravo ta svojstva *Dada-Joka*, Irina Subotić ističe da se „radi o prvoj i najradikalnijoj grafičkoj obradi jednog glasila kod nas“.⁴²³

Na unutrašnjim stranicama, paginiranim suprotno principu *numerus currens*, sledi melanž dada-antidada-zenitističkih iskaza, parola, pesničkih i prozних priloga, pamfletskih i pseudolegislativnih tekstova, ilustracija (fotografije, kolaži, slike) i reklama. Osim Poljanskog, njihovi autori su pojedinci iz lokalnog miljea i porodičnog okruženja urednika: samouki zagrebački slikar Petar Bauk, brat Ljubomir i njegova supruga Nina-Naj.⁴²⁴ Očigledno namenjeni isključivo domaćim čitaocima, svi tekstualni prilozi u *Dada-Joku* objavljeni su na srpskohrvatskom jeziku, latiničkim pismom.

Zasnovani na apсурdu, paradoksu, parodiji, blasfemiji i kalamburu, ponekad uz primenu elemenata ekspresionističkog, futurističkog i folklornog idioma, pesnički prilozi braće Micić i Nine-Naj u *Dada-Joku* načelno pripadaju dadaističkom književnom diskursu. Pesma Branka Ve Poljanskog *Slepac broj 52* rekapitulira razvoj modernog pesništva koje je zapalo u slepilo i mrak. Pisana u brzom ritmu dadaističko-futurističke alternacije asocijativnih i paradoksalnih iskaza, uz

420 Opširnije o ideološkim konotacijama i recepciji ove ikone popularne kulture u avangardnim krugovima videti: B. Jović, *nav. delo*, 47–83; P. Strožek, „The Chapliniade, Proletarian Art and the Dissemination of Visual Elements in Avant-Garde Magazines of the 1920s”, in: G. Dobó et M. Pál Szeredi (eds.), *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, Budapest, 2018, 116–133.

421 Isti postupak praktikovao je Micić na naslovnica *Zenita*.

422 Opširnije o vizuelnom oblikovanju avangardnih časopisa videti: V. Horvat-Pintarić, „Oslikovljena riječ”, *Bit International* br. 5-6, Zagreb, 1969, 5–6, 23–24, 27–28, 44.

423 V. Golubovič i I. Subotić, *nav. delo*, 49.

424 Videti: Z. Markuš, „Dada-Jok”, *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978, 51–54.

zvučna prelamanja reči na slogove i slova, te svodenje stiha na samostalne grafeme i brojeve, ona ukazuje na atrofiju pesničkog jezika i njegovo pretvaranje u vašarski panoptikum.⁴²⁵ Aleksandar Petrov prepoznaje u toj pesmi refleks egzistencijalne drame njenog tvorca,⁴²⁶ suočenog s demonskom stranom vlastitog bića („Sena moja vampir moj”) kao paradigme modernog sveta, lišenog mogućnosti viđenja i govora. Pesma *Dada kauzal Dada* ima za temu cinično obesmišljavanje sveta zasnovanog na logici i razumu, tj. uzročno-posledničnim vezama.⁴²⁷ Petrov nalazi u njoj i elemente parodije svojstvene dadaističkoj poeziji i objašnjava da stihovima koje čine nizovi brojeva Poljanski referira na Šviterove numeričke pesme, dok onomatopejskim stihovima, zasnovanim na repeticiiji i spajanju zvučnih reči, slogova i slova, implicitno aludira na Aleksićevu kovanicu za dadaistički princip slučaja – „kakotedragost“.⁴²⁸ U pesmi *Salutam!* Poljanski apsurdnim humorom parodira ekspresionističku liriku Društva hrvatskih književnika. Koncipirana shodno principu simultanističke fragmentarnosti i futurističkih „reči u slobodi”, fonetska pesma *Indiana mavera čingtau*, s podnaslovom „bengalska revolucionarna pesma”, građena je alogičnim jezikom nonsensa i dadaističkog apsurda (sl. 50). Istovremeno, ona se može posmatrati kao primer *vanum* poezije ili primarnih pesničkih senzacija sličnih fantazmagoriji i percepciji na nivou kolektivno nesvesnog – kako taj pojam tumači Zoran Markuš,⁴²⁹ a koji je analogan *zaum* pesničkom konceptu ruskih kubofuturista.⁴³⁰ Isto je koncipirana i Micićeva optofonetska pesma *Mernamo mernamo*, ali je u njoj dadaističko razaranje jezika, sintakse, gramatike i konvencionalne pesničke forme dosledno sprovedeno.⁴³¹ I dok u prvoj pesmi prepoznaje implicitnu polemiku s Tagorovom poezijom pisanom na bengalskom jeziku, Vidosava Golubović u drugoj detektuje implicitne konotacije s temom sukoba i borbe.⁴³² Micićeva pesma *Fatalamanga Horej* i pesma Nine-Naj *Jestvenik za Dadu u petak* počivaju na slobodnim asocijacijama i dadaističkom kalamburu, mešanju reči iz srpskohrvatskog i stranih jezika, kombinovanju onomatopeje i hemijskih formula, lišenih bilo kakvog smisla.⁴³³

Kratke priče Poljanskog i Micića jesu aleatorne, telegrafski skicirane prozne forme autorefleksivnog i pseudomoarskog sadržaja s elementima apsurda, groteske i društvene satire, kojima se parodiraju ekspresionistička i dadaistička proza. U priči *Panoptikum putuje u ogledalo*, s naznakom „fragmenat iz zenitozofskog Dada fragmenta”, Poljanski problematizuje temu večnosti kroz simultanistički prikaz iskrivljene i fragmentovane stvarnosti, istine koja se ukazuje s druge strane

425 V. Golubovič, *nav. delo*, 162.

426 Zato je ova pesma ponovo objavljena u knjizi *Panika pod suncem* (1924). A. Petrov, *nav. delo*, XLIV–XLV.

427 V. Golubovič, *nav. delo*, 161–162.

428 A. Petrov, *nav. delo*, XLIII.

429 Z. Markuš, *Zenitizam*, Beograd, 2003, 102.

430 D. Đurić, „Poetika hibridnih multižanrovskih pesničkih tekstova Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog”, *Poznańskie Studia Slawistyczne* No. 2, Poznań, 2012, 125.

431 П. Тодоровић, „Дадаизам или авангарда српске авангарде”, *Књижевна историја* бр. 156, Београд, 2015, 90.

432 V. Golubovič, *nav. delo*, 161.

433 Opširnije o stvaralačkim principima u poeziji evropskih dadaista videti: A. Беар и М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, Сремски Карловци и Нови Сад, 1997, 106–107, 124–131.



50. *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 5.
(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Dada-no br. 1, Zagreb, 1922, p. 5
(National Library of Serbia, Digital NBS)



51. *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 4.
(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Dada-no No. 1, Zagreb, 1922, p. 4
(National Library of Serbia, Digital NBS)



52. *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 7.
(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Dada-no No. 1, Zagreb, 1922, p. 7
(National Library of Serbia, Digital NBS)

ogledala. Pisana u formi fingiranog dnevnika-kolaža, priča 33 sekunde. kolovrat u serpentine je nelinearni narativ koji odražava brzu, spontanu i nepredvidivu dinamiku autorovih misli i mašte.⁴³⁴ Koncipirana kao svojevrsan „misleni labirint”,⁴³⁵ a podnaslovom žanrovski određena kao „serpentina” ili „priča u krivinama”,⁴³⁶ ona predstavlja melanz besmislenih, apsurdnih iskaza i parodijskih referenci na književnog arbitra Dragutina Prohasku i Aleksićev roman-grotesku *Provala gospodina Isusa Hrista*. Prema Radovanu Vučkoviću, u pitanju su najčistiji primeri primene dadaističke tehnike u srpskoj književnosti.⁴³⁷ Prozni serijal u *Dada-Joku* zaključuje Micićeva pripovetka *Tvornica 'Fiat' i Moja prva ljubav*, s posvetom „Mojoj dragoj gospođi”. Filmska sekvencionisanost njene strukture manifestuje se u neočekivanim tematskim obrtima: počev od banalne ljubavne priče, preko opisa saobraćajnog udesa, do naznake sudskog spora i nedostižne pravde. Prožet autobiografskim elementima, ovaj parodijski narativ u završnici dobija karakter društvene satire.⁴³⁸

U polemičkim tekstovima prožetim programskim stavovima braća Micić insistiraju na razlikama između zenitizma i dadaizma, kojem odriču emancipatorsku moć i stvaralačku invenciju iako se oslanjaju na dadaistička sredstva i postupke – apsurd, kontradikciju, parodiju, humor, metaforu. *Zakonik države Dada-Jok* Poljanskog je pseudolegislativni tekst, grafički oblikovan i strukturiran kao normativni akt (sl. 51). Kroz 33 paragrafa afirmiše se paradoks kao „svetinja” države Dada-Jok i sastavni deo državne himne, u kojoj se Miciću dodeljuje titula vrhovnog vladara a Poljanskom titula vojvode, i tako uspostavlja „zenitistička vladarska hijerarhija”. Predmet osporavanja i napada su Zapadna Evropa i malograđanski sistem vrednosti, a pre svega domaći protivnici i suparnici zenitizma, književnici i časopisi, konzervativni i progresivni bez razlike, kao i grad Ljubljana. Nepostojanje jedinstvenog programa u dadaizmu poslužilo je Poljanskom kao pretekst za parodiranje njegove negativističke ideologije u tekstu *?Dada antidada* (sl. 52). Biti dadaist moguće je samo kroz negativan stav prema sve-mu, a shodno tom dadaističkom načelu „Antidada” Ljubomir Micić proglašava se za „Boga dadaista”. Metodom dadaističke

434 V. Golubovič, *nav. delo*, 163.

435 Tom sintagmom Poljanski je naslovio prvu rubriku u časopisu *Svetokret* (1921).

436 П. Тодоровић, *nav. delo*, 99.

437 Р. Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд, 2011, 164.

438 П. Тодоровић, *nav. delo*, 98.

„antireklame”⁴³⁹ Poljanski propagira zenitizam kao najefikasnije sredstvo za neutralisanje nezdravih intelektualnih pojava i lečenje telesnih bolesti. Ipak, glavni obračun sa dadaizmom sledi u Micićevom tekstu *Ja pozdravljam Dada-Jok!*, u kojem se ovaj pokret diskredituje kao intelektualna perverzija, „onanija” i „parasit koji isisava pozitive i pretvara ih u negative”, a veličaju apsurd, izvorna snaga i kreativna superiornost zenitizma. Ti tekstovi, u kojima su imena potpisnika tendenciozno ponavljana u različitim slogovima, upotpunjeni su njihovim konvencionalnim, dendističkim portretnim fotografijama. Kao varijacija glamuroznih fotografskih snimaka filmskih zvezda Holivuda one su potpuno suprotne subverzivnom karakteru tekstova, ali kao autentičan dokument koji potvrđuje identitet autora tekstova, u kombinaciji sa multipliciranom rečju „on” (u više slovnih kombinacija) i manikulama, te fotografije imaju funkciju indeksiranja Poljanskog i Micića kao nosilaca suštinskog prevrata u jugoslovenskom društvu, kulturi i umetnosti.⁴⁴⁰ Artikulisan sredinom 19. veka za potrebe ukazivanja na ključne reči u okviru komercijalnih oglasa i plakata,⁴⁴¹ motiv manikule, crne ruke sa ispruženim kažiprstom, kao indeksni simbol pojavljuje se u metafizičkoj kompoziciji *Sudbina pesnika* (1914) Đorđa de Kirika.⁴⁴² Posredstvom njegovih kontakata i saradnje sa dadaistima,⁴⁴³ taj ideogram transponovan je u avangardni časopisni diskurs,⁴⁴⁴ a u funkciji indeksiranja i akcentovanja konkretne ideje, pojma ili ličnosti figurira i na stranicama *Dada-Joka*.

Poljanski je autor i dve ilustracije, obe nestandardno postavljene, tako da njihovo sagledavanje zahteva okretanje časopisne stranice za devedeset stepeni. *Antidada konstrukcija* je crtež-kolaž sa motivima niza numerički označenih providnih kubusa i prizmi ispunjenih linearnim konstrukcijama, a kombinovanih s papirnim isečcima lenjira i razmernika različitih oblika i veličina. Preko njih su rukom ispisane dada-antidada poruke, dok se u vrhu nalazi autograf provokativne sadržine „dada – izmeriti dužinu i širinu gluposti”. Dadaistička pobuna protiv geometrijskog reda u kolažu i jezičke logike u pesmi *Dada kauzal dada* povezuje ova dva priloga Poljanskog u sinkretičku, intermedijalnu celinu, koja implicira irelevantnost racionalne komponente u kreativnom procesu. *Dada-Jok kompozicija* takođe je kolažno-montažna tvorevina, kojom se aludira na mehanizovanu funkciju ljudskog mozga. Pažljivo aranžirani iseći iz novina i priručnika iz anatomije, s motivima kino-projektora, globusa i hirurškog preseka ljudske glave i mozga, upotpunjeni su dada-antidada parolama i iskazima ispisanim rukom, kombinovanjem srpskih i nemačkih reči u istoj rečenici.⁴⁴⁵ Po tipu umetničkog postupka (fotomontaža) i tematici, najbliže analogije ilustracijama Poljanskog mogle bi se naći u ostvarenjima nemačkih dadaista Raula Hausmana i Maksa Ernsta. Nestandardnu prostornu dispoziciju u okviru časopisne stranice ima i Baukova ilustracija *Antidada Zagreb* (sl. 53). U prvom planu kompozicije prikazana je gradska vrela u centru Zagreba, ljudi različitog socijalnog statusa koji se tiskaju na gradskom trgu, počev od otmeno odevenih građana, preko kolporterata koji prolaznicima nudi primerke *Zenita* i *Svetokreta*, do seljana u narodnim nošnjama. U pozadini se naziru spomenik Banu Jelačiću i poslovno-trgovinske

439 Opširnije: П. Тодоровић, *Антологија српског дадаизма*, Београд, 2014, 36.

440 М. Тодић, *nav. delo*, 455–456.

441 В. Поповић, *nav. delo*, 583.

442 U kombinaciji s drugim motivima crna manikula / rukavica na De Kirikovoj slici, prema mišljenju Rikarda Dotorija, referira na tragični *fatum* (mentalnu oboleslost) Fridriha Ničea, čije su filozofske postavke bile ključne za artikulaciju ideologije Dade i drugih avangardnih pokreta. R. Dottori, “Dream, Presage and Disquieting in De Chirico’s Metaphysical Art”, *Metaphysical Art* No. 14–16, Roma, 2016, 310–312, 324.

443 M. Gale, *Dada & Surrealism*, London, 1997, 59, 181.

444 Pre svih primenio ga je Raul Hausman (*Der Dada*, 1919–1920), potom Tristan Cara (*Bulletin Dada* No. 6, 1920. i *Le Cour à barbe*, 1922) i Kurt Švitters (*Merz*, 1923–1932), a u jugoslovenskoj sredini prvi ga je implementirao Micić (*Zenit* br. 11, 1922, 1).

445 Na primer: „jeder schuster ist dadaist” /svaki šuster je dadaist/, „neuzrujavajte se dada gestorben!” /je umrla/, „antidada leben /život/ – dada idiot” itd.



53. *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 6.
(Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Dada-no No. 1, Zagreb, 1922, p. 6
(National Library of Serbia, Digital NBS)

zgrade, koje su kao obeležja kapitalističkog preduzetništva i potrošačkog društva bile česta meta napada avangarde. Njihov identitet (apoteka, „Elsa – fluid dom” i banka) autor potvrđuje belim autografima nalik na ulične grafite, dok se nad njima kao nebeska kazna uzdiže reč „antidada”, koju ispisuje crnim slovima. Na tamnoj odeći dve elegantno odevene figure sa leve strane ostavlja upečatljiv potpis „P. BA-UK”, a na nepravilnoj crnoj površini bliže središtu ispisuje godinu nastanka rada – 1922. Iako je časopisna reprodukcija neoštra, može se pretpostaviti da je upravo taj segment slike kolažirani fragmenat tkanine, čije je otpatke ovaj slikar-amater, po vokaciji krojač, koristio kao građivni materijal za tzv. „suknene slike” ili „ultra slikarstvo” – kako ih autor kratkog kritičkog osvrta na poslednjoj stranici časopisa (verovatno Poljanski) terminološki određuje i pozitivno ocenjuje. Sve tri ilustracije funkcionišu kao dadaistička antireklama sa filozofskim, socijalnim i ideološkim konotacijama, idejno korespondentnim sa zenitističkim programom.

Reklamni sadržaji u *Dada-Joku* su malobrojni, a čine ga tizeri „ruske sveske” *Zenita* sa imenima saradnika i publikacija izdavačke kuće „Reflektor” iz Zagreba. Pozicionirane u dnu stranica, ove tipografske reklame svedenih grafičkih rešenja ukazuju da su Ljubomir Micić i zagrebački publicista i književnik Stanko Tomašić bili jedini finansijeri ove revije.⁴⁴⁶

Aleksićeva revija *Dada Tank* objavljena je najverovatnije tokom juna 1922. u Zagrebu (jedan broj).⁴⁴⁷ Koncipirana u duhu dadaističkog verbo-vizuelnog eksperimenta i anarhističkog bunta, ona formalno i sadržinski jasno ukazuje da je proces konstituisanja jugoslovenskog ogranka Dade i njegovog uključivanja u internacionalnu avangardnu mrežu okončan. Osim domaćih predstavnika i simpatizera dadaizma, Aleksićevom pozivu na saradnju u *Dada Tanku* odazvali su se i poznati inostrani eksponenti pokreta, poput Tristana Care, Kurta Švitera i Riharda Hilzenbeka. Naslovna stranica ima osobenu vizuelnu fizionomiju, koja počiva na asimetričnoj geometrijskoj strukturi i specijalno dizajniranom tipu slova. Osim naziva revije, ona lansira ime pokreta – „dadayougo”,⁴⁴⁸ propagandni slogan „Svi na okup blizu je dan razračuna pasti će stare vrednote ’umetnosti’” i poruke „Poštujte dadasofe” i „Novo Kosovo 1922”. Poslednjom napomenom Aleksić implicira da je u pitanju obračun epskih razmera, poput onog arhetipskog protiv Turaka 1389. iz kojeg su broјčano slabiji i vojno potučeni Srbi – s kojima poistovećuje jugoslovenske dadaiste – izašli kao moralni pobednici. Postavljanjem ovih iskaza po horizontali, vertikalni i u izokrenutom ogledalnom izgledu, demonstrirana je tipično dadaistička subverzija konvencionalnog rasporeda i značenja teksta na časopisnoj stranici. U kombinaciji s manikulom apostrofirana je Aleksićeva uloga „vožda” pokreta i glavnog nosioca dadaističkog prevrata.⁴⁴⁹

Iako su svi objavljeni tekstovi prevedeni na srpskohrvatski jezik i štampani latiničkim pismom, internacionalni karakter Aleksićeve revije manifestuje se kako u sastavu saradnika, tako i u karakteru priloga i tema zastupljenih na ukupno osam stranica revije. To su uglavnom semantički paradoksalne pesničke tvorevine zasnovane na slobodnom stihu, verbalnom eksperimentu i dokidanju svih književnih konvencija. Umesto verbalno formulisanog naslova, pesme Švitera i Mihaila S. Petrova numerički su označene. Jezički sklop Petrovljevog pesničkog priloga, kao i pojedinih Aleksićevih pesama, počiva na umnožavanju slova i slogova u dugim nizovima, koji tvore složenice na „pseudonemačkom” jeziku. „Crnačke” pesme Tristana Care demonstriraju fasciniranost dadaista primitivizmom govora afričkih plemena. Struktura tih pesama svedena je na znakovnu artikulaciju onomatopejskih reči i osamostaljena slova, koji tvore izmišljeni jezik, tzv. *nigger lingue*. Tipografske, fonetske i optofonetske pesme Aleksića (*Obilatnosti*) i Ervina Endersa (*Grčka vatra*) funkcionišu kao apstraktni „letrički kolaž” izrazite vizuelne dinamike i zvučne agresivnosti, ističe Vidosava Golubović.⁴⁵⁰ Slede odlomak iz Hil-

446 Videti: *Dada-Jok*, Zagreb, 1922.

447 Na osnovu reklame za zagrebački „Bar club” (na osmoj stranici), koja sadrži najavu programa i imena izvođača sa rasporedom od 1. jula, pretpostavljamo da je *Dada Tank* publikovan tokom juna 1922. Kristina Pranjić skreće pažnju na činjenicu da postoje dva, neznatno različita izdanja *Dada Tank*a, u necenzurisanom i cenzurisanom verziji, koja se čuvaju u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. K. Pranjić, *nav. delo*, 98.

448 Pranjić smatra da je Aleksićeva kovanica nastala spajanjem reči „Dada” i skraćenice izvedene iz francuske transkripcije pojma „Jugoslavija” – *Yougoslavie*. *Isto*, 90.

449 Opširnije o sadržaju i grafičkom dizajnu ove revije videti: *Dada Tank*, Zagreb, 1922; П. Тодоровић, „Дадаизам или авангарда српске авангарде”, *Књижевна историја* бр. 156, Београд, 2015, 94–97; V. Kruljac, *nav. delo*, 31–33.

450 В. Голубовић, *нав. дело*, 166.

zenbekovog *Dadaističkog manifesta* i Aleksićeva groteska *Lipovski sir s vatrogasnom kapom*, tipično dadaistički prozni narativ, pisan u formi dijaloga ali lišen logičkog smisla i konvencija dramskog teksta.⁴⁵¹ Intersekcijom književnog diskursa provokativnim sloganima i pamfletskim izjavama demonstriran je princip dadaističke anarhičnosti u pogledu kombinovanja časopisnih sadržaja.⁴⁵²

Više nego *Zenit* i zenitizam, Aleksić na unutrašnjim stranicama osporava u prvom redu ekspresionizam, likovne akademije, dominantne estetičke konvencije i stvaraoce visokopozicionirane u lokalnom sistemu umetnosti, a promovise džez muziku i „excentrik” plesove, savremenu dramu i poeziju, slikarstvo apstrakcije, arhitekturu nebodera i mašine kao paradigme modernog doba. Osim što obznanjuje postojanje zagrebačkog Dada kluba u Petrinjskoj ulici br. 6, časopis sadrži senzacionalističke reklamne najave dadaističkih izdanja u novoosnovanoj ediciji *Moći-Tući*, revije *Dada Jazz* i javnih nastupa jugoslovenskih dadaista, kao i komercijalne oglase za zagrebačke džez barove i programe plesnih klubova. Te grafički i tipografski inventivno koncipirane reklamne celine kao forma likovnosti imaju primat u odnosu na ilustrativne priloge u *Dada Tanku*. Zasnovani na kontrastnim crno-belim površinama geometrizovanih formi, Petrovljevi ekspresivno-kubistički linorezi *Začarani krugovi* i *Kompozicija* bliski su radovima Šandora Bortnika reprodukovanim u časopisu *MA*,⁴⁵³ kojem Aleksić na sedmoj stranici *Dada Tank*a čestita jubilej. Napomenom da je u toj reviji publikovana njegova pesma *Taba ciklon II*,⁴⁵⁴ kao i objavom da će u hanoverskom časopisu *Die Silbergäule* biti štampana njegova groteska *Tik – tak – bar*, on još jednom naglašava vlastitu poziciju predvodnika jugo-dade i njen legitimitet u međunarodnom avangardnom kontekstu. I tek na kraju, u dnu sedme stranice, „Dadadirektorij” prenosi navodnu izjavu neimenovanih dadaista, „koji su radili u ‘zenitu’ [...] na smernicama dadaizacije toga lista političko-umetničkim sredstvima”, da oni ne žele više da troše vreme na „slabe sentimentalne dioskure” niti da pomažu „taj časopis mirnih i osećajnih literata”.⁴⁵⁵ Kvalifikujući u narednoj belešci *Dada-Jok* kao „idiotštinu, antidadaističku pamfleticu”, uz komentar da predstavlja „dobru reklamu našem listu”,⁴⁵⁶ Aleksić je braći Micić bacio rukavicu u lice.

Rešen da odgovori na Aleksićevu provokaciju i izazov oličen u *Dada Tanku*, Poljanski početkom avgusta 1922. u Zagrebu publikuje drugo izdanje *Dada-Joka* u formi letka (šest stranica). Osim futurističkog prefiksa *Zenit-ekspres* u nazivu revije, zaglavlje sadrži toponime Pariz, Berlin, Peking i Beograd, kojima je apostrofirana brzina afirmacije i interkontinentalni publicitet lidera zenitizma, samog pokreta i njegovog glasila (sl. 54). Shodno futurističkom principu prostorno-vremenskog simultanzima, na stranicama ovog izdanja smenjuju se obaveštenja, prozni i pesnički priloz, pamfletski tekstovi, provokativni iskazi, paradoksalni slogani i aforizmi.

Naslovna stranica donosi senzacionalističke vesti o pozitivnoj recepciji zenitističkih ostvarenja braće Micić u inostranoj štampi, o afirmativnim napisima berlinskog časopisa *Вещь* o *Zenitu*, o boravku Ljubomira Micića u Berlinu, kao i njemu upućenu Marinetiјevu pozdravnu poruku.⁴⁵⁷ Slede dve kratke priče Poljanskog, žanrovski određene kao „serpentinele”. Prva je *300.000 udaraca u sekundi*,⁴⁵⁸ groteskna parodija idiličnih ljubavnih odnosa i susreta, ispričana kroz iscenirani,

451 Opširnije: П. Тодоровић, *нав. дело*, 96–97.

452 Na prevratnički karakter Aleksićeve revije prvi je, istina retroaktivno, ukazao eksponent berlinske Dade Hans Rihter: „Taj časopis, više buntovan i više ’anti’ nego *MA*, nosi snažan pečat Dade [...] njegovi manifesti i pesme bili su istinska provokacija dadaističkog stila”. H. Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, London, 1965, 199, 231.

453 J. Denegri, *Modernizam / Avangarda. Oglеди o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Beograd, 2012, 206.

454 To je slovnografička tvorevina lišena značenja, zasnovana na asocijativnoj igri tipografskih znakova (fonema i grafema), koja samo vizuelno podseća na pesmu. М. Циндори, „Авангарда као предмет сазнања и превођења”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 396.

455 D. Aleksić, [Dadadirektorij objavluje ...], *Dada Tank*, Zagreb, 1922, 7.

456 D. Aleksić, [Jedna glorie – idiotština ...], *Dada Tank*, Zagreb, 1922, 7.

457 Marinetiјeva poruka glasi: „Dragi druže! S veseljem očekujući saradnju u Vašem časopisu, šaljem Vam moje radove i ostalih futurista”. Videti: F. T. Marinetti, [“Caro collega!...”], *Zenit-ekspres/Dada-Jok* br. 2, Zagreb, 1922, s.p.

458 Godine 1926. ova groteska ponovo je objavljena u knjizi *Tumbe*.



54. Zenit-ekspres/Dada-Jok br. 2, Zagreb, 1922. (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS)
Zenit-express/Dada-no No. 2, Zagreb, 1922 (National Library of Serbia, Digital NBS)

cinični dijalog između glavnih junaka Rakira i Martire.⁴⁵⁹ Aleksandar Petrov uočava u njoj ponovno oživljavanje ekspresionističkih motiva grada-monstruma, alijeniranog pojedinca, smrti na šinama i fatalne ali nepostojeće žene.⁴⁶⁰ U drugom proznom tekstu Poljanski koncipira naslov kao matematičku operaciju $2/2=1$, a kroz opoziciju svetla i mraka, života i smrti, gradi priču o *Zenitu* kao interkontinentalnom izvoru moderne misli. Tematski se na ovaj tekst nadovezuje nenaslovljeni prilog odštampan na zasebnom listu sa zaglavljem sledećeg sadržaja: „Zenit-ekspres. Pariz, Berlin, München. Radiogrami!”, koji pripada radiogramskoj prozi kakvu je pisao (i u *Zenitu* objavljivao) Ivan Gol po ugledu na isti futuristički žanr u poeziji.⁴⁶¹ U tom tekstu Poljanski telegrafski kratkim rečenicama i tehnikom filmske montaže gradi narativ u kojem se prepliću stvarnost i fikcija. Prilog govori o braći Micić kao lekarima-isceliteljima globalne pošasti koja se zove „ljudska glupost” i nosiocima borbe za novog čoveka, te o zenitizmu kao jedinom efikasnom mehanizmu uništenja „antičovečanske armije neljudi”. Alogičan naslov pesme *Tik-tak kao frak u rak* upućuje da je u pitanju posredan kontraodgovor Poljanskog na Aleksićevu grotesk-priču *Tik – tak – bar*.⁴⁶² Međutim, iako počiva na paradoksu, pesma problematizuje društveno angažovane teme, koje je odvajaju od apsurdističkog dadaizma i približavaju ruskom futurizmu. U njenim stihovima Aleksandar Petrov dekodira antimonarhističke stavove Poljanskog, socijalno obojene simpatije prema rudarima u štrajku i „opijumski”, uto-pijski revolucionarni zanos.⁴⁶³ U pamfletskim tekstovima *Suknja u hlačama* i *Dona 'Literatura Croatia' počnila samoubistvo!* Poljanski nastavlja da se razračunava s lokalnim protivnicima zenitizma, ali ne i sa eksponentima jugo-dade. Potonji tekst sadrži paradoksalan aforizam „Zrno do zrna – palača / Kamen do kamena – pogača / Šamar do šamara – pobeđa”. Reč je o dadaističkom kalamburu izvedenom iz narodne poslovice „Zrno do zrna – pogača / Kamen do kamena – palača”, dok je poslednji iskaz najverovatnije inspirisan naslovom manifesta ruskih futurista *Šamar vladajućem ukusu* (1912), čiji su autori bili saradnici *Zenita*.⁴⁶⁴

Najzad, sledi niz grafički i tipografski inventivno rešenih komercijalnih oglasa zagrebačkih firmi (osiguravajuća društva, knjižare, salon za prodaju orijentalne robe, kancelarijski nameštaj, kravate, mostarska vina), kao i najava programa „Apolo-bar-kabarea”: *Vesela igra u jednom činu. Napokon sami* (inscenacija Aleksandra Biničkog).⁴⁶⁵ Generalno sveden na primenu konstruktivističke tipografije i boldirane linije koje ističu važnost pojedinih tekstova, grafički dizajn drugog izdanja *Dada-Joka* je skromniji i daleko od dadaističke radikalnosti prvog broja, te se stiče utisak da je Poljanski izgubio kompeticijski entuzijizam i odustao od dalje konfrontacije sa Aleksićem. Razlozi za to leže u pripremanju Poljanskog za propagandno putovanje u Nemačku, a Aleksić u međuvremenu objavljuje u Zagrebu drugu reviju *Dada Jazz* (1922, jedan broj), istrajavajući u svom naumu.⁴⁶⁶

Naziv *Dada Jazz* ukazuje na vrlo emancipovanu koncepciju časopisa otvorenog ne samo za savremene tokove u književnosti i vizuelnim umetnostima već i za aktuelne teme urbanog života, kao što je tada popularna džez muzika.⁴⁶⁷ Iako

459 P. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд, 2011, 304.

460 А. Петров, *нав. дело*, XLVII.

461 V. Golubović, *Biblioteka časopisa 'Zenit'*, Kragujevac i Beograd, 2021, 22.

462 *Dada Tank* obaveštava da je Aleksićeva groteska pod tim naslovom prevedena na nemački jezik, ali nije izvesno da je ona i objavljena u hanoverskom časopisu *Die Silbergäule* kao što je najavljeno. Videti: D. Aleksić, [Franz Georgen preveo je ...], *Dada Tank*, Zagreb, 1922, 7.

463 А. Петров, *нав. дело*, XLVII–XLVIII.

464 Kako navodi u memoarskom tekstu Benedikt Livšic, autori manifesta bili su: David Burljuk, Aleksej Kručonih, Vladimir Majakovski i Velimir Hlebnikov, ali su na naslovnici publikacije odštampana i imena Nikolaja Burljuka, Vasilija Kandinskog i samog Livšica. B. Livšic, *Jednoipooki strelac. Teorijski memoari o ruskoj avangardi*, Beograd, 2016, 127.

465 Videti: *Zenit-ekspres/Dada-Jok* br. 2, Zagreb, 1922.

466 Opširnije o sadržaju i grafičkom dizajnu ove revije videti: *Dada Jazz*, Zagreb, 1922; V. Kruljac, *нав. дело*, 36–38.

467 U krugovima evropske avangarde ovaj nekonvencionalni muzički žanr afroameričke provenijencije u prvim decenijama 20. veka prihvaćen je sa velikim entuzijazmom kao simbol modernosti urbanog života, individualne slobode i neposrednosti, spontanosti umetničkog izraza. Permanentna improvizacija i metamorfoza, ritualno izvođenje, slobodan ritam, frenetičan tempo i evokativni zvučni efekti, kao suštinske oznake džeza, bili su kompatibilni antinormativnoj poetici, anarhičnom i antikolonijalnom stavu dadaista i njihovoj fasciniranosti primitivizmom. Opširnije: J. Rasula, “Jazz as Decal for The European Avant-Garde”, in: H. Raphael-Hernandez (ed.), *Blackening Europe: The African American Presence*, New York, 2004 <https://jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Jazz%20as%20Decal.pdf> [pristupljeno: 30.12.2021].

je reč „jazz” bila predmet dadaističkih tipografskih eksperimenata, ovaj pojam je jedino u Aleksićevoj reviji inkorporiran u oficijelni naziv časopisa. U odnosu na *Dada Tank*, *Dada Jazz* deluje vizuelno pročišćenije, grafički smirenije, a sadržajno intelektualnije, konstatovala je Jasna Jovanov.⁴⁶⁸ Dizajn naslovne stranice počiva na preglednoj geometrijskoj strukturi poput rastera i neznatnim varijacijama slova i simbola, dok je dadaistički radikalizam grafičkog uređenja unutrašnjih stranica evidentno opao. Podnaslov revije – „Dada antologija” – ukazuje da sadržaj čine programski tekstovi i ostvarenja dadaističkog pokreta. Aleksićev proglas *Dadaizam*, inicijalno publikovan u *Zenitu* (br. 3, 1921, 5–6), po provokativnom stilu kojim je pisan, nihilističkim idejama i agresivnoj terminologiji predstavlja paradigmu dadaističkog manifesta. U njemu lider jugo-dade artikuliše postulate vlastite antiugetničke ideologije utemeljene na principima bruitizma i mašinizma, te afirmaciji apsolutne slobode stvaralaštva kroz uvođenje apstrakcije u likovni i književni diskurs.⁴⁶⁹ Kritičko-teorijskim ogledom o Aleksandru Arhipenku Aleksić je prvi u jugoslovenskoj sredini skrenuo pažnju i prepoznao značaj njegovog nemimetičkog tretmana forme, boje i prostora, primene neumetničkih materijala i nestandardnih operativnih postupaka za dalji razvoj moderne skulpture.⁴⁷⁰

Struktura Aleksićevih pesama lišenih logičkog smisla, kao što je *Kratzkratzikrucikritz*, svedena je na ritmičnu vizuelizaciju stihova i znakovnu artikulaciju nerazgovetnih reči i osamostaljenih slova. U ovim prividno haotičnim i nihilističkim tekstualnim priložima može se detektovati autorova averzija prema zapadnoevropskom civilizacijskom modelu koja, kao i kod braće Micić, predstavlja izraz egzistencijalnog otpora prema negativnim tumačenjima perifernih kulturnih sredina načelno i naroda Balkana posebno.⁴⁷¹ *Nigger lingue* pesnička improvizacija *Sillogisme colonial* Tristana Care, kao i fragmenti njegovih programskih tekstova, ovog puta publikovani su na francuskom jeziku. Specijalno za *Dada Jazz* Antun Tuna Milinković *alias* Fer Mill napisao je pesmu *Kevice cinkaju*, prožetu ironičnim aluzijama na oponentski zenitistički tabor,⁴⁷² dok je vizuelna pesma *Smaknu* mađarskog aktiviste Adama Čonta preuzeta iz časopisa *MA*.

Osim inventivno grafički dizajniranog komercijalnog oglasa za Jugoslovenski zavod za elektriku i žarulje, u *Dada Jazzu* štampane su i dve reklame – za zagrebački džez klub „Apolo bar” i za „Citty bar”. Afinitet prema popularnoj i kulturi primitivnih naroda, nekonvencionalnim formama umetničkog ispoljavanja i sintezi različitih medija i žanrova demonstriran u ovom časopisnom izdanju, tokom narednih meseci dostigao je vrhunac u spektakularnim javnim nastupima, multimedijalnim performansima jugoslovenskih dadaista,⁴⁷³ ali je već krajem 1922. došlo do gašenja pokreta.⁴⁷⁴

Sudeći prema načinu oslikovljavanja reči i verbalizacije slike, *Dada-Jok*, *Dada Tank* i *Dada Jazz*, kao i *Zenit*, predstavljaju najradikalnije primere inventivnog grafičkog dizajna u jugoslovenskoj sredini, a njihov originalan doprinos korpusu periodičnih publikacija međunarodne avangarde je neosporan. Uprkos rivalskim odnosima, zajedničko im je dokidanje

468 J. Jovanov, *nav. delo*, 58.

469 V. Голубовић, „Дадаизам Драгана Алексића”, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд, 2015, 246.

470 Aleksićev tekst prethodio je Micićevoj briljantnoj analizi Arhipenkovog dela u predgovoru *Ka optikoplastici* za monografiju-album *Arhipenko. Nova plastika* (1923), petoj knjizi objavljenoj u ediciji Biblioteka *Zenit*.

471 Б. Прпа-Јовановић, „Српска књижевна авангарда и антиевропски дискурси”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 85; Б. Јовић, „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног периода”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 102–103.

472 Tačnije, ova pesma svojim naslovom referira na iskaz Poljanskog u tekstu *?Dada antidada iz prvog broja Dada-Joka*.

473 Koncipirani kao multimedijalni, dramsko-vizuelno-muzičko-plesno-scenski spektakli ili performansi sa elementima šoka i provokacije, dadaistički javni nastupi u Osijeku, Vinkovcima, Novom Sadu i Subotici (1922) realizovani su u saradnji sa mađarskim aktivistima okupljenim oko glasila *Út, Hírlap, MA* i *Akasztott Ember*. J. Jovanov, *nav. delo*, 67–70, 75, 77.

474 Po preseljenju u Beograd Aleksić se bavi novinarstvom, umetničkom teorijom i kritikom, esejistikom i filmom. Kritičko-teorijske tekstove i dadaističke književne priloge objavljivaio je u časopisima *Misao*, *Hipnos*, *Večnost*, *Crno na belo*, *50* u *Evropi*. Tokom nemačke okupacije bio je uhapšen i nekoliko meseci mučen u zatvoru, a teške povrede i telesna oštećenja lišili su ga mogućnosti daljeg stvaranja. Posle Drugog svetskog rata živeo je povučeno. Opširnije: J. Jovanov, „Ликовни критичар Драган Алексић (1901–1958)”, у: Ј. Јованов (прир.), *Драган Алексић – ликовне критике*, Нови Сад, 2017, 11, 18–37; П. Тодоровић, *нав. дело*, 101–103; Исти, *Антологија српског дадаизма*, Београд, 2014, 301–302.

hijerarhijski ustrojene i zatvorene strukture časopisne forme, koja počiva na kodifikovanom sadržaju, preglednoj organizaciji teksta, linearnoj naraciji i autonomiji teksta i slike. U pomenutim revijama granica između tekstualnih i ilustrativnih priloga je ukinuta, a časopisna stranica je konstruisana kao otvorena, fragmentovana i dinamična prostorno-vremenska struktura uzajamno disparatnih elemenata jednake važnosti. Postupcima citiranja, kolažiranja i montaže u istu ravan komunikacije dovedene su verbalne i vizuelne forme izvedene iz visoke i popularne kulture i izvanumetničkog konteksta,⁴⁷⁵ a njihovom simultanističkom interferencijom nastale su poližanrovske i multimedijalne tvorevine.⁴⁷⁶ Semantička polivalenost i interdisciplinarnost dali su ovim revijama hibridni karakter i osobine avangardnog *Gesamtkunstwerka*. Takav časopisni konstrukt u datom vremenu i sredini predstavljao je formalno-sadržinsku inovaciju i značio subverziju dominantnih estetičkih kanona svojstvenih konvencionalno koncipiranim periodičnim publikacijama. Konačno, zahvaljujući konfrontaciji na relaciji zenitizam – jugo-dada i kompeticiji između Poljanskog i Aleksića, pojam umetničkog dela u jugoslovenskoj sredini proširen je na časopisnu formu, što je otvorilo put artikulaciji kasnijih, neoavangardnih formi umetničkog ispoljavanja (knjiga umetnika u umetnosti koncepta).

77 samoubica – „nadfantastičan veoma brz ljubavni roman”

Roman *77 samoubica*, objavljen 1923. u Zagrebu, predstavlja još jedan intermedijalni autorski projekat Poljanskog (sl. 55). To je eksperimentalna umetnička tvorevina, koja sintetizuje žanrove romana, poezije, manifesta i programskih parola, a kolažno-montažnim postupkom objedinjuje izražajne potencijale književnosti, filma, fotografije, grafičkog dizajna i slikarstva.

Na samom početku knjige odštampana je pesnički koncipirana posveta:

„Da me nikada ne zaboraviš / ni pre groba / ni za grobom / tebi Branka / darujem ovu knjigu / koju ti nećeš razumeti”

koju Poljanski verovatno upućuje voljenoj ženi. Iako Branka evidentno ne pripada avangardnom miljeu i nema afiniteta prema književnom eksperimentu autora, on posvetom naglašava važnost koju za njega imaju kako ona tako i samo književno delo, po kojem želi da bude upamćen.

475 М. Шуваковић, „Контекстуални, интерконтекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 118–119.

476 L. Gdan, *Zenit i simultanizam*, Београд, 2010, 42–43.



55. Naslovna stranica: Branko Ve Poljanski, *77 samoubica*, Reflektor, Zagreb, 1923. (reprint: Galerija Rima, Kragujevac, 2021)

Cover: Branko Ve Poljanski, *77 Suicides*, Reflector, Zagreb, 1923 (reprint, Gallery Rima, Kragujevac, 2021)

U romanu je dekonstrukcija tradicionalne književne forme ostvarena primenom konstruktivističke tipografije, koja homogeni tekst zamenjuje kolažom grafičkih simbola, brojeva i reči. Rečenice su svedene na telegrafске iskaze, čijim se dinamičnim smenjivanjem kontinuirana naracija transformiše u filmski sekvencionisanu priču. Budući da se priča odvija u svesti glavnog junaka 11 sekundi pred smrt, takva kompoziciona struktura bliska je dadaističkoj varijanti romana toka svesti.⁴⁷⁷ Paradigmu te književne forme predstavlja roman nemačkog pisca češkog porekla Melhiora Fišera *Sekunda kroz mozak* (*Secunde durch hirn*, 1920), indikativnog podnaslova „jedan neobično brzo rotirajući roman”, koji se pominje u Aleksićevom dadaističkom proglasu objavljenom 1921. u *Zenitu*.⁴⁷⁸ Detektujući formalne sličnosti i razlike između ova dva romana, Radovan Vučković ne isključuje mogućnost da je Poljanski tokom boravka u Pragu čitao Fišerovo delo, koje je bilo veoma popularno u krugu čeških avangardista.⁴⁷⁹ Vidosava Golubović pak smatra da je reč o futurističkoj radiogramskoj prozi i romanu-tajni sa nizom skrivenih poruka, šifara i aluzija, a zatim ukazuje na programske teze Golovog manifesta *Reč kao počelo* (*Zenit* br. 9, 1921, 2–4) i njegovu poemu *77 samoubistava* (*77 Selbstmorde*) kao izvore inspiracije za Poljanskog.⁴⁸⁰ Uočavajući sličnosti sa film-pričama u nastavcima objavljivanim u *Kinofonu*, Aleksandar Petrov uspostavlja paralele između romana *77 samoubica* i tada aktuelne ekspresionističke proze i, posebno, nemačkog filma, u kojima dominira komponenta iracionalnog, magijskog i demonskog sa elementima grotesknog, simboličnog i alogičnog prizvuka.⁴⁸¹

Tok radnje je inverzan. Roman započinje veću da je glavni junak Nikifor Morton mrtav, a tek potom sledi priča kako se to dogodilo. Prostorno-vremenski okvir zbivanja koncipiran je po uzoru na futurističku pozorišnu dramu i film.⁴⁸² U istom ključu Poljanski opisuje Mortona kao multiplikovanog fantoma koji ima 77 tela i istovremeno živi u 77 gradova od Beograda do Tokija, opsednutog fiks-idejom da razori stari i kreira novi svet. Potom uvodi melodramski zaplet, ljubavnu priču čiji dnevnički karakter podseća na tradicionalnu romanesknu formu. Nakon susreta sa Mirjandejom, koja se iz ruže transformiše u devojkicu, Mortonov lik počinje da se menja. Iskustvo lepote vodi ga ka spoznaji druge strane vlastitog bića, otvorenog ka ljubavi, a njegove ispovesti otkrivaju da je nekada sanjao o najvišoj dobroti. Međutim, iznenadna i tajanstvena smrt devojkice katalizira Mortonovu nameru da uništi svet i pretvara ga u grotesknog izvršioaca apokalipse. Konačno, spoznaja da je taj moralno i duhovno degenerisan a materijalistički ustrojen svet posve suprotan njegovoj zamisli, nagoni glavnog junaka da izvrši samoubistvo. Vest o Mortonovoj smrti širom sveta emituje radio sa vrha Ajfelovog tornja (sl. 56). Izuzev ovog, u tekstu nailazimo i na druge simbole modernog doba, poput radiotelegrafije bez žica (T. S. F.) ili iskaza kao što je npr. „mozgovni radiogram”, koji deriviraju iz futurističkog arsenala pojmova. Slični tehničko-tehnološki motivi urbanog ambijenta mogu se naći u Micićevom radio-filmu *Šimi na groblju Latinske četvrti*⁴⁸³ i kulturnom ekspresionističkom filmu Frica Langa *Metropolis* (1927). Dubravka Bogutovac u artificijelnoj stilizaciji izgleda Mortona (kojem Poljanski daje atribute voštane figure ili vampira) i njegovim vizijama alijeniranog modernog grada nalazi analogiju sa filmskim ostvarenjima Roberta Vinea (*Kabinet doktora Kaligarija*, 1919) i Fridriha Vilhelma Murnaua (*Nosferatu*, 1922).⁴⁸⁴ Prozni narativ sadrži i brojne reminiscencije na drevne mitove i legende, biblijske borbe i figure (Morton kao negativni Mesija, Mirjandėja kao anđeo, Bog itd.).

Završnicu romana čini Mortonova *Pesma o novom Babilonu i puščanoj cevi na dnu vasedjene*, testamentarna opomena čovečanstvu. Ta poslednja transformacija glavnog lika u pesnika, kreatora budućnosti i borca za novog čoveka praćena je eksplicitnim opisima zla i prevrednovanjem svih vrednosti starog sveta. Apokaliptična slika moderne civilizacije dočarana je stihovima o tek rođenom teletu s tri glave, što ukazuje na degenerativni proces, o Arđeni s telom ognjene zmiје kao sim-

477 D. Bogutovac, „Novo čitanje romana '77 samoubica' Branka Ve Poljanskog”, *Filološke studije* br. 1, Ljubljana, Skopje i Zagreb, 2016, 108–109.

478 Videti: D. Aleksić, „Dadaizam”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 6.

479 P. Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд, 2011, 137, 164–165.

480 V. Golubović, *Biblioteka časopisa 'Zenit'*, Kragujevac i Beograd, 2021, 22.

481 A. Петров, *нав. дело*, XLIX–L.

482 V. Golubović, *нав. дело*, 24–25.

483 Uредити: Љ. Мицић, „Шими на гробљу Латинске четврти”, *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, 13–15.

484 D. Bogutovac, *нав. дело*, 103–104.

56. Branko Ve Poljanski, *77 samoubica*, Reflektor, Zagreb, 1923, 3.

(reprint: Galerija Rima, Kragujevac, 2021)

Branko Ve Poljanski, *77 Suicides*,

Reflector, Zagreb, 1923, p. 3

(reprint, Gallery Rima, Kragujevac, 2021)



boličkim reprezentom materijalističkog društva, o tehničkim izumima koji označavaju trijumf ludičkog principa, o Čaplínu kroz čiji se lik blasfemično degradira figura i uloga Hrista, o propasti Babilona kao metafore starog sveta. Istovremeno, stih o „veseloj krestavoj revoluciji” referira na zenitističku viziju novog društva inspirisanu sovjetskom Rusijom. Ubrzani tempo uspostavljen u proznom narativu ovde kulminira kroz alternaciju slobodnih asocijacija, dadaističkih kalambura i grotesknih preterivanja, ekspresionističkih izliva strasti i profetskih objava, anarhističkih parola, futurističke onomatopeje i bruizma, ali i folklornih fraza i deseteračkog stiha.⁴⁸⁵ Upravo u toj sintezi moderne pesničke forme i arhaičnog deseteračkog stiha, u kojem Morton preti religiji, literaturi i filozofiji kletvom „Izjeli vas vuci / Sažegli hajduci”, Radomir Konstantinović prepoznaje sukob dva sveta, dve epohe i dva sistema vrednosti, a ujedno i specifikum antilirizma kod Poljanskog. Elementarnost pesničkog jezika tumači kao refleks pesnikovog unutrašnjeg bića, koje nalazi ideal u drevnoj jednostavnosti, patrijarhalno-plemenskom moralu, nepokolebljivoj volji i istrajnosti srpskih komita u borbi za bolje sutra.⁴⁸⁶

U ovom izdavačkom projektu Poljanski istupa i kao likovni umetnik i grafički dizajner, koji vizuelno oblikuje tekst na unutrašnjim stranicama, a sadržaj književnog dela sublimira u likovnoj kompoziciji na naslovnoj korici knjige, što potvrđuje odštampani zapis. Multipliciranost glavnog junaka, njegove apokaliptične vizije i anarhično ponašanje, kao i konflikti zaplet romana, Poljanski transponuje u apstraktan i ahromatičan vizuelni iskaz, artikulisan u duhu konstruktivizma, uz primenu futurističkih, suprematističkih i rejonističkih motiva. Glavno plastično zbivanje, uz gornju i donju ivicu omeđeno imenom autora i naslovom romana, koji su odštampani bezserifnim slovima i brojevima, odvija se u centralnom polju, beskrajnom belom prostoru lišenom gravitacije. U gornjem delu pozicionirani su crni zarotirani kvadrat, trougao i krug, tako

485 P. Вучковић, *нав. дело*, 168.

486 R. Konstantinović, *нав. дело*, 490–497; Isti, „Branko Ve Poljanski ili tragedija balkanske azbuke”, *Treći program* br. 12, Beograd, 1972, 270–275. Za dalja čitanja ovog književnog dela videti: G. Tešić (prir.), *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*, Novi Sad, 1989, XV–XX; B. Стојановић Пантовић, „Ка типологији српске авангардне прозе: поводом 'Антологије српске авангардне приповетке 1920–1930' Гојка Тешића”, у: И. Перишић и В. Бајчета (ур.), *Авангарда и коментари. Међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића*, Београд, 2021, 406; Б. Васић Ракочевић, „Субантологија Тешићеве 'Антологије српске авангардне приповетке’”, у: И. Перишић и В. Бајчета (ур.), *Авангарда и коментари. Међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића*, Београд, 2021, 413–415.

da se dodiruju spoljnim graničnim tačkama, a u svaku od ovih geometrijskih figura implementirane su forme belog kvadrata ili kruga. Beli kvadrat i krug upisani u identične crne forme simetrično su postavljeni, te njihove kombinacije deluju kao inverzne slike Maljevičevog crnog suprematizma (1915). Decentriranu dispoziciju ima beli krug unutar crnog trougla, kao i još jedan crni krug upisan u kružnu belu formu. Iz donjeg segmenta prodiru u prostor i sa različitim strana streme ka trouglu i krugu specifične crne forme nalik na strelice ili otvoreni trouglovi futurističko-rejonističke provenijencije, a samo jedan od njih probija spoljni kružni obruč i stiže do unutrašnjeg crnog kruga. Osim napred pomenute Petrovljeve *Kompozicije* iz 1922. godine,⁴⁸⁷ najbliže analogije ovom likovnom rešenju omota prepoznate su u delima ruskih konstruktivista (El Lisicki) i rejonista (Mihail Larionov i Natalija Gončarova).⁴⁸⁸ Tom krugu eventualnih predložaka mogla bi se priključiti i pojedina rešenja italijanskih futurista, kao što su: Umberto Bočoni (*Voz u pokretu*, 1911), Đakomo Bala (*Usijana međuprodiranja br. 1*, 1912) i Karlo Kara (*Patriotska proslava*, 1914).

Odabirom takvih formi, njihovim dinamičnim rasporedom i kontrastnim crno-belim odnosima, Poljanski ukazuje na dualističku prirodu Nikifora Mortona i njegovu fizičku umnoženost, upotpunjenu kosmičkom simbolikom. Analogno opozitnim principima statičnosti i dinamičnosti, pozitivnog i negativnog koji vladaju u makrokosmosu, elementarni geometrijski oblici (kvadrat, trougao, krug) i njihovi kontrastni dubleti označavaju te iste principe u mikrokosmosu. Prema Jungovoj teoriji simbola oni ukazuju na celovitost ljudskog bića, dok su izvedene, oštrougle vektorske forme znaci životne energije i unutrašnjeg kretanja, tj. referiraju na dinamiku mentalnih i emocionalnih procesa. Najzad, crni krug ili *Sol Niger* simbol je htonskih dubina nesvesnog dela čovekovog bića, u kojem deluju destruktivni nagoni, ali i stvaralačke sile u zametku.⁴⁸⁹ Drugim rečima, ekonomija izražajnih sredstava u likovnoj predstavi na omotu knjige ekvivalentna je elementarizmu jezika u književnom tekstu.

U likovnom oblikovanju teksta primenjen je širok repertoar grafičkih ideograma, algebarskih simbola, matematičkih formula i brojeva, interpunkcijskih znakova koji, zajedno sa suprematističkim crnim kvadratima i konstruktivističkom tipografijom, determinišu vizuelnu strukturu i dinamiku unutrašnjih stranica (sl. 57). Funkcionišući kao sredstva akcentovanja ključnih reči, ideja, iskaza ili indeksiranja promene žanrovskih kôdova, oni su konstitutivni elementi i integralni deo teksta. Na isti način fotografija Ajfelovog tornja umontirana na početnu stranicu romana postaje poetički funkcionalan znak konstruktivnog načela primenjenog u gradnji teksta, tj. postupka „kaleidoskopskog pisanja”.⁴⁹⁰ Na poslednjim stranicama nalazi se reklama izdavačke kuće „Reflektor” iz Zagreba s listom najnovijih ili izdanja u pripremi, među kojima je i roman *77 samoubica*, zatim tizer naredne knjige Poljanskog *Panika pod suncem*, čiji se izlazak iz štampe najavljuje za septembar 1923. godine (objavljena 1924), kao i reklama Balkanske banke u Zagrebu, na čijem je čelu tada bio Dušan Plavšić Stariji, otac Čedomila i Dušana Plavšića Mlađeg – dvojice pripadnika grupe *Traveller* i saradnika *Zenita*, ekspert za bankarstvo i kolekcionar koji je finansijski pomagao jugoslovensku avangardu.⁴⁹¹ Sledi više komercijalnih oglasa zagrebačkih trgovina domaće i uvozne industrijske i zanatske robe, knjižara i papirnica, fotografskih ateljea i filmskih distributerskih kuća. I u tom reklamnom segmentu konstruktivistički oblikovni postupak takođe je dosledno sproveden u grafičkim i tipografskim rešenjima i na taj način vizuelno usklađen sa celokupnim dizajnom publikacije. Stoga knjigu *77 samoubica* treba posmatrati kao intermedijalnu umetničku tvorevinu i paradigmu koncepta avangardnog, „neorganskog” umetničkog dela, koje funkcionise na principima fragmentarnosti, semantičke polivalentnosti i alegorije.⁴⁹²

487 Petrovljevo delo formalno je blisko Rodčenkovim radovima izvedenim pomoću šestara i lenjira, kao i konstruktivizmom nadahnutim slikama Kandinskog iz perioda Bauhausa, naglašava Jerko Denegri (J. Денегри, „Зенит”, ликовне уметности и Љубомир Мицић, *Књижевна реч*, Београд, 10. 6. 1983, 7). Ujedno, on skreće pažnju na činjenicu da je Petrov bio upoznat ne samo sa slikarskom praksom Kandinskog već i sa njegovim teorijskim raspravama. Godine 1922. ovaj srpski umetnik preveo je spis Kandinskog „Slikarstvo kao čista umetnost” i objavio u beogradskom časopisu *Misao* (br. 58, 1922, 779–780). Bilo je to prvo javno predstavljanje umetničke teorije ruskog umetnika u srpskoj sredini. J. Денегри, „Ликовни уметници у часопису Зенит”, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Београд, 1996, 433.

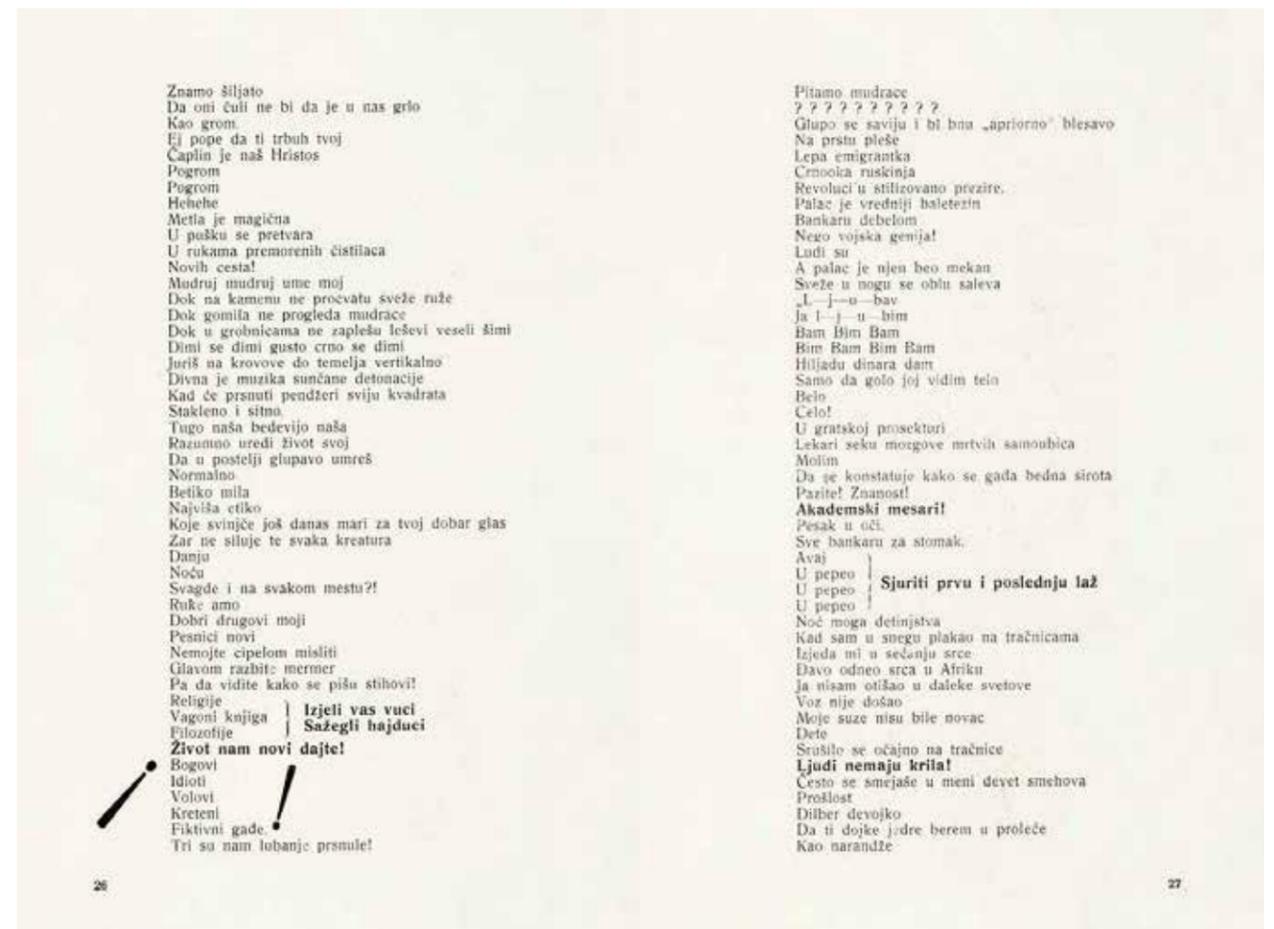
488 V. Golubović, *nav. delo*, 27; V. Golubović и И. Суботић, *нав. дело*, 169.

489 Videti: Ž. Trebješanin, *Rečnik Jungovih simbola i pojmova*, Beograd, 2008, 233, 239–241, 383–384, 419–420.

490 Videti: V. Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd, 2006, 27, 177.

491 M. Капић, *Колекција 'Перило', земичар Светозар Варићак и архитекта Милош Сомборски*, Забрeжје, 2021, 115.

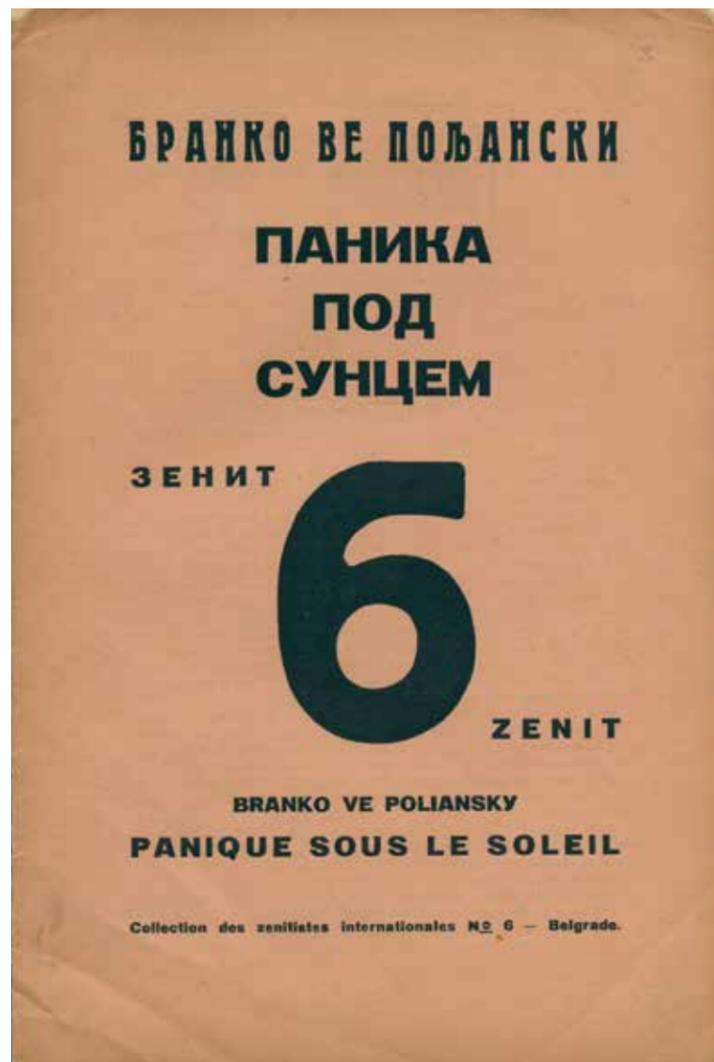
492 P. Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, 1998, 88.



57. Branko Ve Poljanski, *77 samoubica*, Reflektor, Zagreb, 1923, 26–27. (reprint: Galerija Rima, Kragujevac, 2021)
Branko Ve Poljanski, *77 Suicides*, Reflector, Zagreb, 1923, p. 26–27 (reprint, Gallery Rima, Kragujevac, 2021)

Neposredno nakon publikovanja romana usledile su prve afirmativne ocene na stranicama domaće i inostrane dnevne štampe i periodike. Da je pozitivna recepcija *77 samoubica* bila vezana uglavnom za avangardne krugove, govore rezultati opsežnih istraživanja Vidosave Golubović i Irine Subotić. Njihova studija (iz 2008) ukazuje da u periodu 1923–1926. pojavu ovog romana beleže: češki list *Prager Presse* (22. avgust 1923), bečko glasilo mađarskih aktivista *MA* (br. 2, 1923), beogradski list *Samouprava* (27. novembar 1923), rimski futuristički časopis *Noi* (br. 6-9, 1924), prvo beogradsko izdanje *Zenita* (br. 25, 1924), sarajevski list *Večernja pošta* (6. februar 1924) koji ujedno donosi spisak evropskih dnevnih listova i časopisa u kojima je pisano o knjizi Poljanskog (*Prager Presse*, *Stavba*, *Čas*, *Národní listy*, *Tűz*, *Ça Ira*), bugarski časopis *Хитерион* (br. 4-5, 1924), holandska revija *De Stijl* (br. 11, 1924; br. 75-76, 1926) itd.⁴⁹³ Konačno, ukoliko se vrednost jednog umetničkog dela procenjuje, između ostalog, kroz potencijal generisanja novih izražajnih formi, može se konstatovati da roman Poljanskog poseduje i tu komponentu, jer je bio neposredna inspiracija Mihailu S. Petrovu za napred pomenutu akvarelnu *Kompoziciju 77* i *Portret Branka Ve Poljanskog* realizovan u tehnici crteža (1924).

493 Videti: V. Golubović и И. Суботић, *нав. дело*, 163, 169, 185, 188–189, 424–428.



58. Naslovna stranica: Branko Ve Poljanski, *Panika pod suncem*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1924. (Narodna biblioteka Srbije, II 36823)
Cover: Branko Ve Poljanski, *Panic Under the Sun*, Library Zenit series, Belgrade, 1924 (National Library of Serbia, II 36823)

rom, Šekspirom i Đalskim”, dakle u trijumf nad aktuelnim i drevnim književnim idealima. To što ga lokalne književne veličine, poput Bogdana Popovića i „krmeže” (Miroslav Krleža), ne prihvataju i ne razumeju, Poljanski smatra irelevantnim. Svoj stav ironično potkrepljuje latinskom izrekom, tačnije parafrazom „Što je jasno bogu nije jasno volu”. Na kraju naglašava da sudbina sveta i pojedinca leži u ideji, a čitaocima posredstvom narodne izreke „Ispeci, pa reci” i njene parafraze poziva da sami donesu zaključak.⁴⁹⁴

Predgovor s naslovom *Ajde de!* Micić započinje tvrdnjom da ovoj knjizi nije potrebna preporuka jer je Poljanski osvedočeni pesnički genije i „najveći akrobat duha i poezije”, a da su njegove pesme „nabite sa ∞ duhovnih snaga”. Osvrt na životni i profesionalni put Poljanskog, a implicitno i na vlastitu sudbinu, poslužio mu je kao pretekst za raspravu o „balkan-

494 B. V. Пољански, „Аја!”, у: *Паника под сунцем*, Београд, 1924, s.p.

Panika pod suncem

Prva zbirka stihova Branka Ve Poljanskog *Panika pod suncem* objavljena je u Beogradu kao šesta knjiga zenitističkih izdanja, sa naznakom „Copyright by Zenit – Belgrade 1923” (sl. 58). Međutim, knjiga je zapravo štampana naredne godine, čemu u prilog govore pesnikov uvodni tekst i Micićev predgovor iz 1924, kada su nastale i poslednje tri pesme. Podnaslov zbirke – „tragedija balkanske azbuke” – odštampan je na trećoj stranici, u okviru zaglavlja sa imenom autora i naslovom, neposredno iznad Micićevog predgovora, što otvara dilemu o autorstvu te odrednice koja ukazuje na bit poezije Poljanskog. No, bez obzira na to, ova medijski i žanrovski hibridna knjiga u celini predstavlja njegov autorski projekat.

Uvodni tekst *Aja!*, koji ima programski karakter, Poljanski naslovljava izrazom iz arsenala neartikulisanog dečjeg govora, shodno zenitističkom konceptu nesvesnog primitivizma. Na početku definiše negaciju kao univerzalni princip po kojem funkcioniše savremeni svet a koji, nalazeći se u konstantnom kretanju i promeni, donosi relativnost istina i vrednosti. Zatim objavljuje dolazak epohe zenitizma kao „nove logike” i „književnosti novog čovečanstva”, koji će spasti „upropašćeni duh balkanskog čoveka”. Svestan je da će to biti rovovska borba, ali veruje u moć pozitivnog duha zenitizma i njegovu pobedu nad „Danuncijem, Home-

skom nihilizmu”, čiji koreni leže u ratnoj katastrofi, socijalnim nepravdama i otklonu društva prema pojedincu s margine ili pozicije „drugosti”. U tim teškim vremenima cilj balkanskih nihilista bio je „izneti goli život, a spasiti u njemu samo ljudsko”, naglašava Micić i u nastavku obaveštava čitaoca da je Poljanski došao „da se pokloni divljem gradu Beogradu” u nameri da „nadmaši njegovu slavu”. No, lider zenitizma zna da „kulturni prosjac, politički humanisti i umetnički pederasti” u prestonici neće dozvoliti da zbirka pesama njegovog brata dobije ni minimum pažnje, a kamoli priznanje. Tekst zaključuje naglašavajući tragiku koegzistencije zenitističkih prokletnika i lokalne sredine:

„Naše bratstvo je tužno, jer je familijarna prošlost svih nas još tužnija od tuge ove zemlje. Naša otadžbina je bila najtužnija onda, kada smo se i mi u njoj morali roditi.”⁴⁹⁵

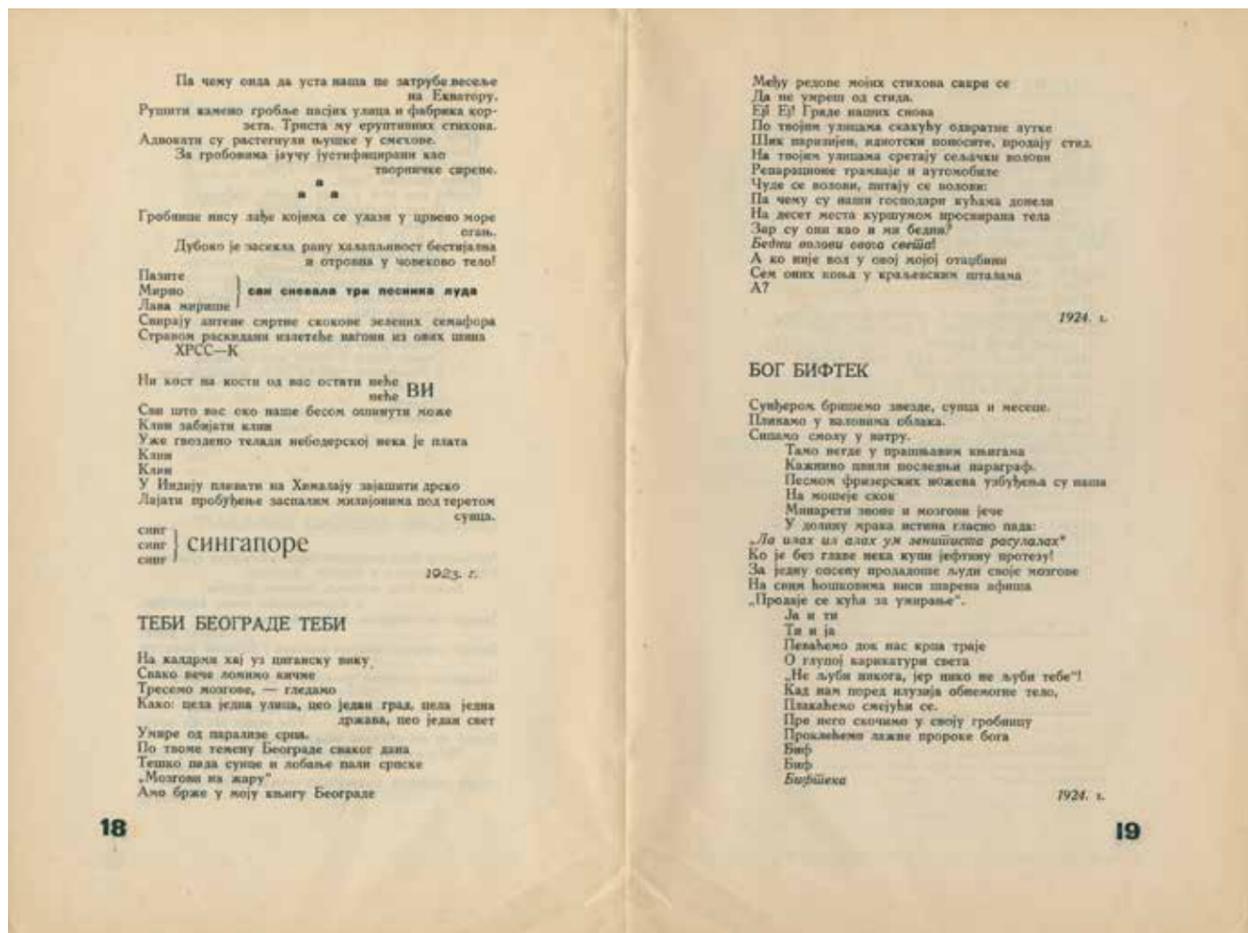
Slede napred razmatrani pamfletski tekst *Alarm* Branka Ve Poljanskog inicijalno publikovan u 21. broju *Zenita* (1923), njegove ekspresionističke i futurističko-dadaističke pesme štampane 1921–1923. u *Svetokretu* (*Na šinama, Čeznja*), *Zenitu* (*Kod frizera, Ekspres-groblje, Pesma broj 13, Put u Braziliju, Ustaj, T. B. C., Sing-sing jašemo Himalaju*) i *Dada-Joku* (*Tik-tak kao rak u frak, Slepac broj 52*), kao i tri prethodno neobjavljene pesme, obojene jasnim antiratnim stavom, društveno angažovanom tematikom i elementima revolucionarnog bunta.⁴⁹⁶ Upravo povodom pesama objavljenih u zbirci *Panika pod suncem* Radomir Konstantinović izdvađa Poljanskog kao pesnika spontanog, svakodnevnog govora i narodskih fraza, a njegovu buntovnu poeziju određuje kao „liriku beogradskog, uličnog, demokratskog jakobinstva”.⁴⁹⁷ Stihovima pesme *Tebi Beograde tebi* Poljanski u karikaturnom i ciničnom tonu prikazuje kako ceo jedan svet „umire od paralize srca” i u nizu opozicija svojstvenih balkanskom, srpskom miljeu skreće pažnju na prezrene, gladne i bedne. Pespom *Bog biftek* proklinje njegove „lažne proroke”, a zenitiste prikazuje na poslovima velikog spremanja i obnove svemira. Lakrdijaški arabizovanim rečima jednog stiha Poljanski obznanjuje drugačiju, „glasnu” istinu, a ujedno ukazuje na postojanje drugog, muslimanskog lica Balkana. Najzad, u *Veseloj pesmi*, gde „cvetaju bombe”, izražava idealističku veru u revolucionarni potencijal i prevratničku moć reči novih pesnika, koji „bez krovova lutaju po svetovima” poput „gladnih kerova”.

Grafički dizajn ovog izdanja znatno je svedeniji od 77 *samoubica* i daleko od radikalnosti *Dada-Joka*. Ipak, zbirka *Panika pod suncem* sadrži nekoliko inventivnih rešenja ili detalja koji ukazuju da vizuelni aspekt publikacije nije bio zanemaren. Dizajn naslovne stranice rešen je isključivo tipografski, paralelnom primenom ćirilskih i latiničkih, serifnih i bezserifnih slova i brojeva. U gornjem registru odštampani su ime autora, naslov knjige i reč „Zenit” ćirilicom, a u donjoj zoni isti podaci navedeni su na francuskom jeziku, zajedno sa numeričkom oznakom koja ukazuje da je reč o šestom izdanju zenitističke internacionale u Beogradu. Jedini element koji povezuje ta dva registra jeste upravo broj 6, znatno uvećan i podebljan, koji čini fokusnu tačku naslovnice. U gornjoj zoni prve unutrašnje stranice stoje dva vertikalna niza: levo je motiv Maljevičevog *Crnog kvadrata na belom* i podatak o autorskim pravima na srpskom i engleskom jeziku, a desno broj 6 u horizontalnoj dispoziciji i uokvireno obaveštenje, gde se navodi da je samo 30 primeraka ove knjige, koje je autor svojeručno numerisao i potpisao, realizovano sa tvrdim omotom i odštampano na papiru u boji. U knjizi je reprodukovan crtež Mihaila S. Petrova *Portret Branka Ve Poljanskog* (1924), koji ovde ima funkciju vizuelnog dokumenta i potvrđuje identitet autora *Panike pod suncem*. Raspored i organizacija teksta na unutrašnjim stranicama su standardni, a jedini grafički element koji Poljanski varira i koristi za diferenciranje teksta jesu podebljane horizontalne linije. Originalni grafički dizajn i tipografska rešenja pesama koje su prethodno bile objavljene zadržani su i u ovoj knjizi (sl. 59). Na zadnjoj korici odštampane su tri uokvirene reklame – za „Rosija-Fonsier” osiguravajuće društvo, filmsku distributersku kuću „Bosna-film” i beogradsku „Izdavačku knjižarnicu” Svetislava B. Cvijanovića, čiju su naklonost braća Micić stekla i sa njim ostvarila plodnu poslovnu saradnju.

495 Љ. Мичић, „Ајде де”, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем*, Београд, 1924, 4.

496 Videti: А. Петров, *нав. дело*, LXVIII–LXX.

497 R. Konstantinović, *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knj. 6, Beograd i Novi Sad, 1983, 472–473, i dalje.



59. Branko Ve Poljanski, *Panika pod suncem*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1924, 18–19. (Narodna biblioteka Srbije, II 36823)
 Branko Ve Poljanski, *Panic Under the Sun*, Library Zenit series, Belgrade, 1924, p. 18–19 (National Library of Serbia, II 36823)

Osim afirmativnog prikaza u *Zenitu* (br. 26-33, 1924, s.p.), kritička recepcija zbirke *Panika pod suncem* u domaćoj štampi bila je lišena razumevanja, uglavnom marginalizujuća ili se svodila na jednostrano odbacivanje. U međunarodnom kontekstu, jedino bugarski avangardni časopis *Пламък* (br. 7-8, 1924), koji uređuje saradnik *Zenita* Geo Milev, donosi belešku o zbirci pesama Poljanskog.⁴⁹⁸

498 Videti: B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 185, 191–192, 425.



60. Korice: Branko Ve Poljanski, *Tumbe*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1926. (Narodna biblioteka Srbije, II 106776)
 Cover: Branko Ve Poljanski, *Upside-Down*, Library Zenit series, Belgrade, 1926 (National Library of Serbia, II 106776)

Tumbe

Naredna knjiga, pod naslovom *Tumbe*, objavljena je 1926. u Beogradu kao 12. izdanje u ediciji Biblioteka *Zenit* (sl. 60). Publikovana je na srpskom jeziku, ćiriličkim pismom, dok su podaci o imenu autora, naslovu dela i nazivu edicije, legenda uz ilustraciju i posveta: „Bratu mome i drugu zenitističkom, Ljubomiru Miciću”, paralelno odštampani i na francuskom jeziku, a informacija o autorskim pravima na engleskom (Copyright by Ré, Belgrade – Serbie). U knjizi dominira prozni diskurs s dva manifesta i šest kratkih priča, dok pesnički segment čini ukupno šest priloga. Posmatrani u celini, svi su oni korespondentni sa ideologijom zenitizma, koji dokida postojeći sistem vrednosti i pledira za radikalni preobražaj društva putem umetnosti. Sugerisana u naslovu, ideja o potpunom izokretanju sveta naopačke na stranicama knjige artikulisana je intertekstualno, uz oslanjanje na futurističko-dadaistička sredstva verbalne provokacije i šoka. Aleksandar Petrov ukazuje na zvučnu analogiju između Marinetiјeve knjige *Zang Tumb Tumb* (1914), koja onomatopejski koncipiranim naslovom odražava surovu ratnu realnost, i knjige Poljanskog naslovljene rečju *Tumbe*, koja svojim značenjem odgovara fundamentalnoj ideji avangarde o totalnom preokretu.⁴⁹⁹ Prema mišljenju Vidosave Golubović, to preokretanje sveta-teksta i njegovo

499 A. Петров, *нав. дело*, XVIII–XXIX

viđenje u obrnutoj perspektivi svojstveno je umetniku-akrobati, „koji savlađuje prostor skokom”.⁵⁰⁰ Shodno tome, struktura imaginarnog sveta autora ove knjige odražava haotičnu i fragmentovanu strukturu realnog sveta u permanentnoj promeni, kretanju.

Prvi programski tekst S. O. S. *Spasavaj se ko može* pisan je u Beogradu, oktobra 1926. Šifrovano skraćenicu za poziv u pomoć, svojstvenu komunikacionom sistemu tehničke civilizacije, Poljanski ponavlja tri puta u samom tekstu. Na početku izražava sumnju u uspeh vlastitih nastojanja da putem pesničke revolucije uspostavi nov sistem vrednosti u svojoj domovini, zato što u njoj, kako navodi, „ima samo neljudi” i „stradalnika”, koje društvo sistematski ugnjetava ne bi li uništilo čovečansko lice otadžbine. Objašnjava da je njegova poezija u ovoj „najpokretnijoj knjizi” posledica upravo takvih okolnosti, ali da je namenjena novom, boljem svetu. Potom usmerava napad na „prestoničku čaršiju”, koja više ceni lažove i političke propalice nego pesničkog genija „istinoljupca i zenitiste”. Uprkos tom odbijanju, Poljanski obznaujuje:

„Ja nikada neću izaći iz kruga svoje poezije. Nikada neću ostati van lirskog zanosa zenitističke revolucije. Ja samo dižem glas, da me čuju oni, koji su željni spasenja za dobro i veličinu jednog budućeg čovečanstva. Ja zovem stradalnike i brodolomce, da se spasavaju sa nove gusarske galije što se Balkan zove!”⁵⁰¹

Zato odbacuje skromnost koju društvo nameće revolucionarnim pesnicima, insistira na pravu pesnika da veruje u svoj genij i izražava prezir prema svima koji mu to osporavaju.

Na početku *Manifesta*, s podnaslovom „Fragment iz velikog manifesta svim narodima globa”, Poljanski tematizuje pitanje vlastite sudbine i umetničkog identiteta kroz filmski postupak montaže autobiografskih sekvenci iz perioda detinjstva.⁵⁰² Kategorije prostora postaju središnje, budući da autor objašnjava da je na osnovu toponima Majske Poljane kreirao svoj umetnički pseudonim. Istovremeno podvlači razliku u percepciji sveta tada i sada, kada mu „gradovi smrde na đubre svoje kulture”. Iz ovog autorefleksivnog segmenta teksta jasno je da je u pitanju umetnik sa Balkana, izgrađenog stava i avangardnog opredeljenja, ali se na drugom nivou čitanja uočava njegova neuklopljenost u parisku sredinu, u kojoj januara 1926. piše ovaj tekst. Potom težište rasprave pomera ka dominantnom sistemu vrednosti i pitanjima filozofije, etike, religije, umetnosti i kulture. U fokusu njegovih napada našli su se prvenstveno likovni umetnici tada aktivni u Parizu koji pretenduju na stvaranje „večitih vrednosti” i zapadnoevropska estetika larpurlartizma, koja je slikarstvo – figurativno i apstraktno bez razlike – dovela u ćorsokak. Osnovni njegov nedostatak prepoznaje u bezidejnosti, odsustvu duha i isključivo merkantilnoj motivaciji. Slikarstvo Andrea Derena, Anrija Matisa i brojnih drugih umetnika u Parizu koje je, kako tvrdi, proisteklo iz njihovog „siromašnog ‘duha u boji’”, kvalifikuje kao „zločin” i skreće pažnju na rusku invenciju „nulpunktizam”. Pod tim pojmom podrazumeva Maljevičev „beli suprematizam” i Rodčenkove „crne slike”, koje doživljava kao duhovitu dosetku, ali naglašava da oni označavaju „kraj jedne slikarske kulture”, odnosno smrt slikarstva. Larpurlartističkoj koncepciji autonomnog umetničkog dela suprotstavlja filmski princip relativnosti i fragmentarnosti slike ili „slikarstvo jedne minute”. U tom trenutku Poljanski se još uvek ne deklarise kao likovni umetnik, ali evidentno razmišlja o svojoj slikarskoj budućnosti. Zato apeluje na slikare da idu u bioskop i preporučuje im da se ugledaju na film u pogledu brzine izmene mesta, vremena i prostora. Smatra da veliko umetničko delo treba da odražava ideje i duh vremena u kojem nastaje, tj. da bude neposredno vezano za život. Insistirajući na zenitističkim idealima, moralu i izrazu utemeljenim na jednostavnosti i nesvesnom primitivizmu Balkana, čiji je nosilac Barbarogenije, Poljanski varira Micićeve programske teze.⁵⁰³ Na tim premisama zasnovano, zenitističko slikarstvo i skulptura – veruje Poljanski – iznedriće dela večne vrednosti i označiti početak novog doba analogno zenitističkoj poeziji „sudara”, u kojoj je reč već postala delo, dejstvujuća materijalna činjenica. Raspravu završava parolama: „Čovek nije roba!” i „Evropa nije kultura!”, kao i sloganima kojima afirmiše zenitizam kao pokret „večne mladosti” koji se bori za „barbarizovanje Evrope”, dok „evropeizacija barbara” ostaje pod znakom pitanja.

500 B. Голубовић, „Аутобиографизам у делу браће Мицић”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 43, св. 2-3, Нови Сад, 1995, 420.

501 Б. В. Пољански, „S. O. S. Спасавaj се ко може”, у: *Тумбе*, Београд, 1926, 6.

502 Опширније: В. Голубовић, *нав. дело*, 419–423.

503 Видети: Лј. Мичић, „Савремено ново и случено сликарство”, *Zenit* бр. 10, Загреб, 1921, 11–12.

Sledi niz kratkih priča (*Kontraidiotikon*, *300.000 udaraca u sekundi*, *Panoptikum putuje u ogledalo*, *Smeh pušaka*, *U slepom crevu parobrod*, *Nihilon*) i pesama (*Eros*, *Lice koje zviždi*, *Lađarevo zvono*, *U tebe su divne oči Lucija*), koje su prethodno, u periodu 1922–1924. i tokom 1926, bile objavljene u *Zenitu* i *Dada-Joku*. Nove su samo dve pesme, *Sumrak* (1925) i *Pesma o njemu* (1926), u kojima dominira lirski ispovedni ton i nihilistički defetizam. To je lament pesnika nad sopstvenom izopšteničkom sudbinom, kome su ostali još jedino bunt i negacija kao oblici stvaralačke (ne)komunikacije s društvom.⁵⁰⁴ O tom ignorantskom odnosu lokalne sredine govori činjenica da osim dva negativna kritička prikaza, Stevana Galogaže u zagrebačkom časopisu *Vijenac* (br. 4-5, 1926) i Miodraga Pešića u beogradskom časopisu *Volja* (br. 1, 1926), u domaćim glasilima nema osvrta na knjigu *Tumbe*.⁵⁰⁵

Vizuelni identitet ove publikacije Poljanski koncipira u duhu suprematizma, konstruktivizma i Bauhauasa. Sudeći po reklamama u *Zenitu* iz 1926. godine (br. 41 i 43), postojalo je više nacrti za njen omot. Grafički dizajn prednje korice proistekao je iz konstruktivističkih rešenja PROUN radova El Lisickog.⁵⁰⁶ Odlikuje ga geometrijski strog raspored crnih, podebljanih i paralelnih grafičkih linija (horizontalnih i vertikalnih, dužih i kraćih), koje na crvenoj osnovi tvore otvorenu strukturu sličnu rasteru. U gornjem, širem praznom polju odštampani su ćirilicom ime autora, naslov knjige i napomena „sa crtežom pesnikovog lika od T. Fužite”, a isti podaci u francuskom prevodu postavljeni su u manjem, praznom polju u donjem desnom uglu. Obe varijante vizuelno naglašavaju naslov knjige odštampan crnim velikim bezserifnim slovima na crvenom fonu. Zadnja korica ima dinamičnije kompoziciono rešenje, inspirisano suprematističkim plakatom *Udri bele crvenim klinom* (1919/20) El Lisickog.⁵⁰⁷ Reč je o uzajamnom prožimanju i susticanju crnih i crvenih geometrijskih oblika (krug, trougao, pravougaonik). Dominiraju trougaone forme u kadenci, od kojih jedna probija crni krug. U pravougaonicima i trouglu upisane su ćiriličkim, bezserifnim slovima reči: Branko Ve Poljanski, *Tumbe* i *Zenit*. Po tipu, slova poslednje reči potiču iz ekspresionizma, dok je tipografija prve dve reči konstruktivistička. Dva puta je ponovljen naslov *Tumbe* – u gornjem segmentu kao reč prelomljena u ogledalu, a u donjem registru kao obrnuti odraz u ogledalu. Takvom vizuelnom koncepcijom potencira se ključna ideja knjige.

Na prvoj unutrašnjoj stranici reprodukovana je već pomenuti profilni portret Poljanskog, crtež japanskog umetnika Cuguharua Fužite (nastao u Parizu 1926 i iste godine prikazan na izložbi *Savremeni pariski majstori* u Beogradu), sa potpisom i pratećom štampanom legendom na francuskom jeziku (sl. 61).⁵⁰⁸ Prikaz deluje poput krokija, brzo izvedenog tušem i perom u svega nekoliko lakih poteza, kojima su nepogrešivo dočarane glavne fiziomske crte modela. Kao i u prethodnom izdanju, funkcija crteža je da vizuelno potvrdi identitet autora knjige, te činjenica da se stilski ne uklapa u grafički dizajn izdanja postaje irelevantna. Nestandardan raspored i dispozicija pojedinih podataka iz impresuma na narednoj stranici takođe ukazuju na ideju o haotičnom pesničkom svetu, okrenutom naglavačke. Tekstualni sadržaj na unutrašnjim stranicama ima standardan raspored i organizaciju, a grafički simboli koje Poljanski

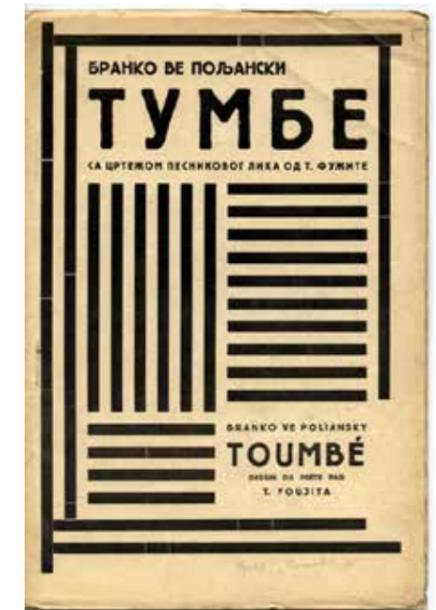
504 P. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд, 2011, 302, 305.

505 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 237, 427.

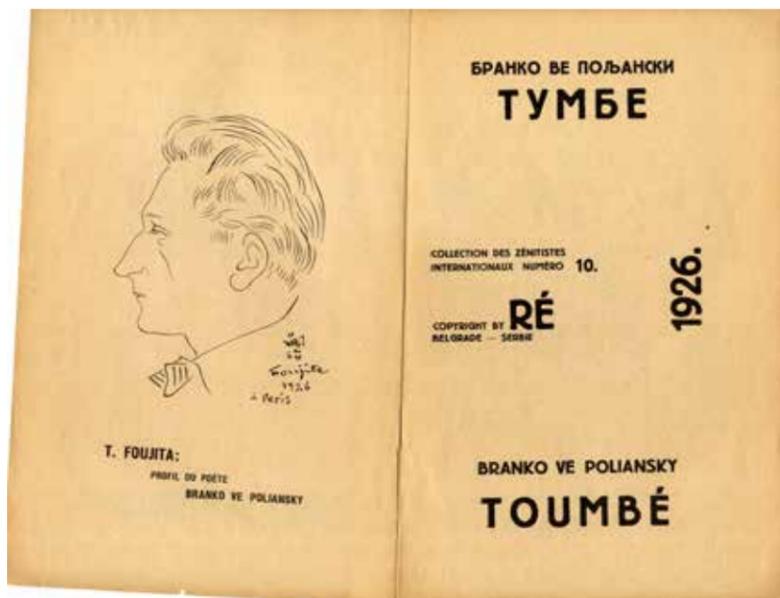
506 Исто, 72.

507 По узору на тај плакат Ел Лисиког конципиране су и насловне странице две Мичићевог збирке песама (*Колa за спасавање*, 1922; *Антиевропа*, 1926), као и рекламе за конфекцијску робу „Адлер, Боровић и Неуссер” у *Zenitu*, а donekle и omot romana *77 samoubica* (1923).

508 Име овог јапанског уметника у француској транскрипцији је Tsuguharu, па отуда у штампаној легенди slovo T испред презимена.



61. Branko Ve Poljanski, *Tumbe*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1926, početne stranice (Narodna biblioteka Srbije, II 106776) Branko Ve Poljanski, *Upside-Down*, Library Zenit series, Belgrade, 1926, front matter (National Library of Serbia, II 106776)



62. Branko Ve Poljanski, *Tumbe*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1926, završne stranice (Narodna biblioteka Srbije, II 106776)
Branko Ve Poljanski, *Upside-Down*, Library Zenit series, Belgrade, 1926, back matter (National Library of Serbia, II 106776)

Crveni petao

Crveni petao, poslednja zbirka poezije Branka Ve Poljanskog, bila je ujedno i poslednja, 14. knjiga publikovana u ediciji Biblioteka *Zenit* (sl. 63). Objavljena je sredinom 1927, nakon zvanične zabrane zenitističkog glasila u decembru prethodne godine, a kao mesta izdanja navedeni su Pariz i Beograd, verovatno zbog toga što je poema *Crveni petao* pisana u Parizu, a predgovor knjige u Beogradu, gde je i štampana na srpskom jeziku, ćiriličkim pismom.

U predgovoru indikativnog naslova *Psi laju a pesnici pevaju* Poljanski odmah na početku, u lirski ispovednom tonu, objašnjava motive pisanja poezije i razloge za odustajanje od nje:

„Ova je knjiga moj poslednji podvig u dolini crnog neznanja i još crnjeg zločina. Pevam pod ovim nebom, ne za priznanje,

509 Upotreba prefiksa *Ré* u navedenim rečima asocira na projekat *Revon* Kurta Švitera, nastao sažimanjem reči REVO[lutio]N, a isti prefiks prvi put se koristi na dadaističkoj turneji Švitera i Hausmana u Češkoj 1921, koja je Poljanskom sigurno bila poznata (B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 229). Moguće je da je istim uzorom bio inspirisan kada je pisao stihove pesme *U tebe su divne oči Lucija*.

510 Fragment ovog romana štampan je u 42. broju *Zenita* (1926).

primenjuje u svrhu diferenciranja jesu bol-dirana slova (kojima se akcentuje ključna misao, ideja ili reč), crni krug i beli kvadrat na crnom. Originalni grafički dizajn i tipografska rešenja pesama koje su prethodno bile objavljene zadržani su i u ovoj knjizi. U impresumu na francuskom jeziku, odštampanom na unutrašnjoj strani zadnje korice (sl. 62), velikim slovima istaknut prefiks *RÉ* koji, kada se čita ispred tri sufiksa s desne strane, postaje oznaka „zenitističke revolucije, rekonstrukcije, revizije”.⁵⁰⁹ Branko Ve Poljanski je naveden kao urednik, a Pariz i Beograd kao mesta izdanja. Donju polovinu stranice zauzima reklama za dve odštampane knjige Poljanskog – 77 *samoubica* i *Panika pod suncem*, kao i najava njegova dva nova romana u pripremi, *Rezinor* (s podnaslovom „roman razbojničke internacionalne organizacije”) i *Sudar svetova*,⁵¹⁰ koji nikada nisu objavljeni.



63. Naslovna stranica: Branko Ve Poljanski, *Crveni petao*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1927. (Narodna biblioteka Srbije, Ft. 288)
Cover: Branko Ve Poljanski, *The Red Rooster*, Library Zenit series, Belgrade, 1927 (National Library of Serbia, Ft. 288)

ne za karijeru u diplomatiji [...] pevam za ostvarenje jedne velike ljubavi koja iz mene ključa i koja je jedino opravdanje za moj život i za sve živote. Umem voleti i kad mrzim.”⁵¹¹

Njegovi osvrti na zablude o zenitizmu u sredini u kojoj se nova knjiga pojavljuje daju ovom tekstu buntovni i polemički karakter. S primetnom dozom cinizma i sarkazma, Poljanski se razračunava sa etabliranim ličnostima i glasilima srpske književne scene optužujući ih za zločinačko udruživanje protiv zenitizma i „majstora nove poezije” u koje, osim Micića, ubraja i sebe. Pesniku koga je jugoslovenska sredina, nenaklonjena književnom eksperimentu, tendenciozno marginalizovala ili totalno ignorisala, nije preostalo ništa drugo do da razmetljivo i drsko tvrdi da: „bez ove dvojice pesnika [...] balkanska poezija pisana na srpskom jeziku ne bi vredila ništa”. Ipak, svestan kraja ne samo svoje pesničke karijere već i zenitizma, oseća potrebu da dokaže svoju privrženost idejama pokreta i da ga odbrani uzvikom „Zenitizam je pobedio!”. Prividni mir u zenitizmu proglašava za „prikrivenu silu”, vizionarski naslućujući da će ona „provaliti u onome času, kada to bude zakon istorije”. U narednim rečenicama izražava uverenje da je poezija jedina istinska stvarnost u životu i veru u njenu moć, a karakter svoje nove zbirke pesama objašnjava sledećim rečima:

„U ovoj knjizi, koja će zbuniti mnoge prijatelje i neprijatelje, ima još jedan nepoznati zenitizam. On je na oko odviše lirski, ali on ima svoju gvozdenu stranu. Intimna poezija prolećnih užasa pomešana je sa buntom našeg mašinskog vremena. Nastojao sam biti što prostiji u izrazu i konstrukciji, da bi se svestrano mogao osetiti zenitistički zanos poklika u prkos nebu, za svemoćnu ljubav među ljudima sviju svetova i svih kosmosa.”⁵¹²

Međutim, predgovor završava stihovima iz poeme *Crveni petao* koji bude sumnju u moć pesničke reči da neposredno dejstvuje u stvarnosti i promeni svet.

U nastavku se usporenim ritmom nižu dugi, sintaksički razučeni stihovi poeme grupisani u 12 delova. U njima nema ni traga buntu najavljenom u predgovoru, a dominiraju pesimistična raspoloženja i intimni, ispovedni ton, uz povremeno prisustvo ekspresionističkih toposa i elemenata proletrske lirike.⁵¹³ Oni opisuju tragičnu pesnikovu sudbinu obeleženu bedom, alkoholizmom i gubljenjem razuma, samoćom, čežnjom za ljubavlju i smanjenjem životnog elana, borbom sa samim sobom, ali i sa društvom i čitavim svetom. Izopšten i osuđen na sopstveni glas bez ikakvog odjeka, rezignirani Poljanski piše poemu *Crveni petao* kao rekvijem samom sebi. To je, prema rečima Radomira Konstantinovića, poezija „najčovečanskijeg lirizma i agonije duha, posle koje ostaje samo da se čuti”.⁵¹⁴

Grafički dizajn ovog izdanja je redukovan i pročišćen. Na naslovnoj stranici bauhausovska tipografija i suprematistički elementi podređeni su konstruktivističkom kompozicionom rešenju. Gornji i donji registar sadrže ime autora i naslov knjige (na

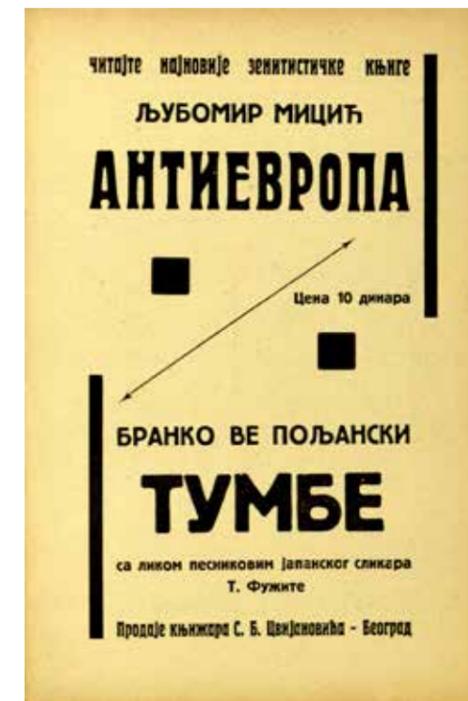
511 Б. В. Пољански, „Пси лају а песници певају”, у: *Црвени петао*, Београд, 1927, 3.

Moguće je da napomena o diplomatskoj karijeri predstavlja ironičnu aluziju na Rastka Petrovića, pesnika i nekadašnjeg saradnika *Zenita*, koji je od 1926. bio činovnik Ministarstva inostranih dela Kraljevine SHS.

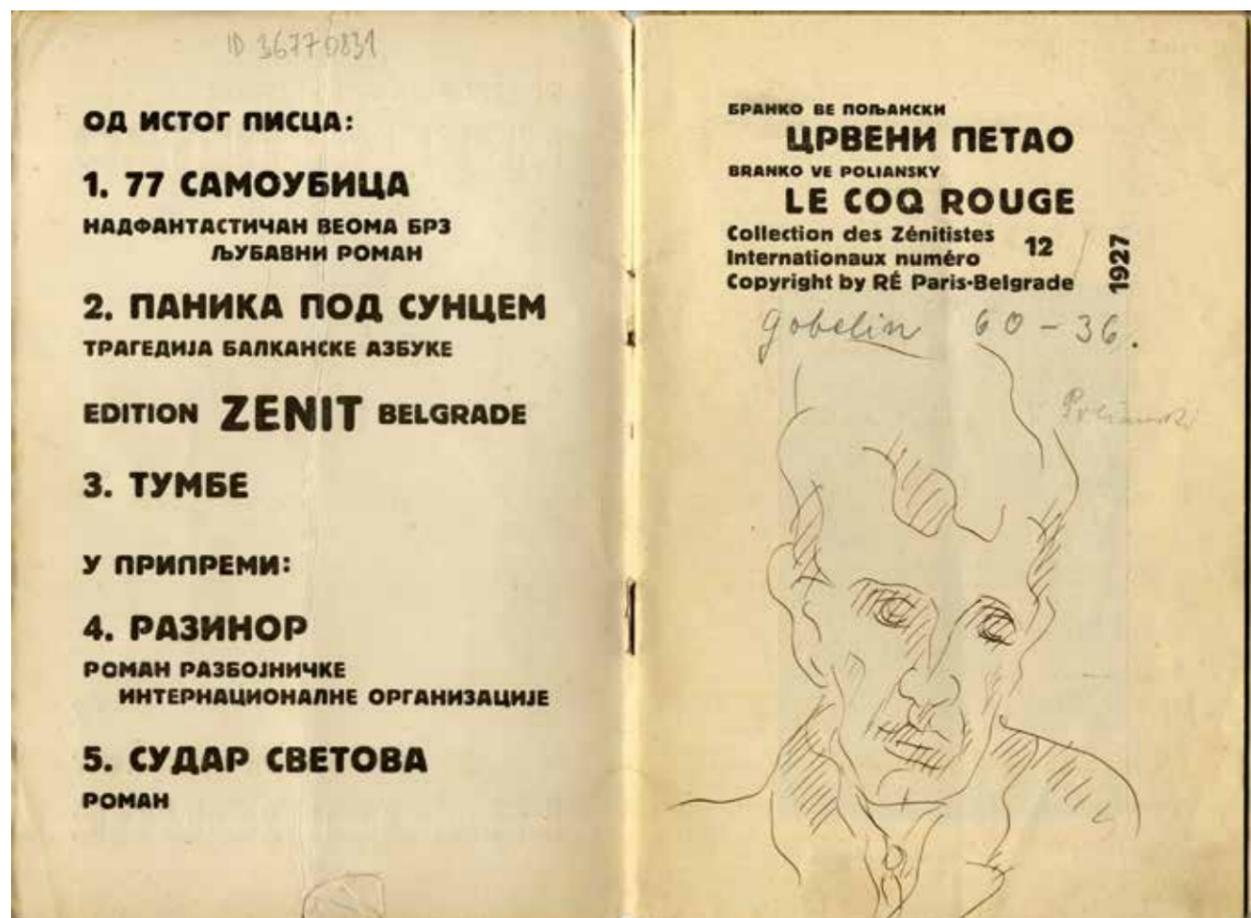
512 Исто, 6.

513 Р. Вучковић, *нав. дело*, 305–306.

514 R. Konstantinović, *нав. дело*, 475, 501, 506.



64. *Zenit* br. 43, Beograd, 1926, unutrašnja stranica prednje korice (Narodna biblioteka Srbije, Digitalna NBS) *Zenit* No. 43, Belgrade, 1926, front matter (National Library of Serbia, Digital NBS)



65. Branko Ve Poljanski, *Crveni petao*, Biblioteka Zenit, Beograd, 1927, početne stranice (Narodna biblioteka Srbije, NBS Ft. 288)
 Branko Ve Poljanski, *The Red Rooster*, Library Zenit series, Belgrade, 1927, front matter (National Library of Serbia, NBS Ft. 288)

srpskom i francuskom jeziku), dok je u središtu vizuelnog polja crni kvadrat suprotstavljen jednoj dinamično postavljenoj crnoj dijagonali, koja uspostavlja kompozicionu ravnotežu. Ta silazna putanja dijagonale odražava kadencu stihova poeme. Slično kompoziciono rešenje nalazimo u reklamama za Micićevu pesničku zbirku *Antievropa* i knjigu *Tumbe* Poljanskog na unutrašnjoj stranici naslovnice poslednjeg izdanja *Zenita* (1926, sl. 64). Moguće je da im je zajednički uzor bila, istina složenija, kompozicija Lasla Moholi-Nada reprodukovana u 41. broju zenitističkog glasila, ili pak jednostavnije grafičko rešenje naslovnice Rodčenkove brošure *Linija* (1921).⁵¹⁵ Na narednoj stranici odštampana je tipografski koncipirana reklama autorskih knjiga Poljanskog (*77 samoubica*, *Panika pod suncem* i *Tumbe*) i tizer za njegove publikacije u pripremi (*Razinor* i *Sudar svetova*). Sledi stranica na kojoj su odštampani dvojezično (srpsko-francuski) podaci o imenu autora, naslovu knjige i ediciji, s naznakom „Copyright RĚ Paris – Belgrade 1927”. Ispod je reprodukovana *Autoportret* Poljanskog realizovan tušem i perom (sa potpisom), koji ukazuje da njegov likovni eksperiment započinje pre 1928. godine (sl. 65).⁵¹⁶ U pitanju je skica izvedena vijugavom linijom, gde su gotovo karikaturalne crte lica sumarno naznačene, a oči i usta dodatno zasenčeni grubom šrafurom. To je više grimasa koja se pesniku ukazuje kada se pogleda u ogledalo, a koju opisuje u jednom stihu poeme

⁵¹⁵ Videti: B. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven and London, 1994, 111, pl. 103.

⁵¹⁶ Opširnije o tome videti u narednom poglavlju knjige.

Crveni petao. I dok crtež korespondira sa sadržajem knjige na idejnoj ravni, na sledećoj stranici reprodukovana fotografija Poljanskog sa knjigom i rukom u kosi, iz 1921,⁵¹⁷ ima funkciju vizuelnog dokumenta koji potvrđuje identitet i pesničku vokaciju autora knjige. Tekstualni sadržaj na narednim stranicama standardno je raspoređen, a jedini grafički simboli koji diferenciraju 12 delova poeme jesu boldirani arapski brojevi i tek jedan crni kvadrat na 17. stranici, interpoliran u stihove koji tematizuju smrt. Na unutrašnjoj strani zadnje korice odštampana je na francuskom jeziku reklama napred pomenutih objavljenih knjiga i publikacija u pripremi.

Iz pisma koje Poljanski iz Beograda šalje Miciću u Pariz 7. juna 1927. mogu se naslutiti neslaganja među braćom po pitanjima jezika, stila i stiha u *Crvenom petlu*. Uprkos tome, Poljanski ima potrebu da izvesti brata o problemima vezanim za finansiranje, štampanje i distribuciju ovog izdanja u beogradskim knjižarama, kao i o pozitivnoj recepciji te pesničke zbirke u krugovima kritičara i umetnika, implicitno tražeći bratovljevju potvrdu njenog značaja za zenitistički pokret. Međutim, permanentno marginalizovanje njegovog umetničkog rada i život na ivici egzistencije potiru sve nade Poljanskog da će doživeti uspeh i priznanje u domovini. Evidentno rešen da je zauvek napusti, svoju rezignaciju izražava u istom pismu karikaturalno-satiričnim crtežom petla koji vrši nuždu nad mapom Kraljevine SHS. Obaveštava Micića da planira da doputuje u Pariz najkasnije do 19. avgusta, kada mu ističe ulazna viza za Francusku. Iako je zenitizam posle zabrane *Zenita* faktički prestao da postoji, ovo pismo potvrđuje da je svest o njegovoj revolucionarnosti i značaju ipak bila prisutna u redovima beogradskih intelektualaca – komunista, jer Poljanski pominje spremnost skojevca Nikole Kotura da ispravi odnos „revolucionara” prema zenitizmu i braći Micić.⁵¹⁸

Afirmativni prikazi pesničke zbirke *Crveni petao*, koje su objavili Vladan Stojanović Zorovavelj u *Letopisu Matice srpske* (br. 2, 1927, 304–305) i Đorđe Jovanović u beogradskoj *Književnoj kritici* (16. decembar 1927 – 2. januar 1928),⁵¹⁹ došli su prekasno. „Kao nekakav terazijski bitnik pre bitnika”, piše Konstantinović, Poljanski je činom deljenja svojih knjiga *Tumbe* i *Crveni petao* uličnim prolaznicima obznanio da ne pristaje da bude pesnik u rđavom svetu.⁵²⁰ Taj protestni gest označio je kraj zenitističke faze života i stvaralaštva tragičnog pesnika, a istovremeno početak postzenitističke karijere ukletog slikara.

⁵¹⁷ Detaljnije: V. Круљац, „Заоставштина Љубомира Мицића из Народног музеја у Београду”, u: V. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 626.

⁵¹⁸ В. Голубовић, „Преписка око 'Зенита' и зенитизма: Бошко Токин, 'Застава', новосадски лист, Михаило С. Петров, Бранко Ве Пољански”, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 20, Загреб, 2015, 294–295.

⁵¹⁹ В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 254–255.

⁵²⁰ R. Konstantinović, *нав. дело*, 471.

POSTZENITIZAM: IZMEĐU LIKOVNE KREATIVNOSTI, EGZISTENCIJALNE DRAME I PADA U NIŠTAVILO (1927–1947)



EVROPSKA UMETNOST I PARISKA SCENA MEĐURATNOG PERIODA

Traumatično iskustvo Prvog svetskog rata, uspostavljanje novih socijalnih odnosa u Rusiji nakon Oktobarske revolucije sa tendencijom globalnog širenja, kao i tektonski poremećaji koje je izazvao avangardni umetnički eksperiment, uzdrmali su celokupan sistem vrednosti buržoaskog društva na Zapadu. Posleratna društveno-politička realnost Evrope donosi krizu humanističkih vrednosti, koja se ispoljavala u nihilističkom buntu, kritičkom stavu ili u potrebi pojedinca za pronalaženjem sigurnih egzistencijalnih i duhovnih uporišta, kao i univerzalnih istina. Pred alternativom da li da se suoče sa surovom stvarnošću ili da učine odklon od nje, umetnici se načelno opredeljuju za dva različita pristupa – objektivna slika stvarnosti i apstraktna ili nadrealna vizija sveta. Širom ratom razorenog evropskog kontinenta postaje dominantna težnja ka konsolidaciji i uspostavljanju trajnih duhovnih, etičkih i estetičkih vrednosti na temelju antičke tradicije i nacionalnih kultura, dok apstrakcija zasnovana na ideji internacionalizma i univerzalnom jeziku, geometrijskoj matrici i racionalnoj logici postepeno gubi egzistencijalno uporište i moralni kredibilitet. Opšti „poziv na red” (*rappel à l'ordre*) i ideja o uspostavljanju kontinuiteta s umetničkim nasleđem prošlosti dovode do obnove realističke paradigme, figure i naracije, konvencionalnih žanrova (portreti, mrtve prirode, pejzaži, žanr-scene, alegorijske i religiozne kompozicije), tradicionalnih tehnika i manualnosti u slikarstvu. Koncipirana kao autonomni estetski predmet i jedinstvena plastična celina, slika afirmiše čitljivost predmetnog plana, harmoniju likovnih elemenata i jednoznačnu poruku. Kako su umetnički uzori iz istorije umetnosti bili različiti, povratak tradicionalnoj koncepciji slike manifestovao se u brojnim *neo* ili *retro* pojavama.⁵²¹ Generalna oznaka za pluralnost umetničkih idioma koji ostaju u okvirima figuracije i dosledne ili modifikovane reprezentacije realnosti jeste pojam *realizmi*. Reč je o različitim varijantama realizma, u rasponu od umerenije klasicističke struje, preko primitivizma i oniričnih vizija, do radikalne verističke struje. Opredeljujući se za surovi, kritički verizam, eksponenti nemačke grupe *Nova objektivnost* (*Neue Sachlichkeit*) priključuju se levim političkim snagama i ideologijama, razočarani nesposobnošću demokratski izabrane vlade da reši probleme ogromne nezaposlenosti, drastičnog pada životnog standarda i hiperinflacije u Vajmarskoj republici. U Italiji pojedini nosioci neoklasicističke restauracije, poput pokreta *Novecento*, inkliniraju desničarskim političkim opcijama, a Marinetijske političke ambicije dovode do približavanja futurizma fašističkom režimu. Dodatni podsticaj jačanju nacionalističkog diskursa u Evropi bila je ekonomska kriza nastala posle kraha Njujorške berze 1929. U narednoj dekadi realistička paradigma poprima poetski i intimistički karakter u Francuskoj ili svojstva politički instrumentalizovane umetnosti u Sovjetskom Savezu (soerealizam) i Nemačkoj (nacikunst), a retorika klasicizma u izvesnoj meri konvenira nacionalističkim težnjama u umetnosti drugih evropskih zemalja. Međutim, to ne znači da je sve pokrete zasnovane na reafirmaciji antičkog nasleđa moguće poistovetiti sa ideologijom nacionalizma i autoritarnim režimima u Evropi.⁵²²

521 Žan Kler smatra da je u pitanju fenomen „generativne memorije” koji anticipira postmodernu. J. Clair, „Metafisica et Unheimlichkeit”, in: J. Clair et al., *Les réalismes 1919–1939*, Paris, 1981, 32.

522 Videti: J. Clair, „Données d’un problème”, in: J. Clair et al., *Les réalismes 1919–1939*, Paris, 1981, 8–13; B. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven and London, 1994, 17, 251–264; K. E. Silver (ed.), *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, New York, 2010, 15–35, 159.

Društveno-politička zbivanja i idejna strujanja u evropskoj posleratnoj stvarnosti reflektovala su se i u francuskoj umetnosti međuratnog perioda. Suštinsko obeležje pariske umetničke scene treće decenije predstavlja stilski pluralizam, u okviru kojeg deluju snažne autorske ličnosti, različite grupe i pokreti, kao i neformalne umetničke asocijacije internacionalnog sastava, poput „pariske škole”. Moderna umetnost se razvijala slobodno, bez nadmetanja s nekim određenim akademskim mejnstrimom, kojeg zapravo nije ni bilo. U atmosferi pojačanog nacionalizma, insistiranja na samobitnosti i autentičnosti francuskog istorijskog i kulturnog identiteta, magistralni tok čini tendencija označena sintagmom „povratak redu” (*retour à l'ordre*, Žan Kokto 1926).⁵²³ Reč je o antiavangardnoj reakciji i involutivnom umetničkom fenomenu zasnovanom na obnovi slikarske tradicije i realističkoj paradigmi, koja se manifestovala u nizu morfološki različitih posibiliteta. Oni proističu iz iskustva neoimpresionizma, sezanzima i kubizma, a oslanjaju se na antičku tradiciju i renesansni model slike, umetnost francuskih primitivaca 15. veka (Žan Fuke), te klasicistička rešenja Nikole Pusena i Dominika Engra, koji su prepoznati kao nosioci nacionalnog umetničkog identiteta. Iako usredsređena na reaktuelizaciju stilova prošlosti i tradicionalne slikarske probleme (forma, linija, boja, svetlost, kompozicija, prostor), tendencija „povratak redu” afirmiše pitanje individualne kreativnosti, inventivne asimilacije i transformacije inicijalnog uzora u artikulaciji osobenog, subjektivnog izraza umetnika i „velikog stila” muzejske vrednosti. Aktuelni su heterogeni naturalistički idiomi predstavnika „pariske škole” (Amedea Modiljanija, Morisa Utrila, Haima Sutina, Dinoajea de Segonzaka, Moiza Kislinga i dr.), postkubizam Andrea Lota, mašinizovani „novi realizam” Fernana Ležea, purizam Amedea Ozanfana i Le Korbizjea, monumentalni klasicizam Pabla Pikasa, Žorža Braka i Andrea Derena, dekorativni arkadijski klasicizam Anrija Matisa i niz drugih, krajnje personalizovanih likovnih iskaza koji su pokazali da je kreativna sinteza tradicije i modernosti moguća. Uz pokret ar deko, koji je promovisan na *Međunarodnoj izložbi moderne dekorativne umetnosti i industrije* u Parizu 1925, u pitanju je pastiš citata, stilski eklektizam izveden iz muzejske umetnosti. U nacionalnoj retorici „rekonstrukcije”, predratna Francuska, otvorena za strane uticaje, poimana je kao zemlja dekadencije, duhovne i moralne krize, koja je iz rata izašla osnažena, disciplinovana, organizovana i racionalna, a taj niz osobina objedinjen je pod pojmom *francuski duh*. Upravo zato tendencija „povratak redu” postaje dominantna na pariskoj umetničkoj sceni dvadesetih.⁵²⁴

Drugi, paralelni umetnički tok čini internacionalno orijentisana avangardna struja naklonjena formalnom eksperimentu, koja afirmiše kreativne slobode, moć imaginacije i ideju revolucije putem umetnosti. Reprezentuju je umetnički koncepti utemeljeni na apstraktnom idiomu (neoplasticizam Pita Mondrijana, orfizam Robera Delonea, apstrakcija Františka Kupke itd.), pariska Dada i, iz njenog okrilja proistekao, nadrealistički pokret. Apstrakcija je imala dosta poteškoća da ostvari snažniji uticaj i priznanje u Parizu. Informacije o ruskom konstruktivizmu i suprematizmu, konfliktima unutar holandskog pokreta De Stijl⁵²⁵ ili eksperimentima u Bauhausu bile su prilično oskudne. Dela apstrakcije nastajala u Nemačkoj, Holandiji i Rusiji nisu bila interesantna zvaničnim muzejskim institucijama i široj publici u Francuskoj, ali to ne znači da ona nisu bila zastupljena na pariskim izložbama i u privatnim galerijama. Mondrijanova samostalna izložba održana je u Parizu 1928, a iste godine Teo van Duzburg i Žoakin Tores Garsija osnovali su grupu *Krug i kvadrat* (*Circle et carré*) međunarodnog sastava, koja je okupila umetnike naklonjene geometrijskoj apstrakciji. Međutim, na izložbama ove grupe izlagana su bila i dela ekspresivne apstrakcije Vasilija Kandinskog, dadaističke tvorevine Kurta Švitera, konstruktivistički radovi Antoana Pevznera, kao i figurativne slike kubista, futurista i purista. Tokom 1929. i 1930. priređene su dve samostalne izložbe Kandinskog, a Van Duzburg je inicirao pokret „konkretna umetnost” i pokrenuo istoimeni časopis, koji su bili kratkog veka. Najzad, 1931. osnovana je grupa *Apstrakcija-kreacija* (*Abstraction-Création*), koja je okupila umetnike naklonjene uglavnom lirskoj i biomorfnoj apstrakciji (Hans Arp, Alber Glez, Aleksandar Kalder, Kupka i dr.), ali su sa njima

523 K. E. Silver (ed.), *nav. delo*, 35.

524 Opširnije: C. Derouet, „Les réalismes en France: rupture ou rature”, in: J. Clair et al., *Les réalismes 1919–1939*, Paris, 1981, 196–202; B. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *nav. delo*, 3–18; K. E. Silver (ed.), *nav. delo*, 20–22, 29, 137–143, 260; C. Green, *Art in France 1900–1940*, New Haven and London, 2000, 185–230; V. Bouvet and G. Durozoi, *Paris between the Wars. Art, Style and Glamour in the Crazy Years*, London, 2010, 193–214.

525 Godine 1920. Mondrijan u Parizu publikuje brošuru *Neoplasticizam*, a 1924. prekida saradnju sa Van Duzburgom zbog njegove saradnje sa dadaistima i zbog časopisa *Mécano*. V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 260–261.

izlagli i autori poput Henrija Mura i Lajoša Tihanjija, čije delo pripada figuraciji. Iako su pomenute grupe imale razvijenu mrežu internacionalnih članova i kontakata, pariska publika i kritika smatrale su da je apstrakcija isuviše udaljena od aktuelne društvene realnosti, pa samim tim i irelevantna.⁵²⁶

Godine 1919. Tristan Cara inicira formiranje ogranka Dade u Parizu, a za zastupnika imenuje Pola Dermea, koji tu funkciju vrši zajedno sa suprugom Selin Arno. Po dolasku u francusku prestonicu 1920, Cara preuzima leadersku poziciju i formira međunarodni krug dadaista, kojem pripadaju Frensis Pikabija, Marsel Dišan, Man Rej i gupa francuskih pisaca predvođenih Andreom Bretonom, okupljenih oko časписа *Littérature*. Umesto rekonstrukcije, pariska Dada afirmisala je anarhiju, kaos i destrukciju svih postojećih institucija i sistema vrednosti, a umesto nacionalnog identiteta u umetnosti zalagala se za internacionalno umetničko bratstvo i kosmopolitizam svesti. U umetničkoj praksi oslanjala se na primitivnu umetnost, masovnu kulturu i nove medije (kriminalistički roman, džez, bioskop, film, reklama itd.), koji su ostali nedotaknuti tradicijom i konvencijama visoke, elitne umetnosti. Istrajavajući na ideji anti-umetnosti, tj. formalnom eksperimentu, medijskoj ambivalenciji i semantičkoj polivalentnosti dela, njeni eksponenti ne gaje poverenje u kulturu i tradiciju. Nasuprot nosiocima tendencije „povratka redu”, za koje je Prvi svetski rat predstavljao „veliki test” francuskog duha, pariski dadaisti su rat doživljavali kao dokaz nepopravljivosti i korupcije zapadnoevropskog buržoaskog društva. Osim šoka i provokacije, odnosno subverzije svih tradicionalnih umetničkih vrednosti i društvenih konvencija, dadaizam nije nudio bilo kakvu pozitivnu alternativu, te stoga nije ni mogao imati širi uticaj na aktuelna zbivanja na umetničkoj sceni Pariza. Za razliku od Care, koji je pledirao za totalni i dosledni nihilizam, Breton i njegov krug smatrali su da neke tradicionalne vrednosti ipak treba sačuvati i odbraniti. U periodu 1921–1923. traju sukobi unutar pariske Dade, koji su okončani njenim gašenjem i nastankom nadrealizma 1924. godine.⁵²⁷ Bio je to jedini istinski inovativan, internacionalni avangardni pokret ponikao u Francuskoj.

U tradiciji romantizma i simbolizma Breton u *Prvom manifestu nadrealizma* (1924) afirmiše kreativne potencijale iracionalnog, snova i mašte, koje je trebalo osloboditi ograničavajućih faktora i represivnih mehanizama civilizacije, kao što su: razum, društvene konvencije, moralne norme i estetički kanoni. Ovu romantičarsku koncepciju umetničke imaginacije nadograđuje psihoanalitičkim teorijama Sigmunda Frojda i Karla Gustava Junga o snovima i nesvesnom kao izvorima potisnutih iskustava, nagona, želja i istina, a metode automatizma i slobodnih asocijacija zasnovane na principima slučaja, jukstapozicije i montaže nastoji da implementira u nadrealističku književnu i likovnu praksu. Dominira ideja alternativne realnosti, holističke vizije sveta u kojem su san i java izmireni, a glavni topisi nadrealizma postaju snoviđenje, ljubav i ludilo. Vodeći uzori u književnosti su Artur Rembo, Šarl Bodler, Isidor Dikas *alias* grof Lotreamon i Markiz de Sad, dok se u domenu likovne umetnosti minulih epoha cene dela Paola Učela, Engra, Žorža Seraa i Gistava Moroa.⁵²⁸ Iako Breton u raspravi *Nadrealizam i slikarstvo* (1928) odbacuje naturalizam i ističe neophodnost oslobađanja slikarstva od konvencionalnih modela reprezentacije, zajedno sa ostalim nadrealistima prihvata metafizičko stvaralaštvo Đorđa de Kirika, primordijalnu i infantilnu maštovitost radova Paula Klea, kao i klasicistička dela Matisa, Pikasa, Derena, Braka i Huana Grija. Nadrealisti afirmišu dela primitivne umetnosti (Azije i Okeanije), kao i likovne radove dece, mentalno obolelih osoba i samoukih stvaralaca. Za vizuelne umetnike pripadnost nadrealističkom pokretu nije podrazumevala manuelnu veštinu i formalno likovno obrazovanje, nego pravo na kreativne slobode i formalni eksperiment (automatski crteži, frotazi, grataži, dekalkomanije, *cadavres exquis*, objekti, asamblaži, instalacije, fotogrami, fotomontaže itd.). Konsekventno, likovnu produkciju nadrealizma odlikovalo je odsustvo jedinstvenog stila, odnosno stilski eklektizam, koji se manifestovao u nizu individualnih poetika. One bi se uslovno mogle klasifikovati u dve glavne struje, figurativnu i apstraktnu, mada su pojedini umetnici praktikovali oba izražajna modela (Huan Miro, Maks Ernst, Andre Mason). Eksperimentalni karakter i stilski eklektizam nadrealističke vizuelne produkcije bio je neprihvatljiv pariskoj publici, likovnoj kritici i muzejskim institucijama, te je znatan deo

⁵²⁶ Isto, 193, 236, 259–266.

⁵²⁷ M. Gale, *Dada & Surrealism*, London, 1997, 177–189; B. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *nav. delo*, 31; V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 236, 243.

⁵²⁸ Opširnije: A. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac, 1979, 17–53.

radova nadrealista ostao u vlasništvu Bretona i privatnim kolekcijama njihovih prijatelja i saradnika. Pariska javnost je bila fascinirana jedino slikama Salvadora Dalija, zasnovanim na evokacijama antike, figurativnom izrazu i besprekornoj iluzionističkoj tehnici. Po tim formalnim osobinama, Dalijeva i dela Renea Magrita uklapala su se u tendenciju „povratka redu”. Međutim, ono što ih suštinski odvaja od nje jeste kritički, subverzivni i provokativan sadržaj. Problematizujući skrivene strane modernosti i tendencije „povratka redu” kroz otvoreni govor o erotskom, bizarnom, nesvesnom aspektu čovekovog bića i drugim tabu temama (odnosi polova, seksualna orijentacija, prostitucija, fetišizam itd.), nadrealizam se uspostavlja kao generalna kritika buržoaskog ukusa i morala, dominantnih društvenih normi i kulturnih konvencija.⁵²⁹ Ipak, nadrealiste nije naročito iritirala tendencija „povratka redu”, kojoj su u većoj ili manjoj meri oponirali iako su otvoreno podržavali pojedine njene predstavnike. Razlozi za to leže u njihovim zajedničkim ishodištima: duhovnom nasleđu tragično preminulog Gijoma Apolinera i likovnom delu Pikasa, kao i primitivnoj umetnosti.

U pokušaju da definiše suštinski karakter francuske kulture, Apoliner tokom ratnih godina uspostavlja distinkciju između dve tradicije: klasične – oličene u francuskom duhu, zasnovanom na disciplini i razumu, i romantičarske – vezane za nemački mentalitet, zaokupljen neistraženim prostorima snova i mašte. Nastojeći da poveže tu klasično-romantičarsku opoziciju, on uvodi u teorijski diskurs sintagmu „novi duh”, pod kojom podrazumeva „lirski izraz francuske nacije” i „povratak pravim principima” nauke i tehnologije. Neretko poistovećujući „novi duh” sa neologizmom *nadrealizam*, Apoliner oba termina tumači kao čovekovu sposobnost da apstraktno misli i stvara apstraktne forme nezavisne od prirode. Shodno kulturnoj retorici posleratne epohe, njegovo određenje „novog duha” u interpretacijama drugih teoretičara umetnosti dobilo je izrazito nacionalistički i klasicistički prizvuk. Tako, pojam *klasicizam* postaje generalna oznaka za Francusku, Zapad, red, rekonstrukciju, disciplinu, razum, civilizaciju, kolektiv, kulturu, sintezu, obezbeđujući retoričku potporu tendenciji „povratka redu”, dok je termin *romantizam* referirao na Nemačku, Orijent/Istok, kaos, revoluciju, anarhiju, emociju, varvarstvo, pojedinca, kapric, analizu, koji su konvenirali ideologiji nadrealizma.⁵³⁰

Pikasova umetnička pozicija na pariskoj sceni tog vremena bila je respektabilna. On tokom dvadesetih godina izlaze sa eksponentima tendencije „povratka redu” (Matisom i Derenom) i pripadnicima „pariske škole”, ali i sa nadrealistima. Često je slikao iste teme u maniru kubizma i klasicizma, ali nijedan od tih idioma nije imao privilegovan status u njegovoj praksi posleratnog perioda. Grafička produkcija dodatno komplikuje situaciju, zbog malformacija naturalistički koncipirane ljudske figure, nesumnjivo pod uplivom primitivizma. Serijom grotesknih, deformisanih ženskih aktova (1929) i erotizovanih „koštanih figura” (1930), kao i ciklusom crteža *Anatomija* (1933), Pikaso se približio poetici nadrealizma.⁵³¹

Najzad, primitivna umetnost, koju su otkrili Pol Gogen, fovisti i kubisti, ostala je predmet interesovanja umetnika i u međuratnom periodu. Pod pojmom *primitivna umetnost* podrazumevani su ne samo artefakti plemenskih i nomadskih naroda vanevropskog područja (Afrike, Okeanije, Indonezije, Amerike) već i umetnost samoukih autora i narodno stvaralaštvo evropskog kontinenta, a posredstvom psihoanalitičkih teorija tom diskursu je početkom 20. veka priključena umetnost dece i mentalno obolelih osoba. U Francuskoj kao jednoj od vodećih kolonijalnih sila, afrička umetnost je bila posebno popularna i prihvatljiva širem krugu poklonika – umetnicima, kolekcionarima, kritičarima, kao i pripadnicima pariskog džet-seta.⁵³² Budući „volumetrijska” i „rigorozno stilizovana”, predstavljala je ishodište formalnih rešenja kubizma (Braka i Pikasa), a u teorijskom diskursu povezivana je sa klasičnom strogošću. Umetnost Okeanije je zbog narativnosti i imaginativnosti vezivana za romantizam i smatrana generatorom nadrealističkih traganja za nesvesnim, iskonskim i mitskim ishodištima kreativnosti.⁵³³ Umetnički renome slikara-autodidakta Anrija Rusoa, poznatog kao Carinik Ruso, bio je

⁵²⁹ Opširnije: M. Nado, *Istorija nadrealizma*, Beograd, 1980, 49–243; videti: M. Gale, *nav. delo*, 1997, 179, 219, 228, 307; B. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *nav. delo*, 50–51, 59, 176; V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 246–247, 250–251.

⁵³⁰ B. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *nav. delo*, 61–63, 81–83.

⁵³¹ Isto, 64, 66.

⁵³² V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 228–230.

⁵³³ C. Rhodes, *nav. delo*, 110.

potvrđen otkupom njegovih dela za Luvr i štampanjem monografija. Pikaso, Delone i nadrealisti više nisu bili jedini koji su cenili Rusoove slike, a zbog opsesivne težnje ka tehničkom savršenstvu, nepretencioznih sadržaja i magične atmosfere prizora prihvatili su ih pariska javnost, kolekcionari i kritičari.⁵³⁴ Međutim, primitivizam nije predstavljao organizovan pokret ili grupu sa jasno definisanim, prepoznatljivim stilom, nego skup različitih reakcija umetnika na ideju primitivnog i primitivne artefakte, koji su poslužili za artikulaciju osobenog umetničkog iskaza oslobođenog zapadnoevropskih estetičkih konvencija. Referirajući na odsustvo organizacije, sklada i manuelne veštine, tj. kvaliteta koji su vekovima predstavljali oznaku zapadnoevropske civilizacije, pojam *primitivno* značio je okrenutost ka spontanom, mitskom, primordijalnom, predcivilizacijskom (u evropskom smislu reči) i nekodiranom estetskom diskursu. Shodno tome, dugo je bio opterećen kulturološki negativnim konotacijama. U formama i simbolici primitivnog stvaralaštva zapadnoevropski autori su prepoznawali iskonsku snagu i vitalnu energiju koja je nedostajala akademskoj umetnosti. Afinitet prema primitivnom najčešće je proisticao iz njihove neprilagođenosti ili nezadovoljstva životom u urbanoj civilizaciji Zapada, koju su doživljavali kao izveštačenu i represivnu. Sklonost ka primitivnom obično je bila praćena idejom eskapizma, povratka mitu „zlatnog doba” i idealu Mediterana kao Arkadije, nostalgijom za iskonskim načinom života u kojem su čovek i priroda bili jedno, a ponekad i utopijskim projektom uspostavljanja novog sistema vrednosti i društvenog prevrata.⁵³⁵

ULAZAK U LIKOVNI EKSPERIMENT

Želja da se oproba kao likovni umetnik i stekne afirmaciju na stilski i konceptualno razučenoj a veoma kompetitivnoj pariskoj umetničkoj sceni sa preko 30.000 slikara,⁵³⁶ kod Poljanskog se kristališe verovatno još tokom prvog boravka u francuskoj prestonici 1925/26. godine.⁵³⁷ Uprkos činjenici da ne poseduje formalno likovno obrazovanje, podstičaje u tom pravcu nalazi u liberalnoj umetničkoj klimi Monparnasa, respektabilnoj poziciji samoukih stvaralaca i krugu prijatelja i poznanika, po vokaciji likovnih umetnika. Od kraja Prvog svetskog rata pariski distrikt Monparnas, u kojem se Poljanski kretao, predstavljao je uporište sloboda i središte umetničkog života, gde su se gotovo svi međusobno poznavali, a pisci, kritičari, kolekcionari, galeristi, umetnici i njihovi modeli zajedno živeli i radili danonoćno. Budući da su u ovoj gradskoj četvrti mogli naći jeftiniji smeštaj, restorane i prostor za rad, Monparnas je bio glavna lokacija na kojoj je živela većina umetnika-emigranata. Oni su u Pariz dolazili da bi se upoznali sa aktuelnim umetničkim zbivanjima i tokovima, ovladali novim umetničkim konceptima i veštinama, posredstvom kojih su želeli da izraze vlastitu kreativnost i steknu afirmaciju. Mnoštvo kulturnih i umetničkih sadržaja, kosmopolitska atmosfera u kulturnim kafeima, barovima, hotelima i multikulturalizam privatnih galerija, „slobodnih” akademija i života uopšte, budili su kod mladih i talentovanih umetnika, pretežno emigranata, nadu u uspeh. Uprkos tragičnoj životnoj sudbini i siromaštvu, Modiljanijevo istrajavanje na samosvojnom stilu na kraju je, istina posthumno, bilo nagrađeno priznanjem i slavom. Upravo njegov primer delovao je podsticajno na mnoge umetnike-emigrante, uverene da tragični *fatum* doprinosi autentičnosti stvaralaštva, preko potrebnoj za uspeh na pariskoj umetničkoj sceni.⁵³⁸

Tom miljeu pripadali su Poljanski i jugoslovenski umetnici s kojima se intenzivno družio u Parizu. Nekolicina njegovih prijatelja pohađala je časove crtanja i slikanja na Akademiji Andre Lot na Monparnasu, počev od Sergija Glumca

534 V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 280–281.

535 Videti: C. Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, London, 1994, 7–20.

536 A. Vrečko, “French Models and Slovene Art in the Inter-war Period”, in: Lj. Kolešnik and T. Bjažić Klarin (eds.), *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Zagreb, 2017, 75.

537 Željko Kipke takođe zastupa tezu da Poljanski ulazi u područje likovnog eksperimenta 1926, ali to ne potkrepljuje argumentima. Videti: Ž. Kipke, „Ve Poljanski – logika paradoksa”, *Studentski list*, Zagreb, 27. 4. 1983, 20; Isti, „Legenda o vojvodi od Majskih Poljana”, *Quorum* br. 2, Zagreb, 1988, 288.

538 V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 217, 220.

(1925/26),⁵³⁹ preko Momčila Stevanovića (1925–1927)⁵⁴⁰ i Stojana Aralice (1926/27),⁵⁴¹ do Mirka Kujačića (sa prekidi-ma 1926–1928).⁵⁴² U to vreme jedan od vodećih umetnika i likovnih pedagoga pariske scene, Lot je u slikarstvu bio autodidakt, fasciniran primitivnom umetnošću koju je kolekcionirao. Njegov umetnički razvoj tekao je od impresionizma, preko sezanzizma i kubizma, do postkubizma i priključenja tendenciji „povratka redu”. Godine 1916. u Ozanfanovom časopisu *L’Elan* objavio je manifest *Totalizam*, u kojem je istakao važnost sinteze tradicije i modernosti, a vlastiti umetnički pristup definisao kao „aktivni eklektizam”, prihvativši koncept „povratka redu” kao način ponovnog uspostavljanja discipline u slikarstvu. Od 1917. bio je angažovan kao profesor crtanja i slikanja u nekoliko privatnih umetničkih škola na bulevarima Montparnasse i Raspail, a marta 1925. otvorio je Akademiju Andre Lot na adresi rue d’Odessa 18.⁵⁴³ Kao i druge privatne umetničke škole tog vremena Lotova Akademija bila je otvorenog tipa, što je značilo da se prilikom upisa nije polagao prijemni ispit, jer je većina polaznika posedovala osnovna slikarska znanja i veštine. Svake godine Akademija je upisivala 20–30 polaznika, a visina školarine bila je skromna. Zbog stalne promene broja studenata nastavni plan i program nije bio striktno definisan. Obuka je podrazumevala obradu konvencionalnih tema, kao što su akt (obično ženski), portret i mrtva priroda, a časovi četvrtkom bili su rezervisani za Lotove korekcije, ocene i raspravu o radovima, kao i za praktičnu demonstraciju principa kubizma i novog klasicizma.⁵⁴⁴ Kao pedagog Lot je insistirao na supremaciji komponovanja, geometrijskoj konstrukciji i dinamičkoj kompoziciji, modulaciji forme, artikulaciji pokreta i rešavanju drugih likovnih elemenata (crteža, boje, svetlosti, proporcije, perspektive),⁵⁴⁵ ali je poštovao individualnost svakog studenta. Upravo zbog Lotovog fleksibilnog i otvorenog pedagoškog pristupa, njegova Akademija je bila veoma popularna i predstavljala je mikroverziju internacionalnog umetničkog Pariza. Najzad, činjenica da je njen sekretar bio Nikola Poljakov, slikar-emigrant ruskog porekla i bivši učenik Umetničke škole u Beogradu, verovatno je imala uticaja u opredeljivanju većeg broja jugoslovenskih umetnika za dalje usavršavanje kod Andrea Lota.⁵⁴⁶

Posredničku ulogu u uspostavljanju kontakta između Lota i Poljanskog imao je verovatno Sergije Glumac, likovni umetnik sklon avangardnom eksperimentu u različitim medijima jednako kao što je to bio i zastupnik *Zenita* u Parizu. Moguće je da su upravo Glumčevi pariski radovi, izvedeni u duhu ekspresionizma, kubizma i nadrealizma,⁵⁴⁷ kao i pozitivni utisci o nastavnom programu i radu Akademije Andre Lot, podstakli ne samo Poljanskog već i Slavenskog da se 1926. upuste u likovni eksperiment.⁵⁴⁸ Do susreta između Lota i Poljanskog moglo je doći početkom 1926, kada je zenitista u direktnom kontaktu s umetnicima prikupljao radove za izložbu *Savremeni pariski majstori*, održanu krajem iste i početkom naredne godine u Beogradu i Zagrebu. Neformalnom i nekonformističkom karakteru Poljanskog sigurno je odgovarao Lotov fleksibilan pedagoški pristup, a uticaj njegovog nastavnog metoda može se uočiti u nizu crteža-vežbi zenitističkog pesnika, bez naznake o vremenu nastanka. Međutim, samo jedan sačuvani crtež ženskog akta sa korekturama Andrea Lota (sl. 66, kat. br. 1) ne znači automatski da se Poljanski obučavao u njegovoj Akademiji sistematično i prilježno, kao što su to činili drugi jugoslovenski slikari. Pre bi se moglo pretpostaviti da je u periodu 1926–1928. časove kod Lota pohađao neformalno i sporadično, shodno trenutnim preokupacijama, aktivnostima i finansijskim mogućnostima, budući da je tada bio bez

539 L. Magaš Bilandžić, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Zagreb, 2019, 34–35, 57–62.

540 R. Matić-Panić i J. Denegri, [Biografska beleška], u: M. Stevanović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 2, prir. R. Matić-Panić i J. Denegri, Beograd, 1988, 2.

541 С. Живковић, *Стојан Арлалица*, Београд, 1973, 15–16.

542 Ж. Мартен Мари и К. Амброзић, *Андре Лот и његови југословенски ученици*, Београд, 1974, 23–27.

543 Videti: D. Bermann Martin, “The Life of André Lhote”, in: Z. Kuban et S. Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck, 2010, 18–29.

544 Za jugoslovenske slikare, a naročito za Savu Šumanovića, pouke Andrea Lota imale su ključnu ulogu u recepciji kubističke sintakse i artikulaciji lokalne varijante kubizma. M. B. Protić (ur.), *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Beograd, 1967, 24–26.

545 Videti: A. Мереник, *Сава Шумановић: ‘Шидијанке’ – велика синтеза и откровење нове стварности*, ШИД, 2016, 22–23.

546 L. Magaš Bilandžić, *nav. delo*, 79–83; Ista, “Académie André Lhote and Croatian Painting Between the Two World Wars”, in: Lj. Kolešnik and T. Bjažić Klarin (eds.), *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Zagreb, 2017, 91–95.

547 Opširnije: L. Magaš Bilandžić, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Zagreb, 2019, 83–119.

548 Opširnije o dva autoportreta Slavenskog izvedena 1926. videti: I. Subotić, “Two Self-portraits of Josip Štolcer Slavenski”, *New Sound International Journal of Music* No. 33, Belgrade, 2009, 81–92.



66. *Stojeći ženski akt sa prekrštenim rukama*, oko 1926, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/5)
Standing Female Nude with Crossed Arms, c. 1926, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/5)

67. *Glava sa osenčenim crtama lica*, 1926/27, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/21)
Head with Shaded Features, 1926/27, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/21)

stalnog zaposlenja i izvora prihoda. Stoga u evidenciji Lotovih studenata koja se čuva u Fondaciji Andre Lot u Parizu nema podataka o Poljanskom, što navodi na zaključak da je on uglavnom samostalno ovladavao tehnikama crtanja i slikanja.

U okviru Micićeve zaostavštine u Narodnom muzeju Srbije sačuvani su skicen-blok i serija crteža olovkom Branka Ve Poljanskog, koji bi se okvirno mogli datovati u period 1926–1928. Ukupno 45 crteža ukazuje na njegovo postepeno ovladavanje formom i pokretom pre svega kroz prikaze pojedinačnih ljudskih figura i lica, ređe kroz složenije kompozicije. U prvom skicen-bloku to su uglavnom početnički crteži ženskih aktova u ležećem, sedećem i stojećem stavu ili u pokretu, u kojima laički tvrda i naglašena kontura definiše plošnu formu. Skica stojećeg ženskog akta sa Lotovim korekturama ukazuje na nedovoljno poznavanje anatomije ljudskog tela i proporcijских odnosa. Drugi primeri ukazuju na napredak u modelovanju forme kroz diskretnu geometrizaciju i senčenje (kat. br. 2 i 3). Poljanski ljudsko lice tretira pojednostavljeno i shematski. Izvijenom konturnom linijom naznačava oblik glave, diferencira rub kose i definiše osnovne fizionomske crte modela: oči, nos i usta. Jedan od tih crteža sadrži autografsku zabeležku na francuskom jeziku, verovatno Lotovih predavanja i uputstva u vezi sa rasporedom planova, proporcijским odnosima i artikulacijom forme u portretnom žanru (kat. br. 4). Uprkos naizgled slobodnije izvedenim linijama i pokušajima senčenja, forme ljudskog lica ostaju pojednostavljene i sintetizovane poput maske (kat. br. 5 i 6, sl. 67). Načelno, u toj prvoj seriji crteža mogu se identifikovati principi Lotove postkubističke modulacije forme, koje Poljanski prilagođava svom primitivističkom poimanju likovnosti.

Sledi niz od 18 crteža olovkom koji su, sudeći prema formalnim i jezičkim karakteristikama, kao i perforiranim ivicama, inicijalno činili celinu i pripadali skicen-bloku. Na osnovu jednog potpisanog crteža može se zaključiti da su svi nastali u Parizu tokom 1928, a njihov karakter ukazuje na postepeno ovladavanje problemima ljudske forme, kako statične tako i dinamične. Reč je o naturalistički koncipiranim crtežima ženskih i muških aktova u stojećem, sedećem i ležećem stavu, u kojima i dalje dominira izražena konturna linija, ali je manje ili više suptilnim senčenjem postignut utisak voluminoznosti

formi (kat. br. 7). Proporcije tela su tačnije, prirodnost pokreta i stavova je savladana (sl. 68, kat. br. 8 i 9), ali složenija kompoziciona rešenja predstavljaju problem za Poljanskog. Tome u prilog govori nevesto koncipiran prizor sedećeg akta u enterijeru (kat. br. 10). I dok ženska figura ukazuje na napredak u pogledu tretmana ljudske forme, stolica i draperija prebačena preko naslona prikazane su u netačnom perspektivnom izgledu i sumarno. Kompoziciju drži na okupu dezenirana prostirka na zidu, neposredno iza stolice i akta, dok iregularna senčenja u okviru drugog plana i paralelizam linija poda u prvom planu ukazuju na nedovoljno poznavanje prostornih odnosa. Utisak fotografskog kadriranja i iskošenog pogleda na prizor u enterijeru potencira nepravilna forma uz desnu ivicu, koja kao da proističe iz nabora draperije.

Kako svi napred razmatrani crteži imaju karakter studentske vežbe i demonstriraju školsko savladavanje osnovnih problema i principa u likovnoj artikulaciji ljudske forme, ovaj kratak osvrt u funkciji je ukazivanja na puteve i modele ulaska Poljanskog u likovni eksperiment. Drugim rečima, ma koliko bio atipičan i nesistematičan, taj ulazak se evidentno odvijao pod povremenim nadzorom i instrukcijama iskusnog pedagoga, kakav je bio Andre Lot. Eventualni odjek njegovog nastavnog programa u pogledu izbora konvencionalnih slikarskih žanrova, kao što su portret, mrtva priroda i urbani pejzaž, kod Poljanskog bi se mogao pripisati i opštoj umetničkoj klimi datog vremena i sredine.



68. *Studija nagog muškog tela u pokretu*, 1928, olovka na papiru, 26,8 x 20,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3561)
Study of the Naked Male Body in Motion, 1928, pencil on paper, 26.8 x 20.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3561)

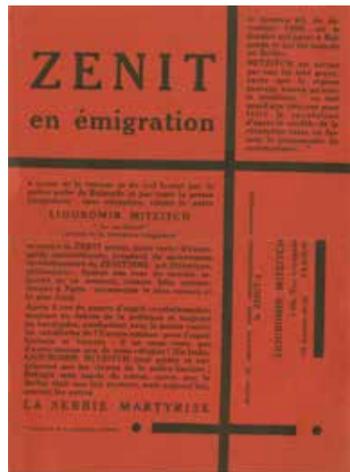
POKUŠAJ OBNOVE ZENITIZMA I LIKOVNI DOPRINOS POLJANSKOG

Po definitivnom preseljenju u Pariz, krajem leta 1927, Poljanski u početku stanuje zajedno sa Micićima u rue Lacépède u centru grada, a već početkom naredne godine prelazi u zaseban stan u aveniji du Maine.⁵⁴⁹ Uprkos gašenju *Zenita* i egzilu, braća Micić još uvek idealistički veruju da zenitizam i *Zenit* imaju budućnost u Francuskoj. U tom cilju obnavljaju stare i uspostavljaju nove kontakte, a Micić iste godine štampa poseban letak konstruktivističke grafičke opreme s tekstom na francuskom jeziku – *Zenit en émigration* – u kojem poziva da mu se u vezi sa časopisom piše na novu, parisku adresu (sl. 69). Na osnovu Micićeve prepiske s Delakom i Černigojem saznaje se da su tokom 1927. postojali planovi za obnovu *Zenita* u Ljubljani, ali oni nisu ostvareni. Slovenački avangardisti bili su upoznati sa idejama zenitizma i uređivačkom koncepcijom *Zenita*, što je bio temelj i njihovog izdavačkog projekta – ljubljanskog časopisa *Tank* (dva broja, 1927/28).⁵⁵⁰ Zahvaljujući internacionalnim vezama i respektabilnoj poziciji u međunarodnim avangardnim krugovima, braća Micić imala su istaknutu saradničku ulogu u *Tanku* (sl. 70). Kao zastupnik ovog časopisa za Francusku i Srbiju, Micić u prvom broju objavljuje autobiografski tekst na francuskom jeziku,⁵⁵¹ a Poljanski fragment svoje poeme *Crveni petao*, takođe na francuskom jeziku,

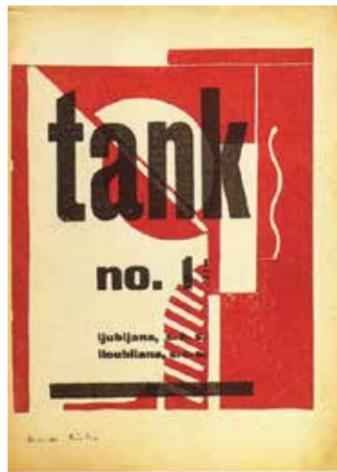
⁵⁴⁹ Videti: Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Dopisnica Branka Ve Poljanskog Ljubomiru Miciću*, od 31. 3. 1928.

⁵⁵⁰ Videti: В. Голубовић, „Преписка око часописа „Танк“ (Чернигој – Делаак – Мицић)”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 37-2, 1989, 347–374; Иста, „Из преписке око ‘Зенита’ и зенитизма: Антон Подбевшек, Јо Клек (Јосип Сајс) и Владимир Скерла”, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 3, Загреб, 1998, 208.

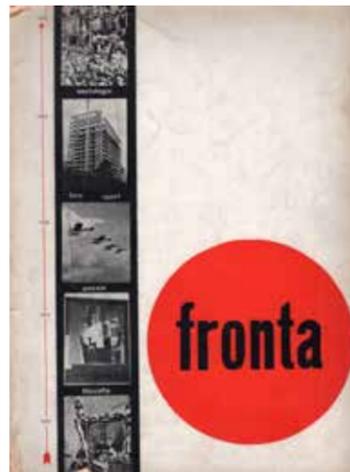
⁵⁵¹ Detaljnije: В. Голубовић и И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд и Загреб, 2008, 244–248, 250–251.



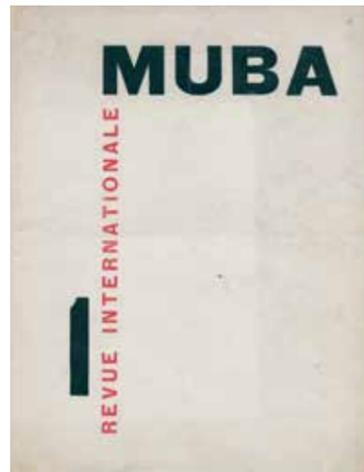
69. Letak *Zenit u emigraciji* (*Zenit en émigration*), Paris, 1927. (Narodni muzej Srbije)
Zenit in Emigration leaflet, Paris, 1927 (National Museum of Serbia)



70. Naslovna stranica: *Tank* br. 1½, Ljubljana, 1927. (Narodna biblioteka Srbije, P 25978)
Cover: *Tank* No. 1½, Ljubljana, 1927 (National Library of Serbia, P 25978)



71. Naslovna stranica: *Fronta*, Brno, 1927. (Narodni muzej Srbije)
Cover: *Fronta*, Brno, 1927 (National Museum of Serbia)



72. Naslovna stranica: *Muba* No. 1, Paris, 1928. (Narodni muzej Srbije)
Cover: *Muba* No. 1, Paris, 1928 (National Museum of Serbia)

u prevodu Momčila Stevanovića.⁵⁵² Tokom 1927/28. braća Micić nastoje da obezbede prisutnost zenitizma i u drugim međunarodnim publikacijama. Saraduju u „internacionalnom almanahu savremene aktivnosti” – *Fronta* (sl. 71), u izdanju grupe *Devětsil* publikovanom u Brnu 1927, gde je u prevodu na francuski jezik objavljena pesma Poljanskog *Sing-sing jašemo Himalaju* preuzeta iz *Zenita* (br. 24, 1923).⁵⁵³ Takođe, francuski prevod fragmenta njegove poeme *Crveni petao* štampan je u prvom broju litvanske internacionalne revije *Muba*,⁵⁵⁴ koju je u Parizu 1928. uređivao i izdavao Juozas Tisliava (sl. 72).⁵⁵⁵ U traženju mogućnosti publikovanja zenitističkih književnih dela u pariskoj sredini Micić je bio spreman da zanemari stara neprijateljstva i uspostavi saradnju s francuskim nadrealistima. Uprkos načelnoj podršci Filipa Supoa, pismo koje je uputio Miciću 30. juna 1928. ukazuje da su nadrealisti odbili njegov rukopis (verovatno romana *Hardi! A la Barbarie*),⁵⁵⁶ što je primoralo lidera zenitizma da pronade druga rešenja i tako zapečatilo odnose između dva pokreta.

Uprkos činjenici da saradnja zenitizma i nadrealizma nikada nije zvanično uspostavljena, između njih je postojao čitav niz dodirnih tačaka. To je pre svega časopis kao forumsko glasilo pokreta i platforma programskog delovanja i umetničkog izražavanja, zatim objavljivanje tekstova na izvornim jezicima, grupna forma manifesta, otvorenih pisama, pamfleta i letaka, kao i provokativni javni nastupi, izražen aktivizam i internacionalni karakter delovanja, te posebna vezanost za Francusku. Zajednički im je antagonizam prema tradicionalizmu i konzervativizmu, nihilistički stav prema etabliranim tokovima i akademskim formama umetnosti, prema normama građanskog društva, morala i ukusa. Oba pokreta usvajaju marksističke ideje i dele levu orijentaciju, afirmišu revolucionarnost kao umetnički princip i društveni stav, utemeljen na antikolonijalizmu, antikapitalizmu i antiklerikalizmu. Artikulišu idejni konstrukt genija, neguju pozitivan odnos prema Istoku, metafizičkim aspektima primitivne umetnosti, dečjem i narodnom stvaralaštvu, estetici mentalno obolelih. U umetničkoj praksi insistiraju na nemimetičkim formama vizuelnog izražavanja, primeni eksperimentalnih tehnika i nekonvencionalnih materijala. Žena kao muza, umetnički motiv i ravnopravan učesnik svih aktivnosti ima istaknuto mesto u oba pokreta. Takođe, postoji jasna svest o vrednosti pisanih i vizuelnih svedočanstava, koja se manifestuje u sistematskom

552 Prilog Poljanskog ilustrovan je njegovim profilnim portretom, Fužitinim crtežom iz 1926. koji je inicijalno bio reprodukovano u knjizi *Tumbe*. Videti: B. V. Poliansky, “Le coq rouge”, *Tank* br. 1½, Ljubljana, 1927, 42–44, 70.

553 B. V. Poliansky, “Sing-sing mous montons himalaja”, *Fronta*, Brno, 1927, 89.

554 B. V. Poliansky, “Le coq rouge”, *Muba* No. 1, Paris, 1928, s.p.

555 B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 259.

556 Videti: Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo Filipa Supoa Ljubomiru Miciću*, od 30. 6. 1928.

sakupljaju i čuvanju časopisa, publikacija, fotografija, umetničkih radova, prepiske, rukopisa, sudskih, administrativnih, finansijskih i drugih materijala u cilju dokumentovanja i istorizacije pokreta.⁵⁵⁷ Najzad, u vreme kada na pariskoj umetničkoj sceni dominira tendencija „povratka redu”, koja afirmiše širok spektar realističkih idioma, slikarstvo Poljanskog i figurativne struje francuskog nadrealizma delimično se uklapaju u nju.

Tokom egzila u Francuskoj (1927–1936) Micić nastavlja književni rad i objavljuje autobiografske romane na francuskom jeziku u kojima glorifikuje zenitističku prošlost, a Poljanski aktivno participira u naporima vezanim za obnovu zenitističkog projekta prvenstveno kao vizuelni umetnik. I dok se u prethodnom periodu bavio grafičkim dizajnom *Zenitovih* izdanja i autorskih publikacija, u postzenitističkoj fazi težište aktivnosti usmerio je ka likovnim umetnostima: ilustraciji, crtežu i slikarstvu. Činjenica da znatan broj njegovih crteža nastalih tokom 1928. čine ilustracije, čiji je literarni predložak identifikovan u programskim tekstovima, pesničkim i proznim delima zenitističke i postzenitističke faze, potvrđuje hipotezu da su postojali planovi za ponovno štampanje zenitističkih publikacija na francuskom jeziku. Međutim, kako ti izdavački projekti uglavnom nisu realizovani, većina ilustracija ostala je izvan javne komunikacije i recepcije kritike.

ILUSTRACIJE

Ilustracije Branka Ve Poljanskog odlikuje čitljivost predmetnog motiva, kontinuirana naracija i stilski heterogenost, tj. sinteza različitih formalno-jezičkih solucija. U osnovi dominira primitivističko-realistička, figurativna leksika, ponekad prožeta rešenjima kubizma i futurizma u pokušaju da se forma, blago geometrizovana i/ili fragmentovana, sintetizuje i dinamizuje. Recidivi dadaizma manifestuju se u kombinovanju vizuelnih i verbalnih elemenata, kao i u karikaturnom i grotesknom izgledu prikazanih likova, figura i situacija.⁵⁵⁸ Uplivi primitivizma detektuju se u dokidanju tradicionalnih estetskih normi u prikazivanju ženskog akta, kanonskog žanra akademske umetnosti, kao i u metaforici prizora. U artikulaciji modernog primitivističkog iskaza Kolin Rods izdvaja dva osnovna pristupa. Prvi je „stilski primitivizam” svojstven Pिकासу i predstavnicima „pariske škole” (Mark Šagal, Konstantin Brankusi, Žak Lipšić i dr.), koji počiva na svesnoj asimilaciji i kreativnoj elaboraciji formalnih aspekata primitivnih artefakata, čiji se identitet gubi u konačnom rezultatu. Drugi je „perceptivni primitivizam”, koji referira na proces intuitivnog doseganja iskonskih modela mišljenja i posmatranja elementarnih aspekata egzistencije, tj. na zaokupljenost simboličkim, mitskim aspektima primitivne vizije koja je svojstvena avangardnim umetnicima poput Kandinskog, Klea, dadaista i nadrealista, pa i Poljanskog. To je specifičan tip percepcije oslobođen istorije, kulture, kauzalnosti, racionalne logike i spoljašnjeg izgleda stvari, koji omogućava neposredan doživljaj ili instinktivnu spoznaju suštine stvari. Tragajući za izvorima iskonske kreativnosti, eksponenti „perceptivnog primitivizma” prevazilaze nivo formalnog oponašanja primitivnog. U osnovi njihovog primitivizma leži potreba da se kreira istinska slika „drugosti” ne samo vanevropskih naroda⁵⁵⁹ već i vlastite pozicije kao alternative civilizovanoj Evropi, a kroz artikulaciju specifičnog

557 Zbog uzajamne netrpeljivosti lidera zenitizma i beogradskog nadrealizma, te konsekvantnog odsustva bilo kakve saradnje, u domaćoj istoriografiji oba pokreta su uglavnom posmatrana izolovano i protivstavljeni. Za uporedna čitanja videti: D. Sretenović, „Strategije otpora”, *Delo. Beograd noću* br. 5-8, Beograd, 1992, 98–111; B. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 34, 203–204; M. Тодић, *Немогуће. Уметност надреализма*, Beograd, 2002, 19–31; Ista, „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* br. 16, 2020, 57–73; B. Голубовић, „Zenit’ и надреализам”, у: J. Новаковић (ур.), *Надреализам у свом и нашем времену*, Beograd, 2007, 245–254; J. Bukumira, „Zenitista u čeljusti dijalektike: Micić i Ristić (via Krleža)”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Kragujevac i Beograd, 2021, 205–222.

558 B. Голубовић, „Дада-Јок’ Бранка Ве Пољанског”, у: B. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Нови Сад и Beograd, 1996, 157; Д. Ајдечић, „Органопоетика чулног тела у делима београдских надреалиста (до 1932)”, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Beograd, 2015, 160–161.

559 Тако, povodom velike *Kolonijalne izložbe* u Parizu 1931, čija je koncepcija afirmisala „pozitivne” aspekte francuske kolonijalne politike i superiornost zapadnog pogleda na kulturu kolonizovanog sveta, a banalizovala autentična svojstva umetnosti, običaja i života vanevropskih naroda, nadrealisti u znak protesta štampaju pamflet „Nemojte posetiti Kolonijalnu izložbu” i nizom akcija demonstriraju antikolonijalni stav. V. Bouvet and G. Durozoi, *нав. дело*, 230–234.

vizuelnog jezika i odabir tema i motiva koji predstavljaju subverziju njenih estetičkih, kulturnih i društvenih normi i konvencija.⁵⁶⁰ Takva koncepcija primitivizma bliska je Micićevom shvatanju „nesvesne primitivnosti”,⁵⁶¹ koju Poljanski svakako poznaje i demonstrira u svom likovnom opusu. U njegovim crtežima prisutan je nadrealistički prizvuk, ali ne i manifestni nadrealizam. Nesumnjivo inspirisan nadrealističkim eksperimentima, on primenjuje postupak simuliranog automatizma u funkciji gradnje, ali i razgradnje ljudske forme.⁵⁶² Ona je uglavnom plošna, a neretko multiplikovana i hibridna, izložena malformacijama i metamorfozama.⁵⁶³ Oslanjanja na principe slobodnih asocijacija, slučajaja, simultanizma, jukstapozicije i montaže, kao i neposrednost u artikulaciji oniričnih prizora, proističu iz avangardne sklonosti Poljanskog ka formalnom eksperimentu i neopterećenosti konvencijom jedinstvenog i strogo kodifikovanog stila.

U likovnom opusu Poljanskog pojedini crteži identifikovani su kao ilustracije za njegov roman *77 samoubica* (1923). Osim dva crteža sa zapisom koji ih direktno vezuje za to književno delo, na osnovu prikazanih motiva tom tematskom krugu može se priključiti još osam radova izvedenih tušem i perom. Posmatrani u nizu, razotkrivaju primenu koncepta kontinuirane naracije. Inicijalni su *Likovi*, crtež sa nekoliko naizgled nepovezanih prikaza muškaraca i žena, u kojima prepoznajemo glavne aktere romana i njegovog autora (kat. br. 11). U donjem desnom uglu devojka na prozoru sa cvetom u vazi je Mirjanđeja, božansko biće koje nadahnjuje ljubavlju Nikifora Mortona, prikazanog u celoj figuri, u kaputu, sa šeširom i štapom. Centralni deo crteža zauzima autoportret Poljanskog sa cigaretom u ustima kao znakom njegovog boemskog karaktera i umetničkog poziva. Okružuju ga blede, eterični likovi i figure, alegorični prikazi koji suštinski određuju njegov pogled na svet. Muški lik prikazan iza ramena Poljanskog je njegov *alter ego*, a fantomska prilika sa multipliciranim licem simbolizuje mnogostrukost ljudske prirode i vidova egzistencije, koju u romanu personifikuje Morton. Idealizovan ženski lik i ženski akt sa naglašenim bedrima i butinama ukazuju na to da žena u životu i stvaralaštvu Poljanskog figurira kao duhovna inspiracija i predmet erotske fantazije. Najzad, prikaz stojećeg ženskog i klečećeg muškog akta pored kocke za igru s desne strane, referira na život i ljubav kao odnos sa neizvesnim ishodom. Niz nastavlja crteži *Žena sa cvetom* (kat. br. 12) i *Srce pesnika* (kat. br. 13), tj. shematizovani prikazi pitomih likova Mirjanđeje i Mortona. Dramski zaplet nagoveštava prikaz Mortona udvojenog lica, koji preko stepeništa ulazi u sobu. Njegovi ukršteni, višestruki pogledi fokusirani su na prazan prozor, list zidnog kalendara sa datumom 13, uramljenu sliku Mirjanđeje transformisane u đavolski zavodljivu Arđenu s jabukom u ruci (simbol greha), kao i na sto sa knjigama sa čijih korica čitamo ime Nikifor Morton i reč „Mémoires” koja referira na francusko izdanje autobiografskog romana Đakoma Kazanove, u kojem ovaj italijanski romantičar opisuje svoje erotske avanture. Sat na stolu označava da je vreme ljubavne idile isteklo (kat. br. 14). Prizor uvećanog muškog lika nad grobom, kome teku suze i kaplju u vazuu sa cvećem dok iznad njegove glave lebdi ženski lik u srcu i prazno srce, odnosi se na Mortonovu tugu i beznade u svetu bez ljubavi (kat. br. 15). Mirjanđejina smrt katalizira njegovu nameru da uništi svet i pretvara ga u grotesknog izvršioca apokalipse koji drži u ruci detonator (sl. 73, kat. br. 16). Prikaz šake sa satom koji otkucava 10.10 h ukazuje da je sudbina sveta u Mortonovim rukama (kat. br. 17). Naredna ilustracija prikazuje Mortona sa kubistički dislociranim crtama lica i lancem oko vrata. Glavni junak romana ne nalazi smisao svog postojanja u svetu bez ljubavi, na šta upućuje prizor sobe sa upitnicima i njegovim likom koji lebdi nad praznim stolom. Broj 14 ukazuje da se radnja zbiva „dan posle” Mirjanđejine smrti. Pištolj u Mortonovoj ruci znak je njegove odluke da je došao čas (sat) da izvrši samoubistvo. Svitak u levoj ruci je njegovo testamentarno zaveštanje: *Pesma o novom Babilonu i puščanoj cevi na dnu vaseljene*, koju ostavlja za sobom kao opomenu čovečanstvu (sl. 74, kat. br. 18). Detektujući u anarhističkom životnom stavu i pesništvu književnog junaka elemente autobiografskog, Irina Subotić je zaključila da ovaj crtež predstavlja autoportret Poljanskog.⁵⁶⁴ Ideju konačne transformacije Mortona u fantoma multiplikovanog tela, koji posle samoubistva nastavlja da

560 C. Rhodes, *nav. delo*, 7–9, 59, 107–120, 146–148, 158–164.

561 Lj. Micić, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo”, *Zenit* br. 10, Zagreb, 1921, 11–12.

562 Д. Ковачић, „Илустрације Бранка Ве Пољанског за књигу ‘Hardi! A la Barbarie’ Лубомира Мицића”, *Зборник Народног музеја* бр. XV-2, Београд, 1994, 201.

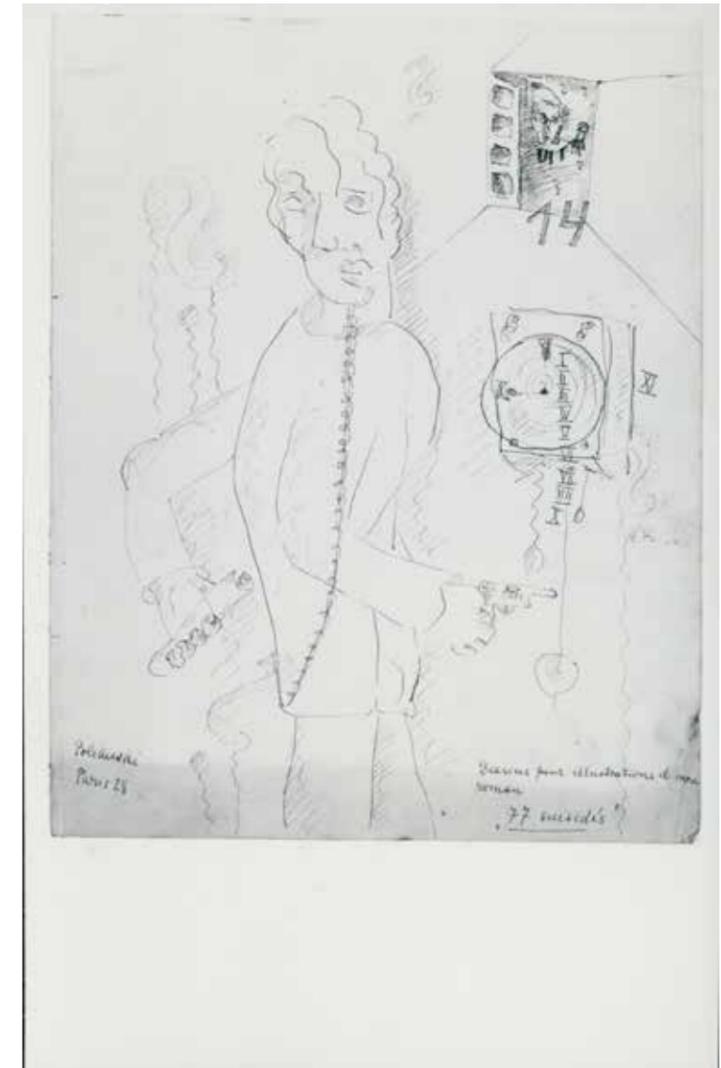
563 И. Суботић, „Бранко Ве Пољански и његов надреалистички поступак”, у: Ј. Новаковић, *Надреализам у свом и нашем времену*, Београд, 2007, 202.

564 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 182.



73. *Uništi svet (Détruire le monde)*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,9 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3604)

Destroy the World, 1928, India ink and pen on paper, 26.9 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3604)



74. Ilustracija za roman *77 samoubica*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,9 x 30,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4038)

Illustration for the *77 Suicides* novel, 1928, India ink and pen on paper, 37.9 x 30.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4038)



75. *Zvonici u noći*, 1928,
tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm
(Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4027)
Bell Towers at Night, 1928,
India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm
(National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4027)



76. *Olovka*, 1928, tuš,
četka i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm
(Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4054)
Pencil, 1928,
India ink, brush and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm
(National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4054)

živi u 77 gradova sveta istovremeno, Poljanski sublimira u prikazu lika sa tri nosa i sedam očiju u nizu, iznad kojeg lebdi cepelin. Njegovo putovanje kroz vreme i prostor sugerisano je koncentričnim krugovima u pozadini, dok groteskna ženska figura u prvom planu svojom *danse macabre* najavljuje apokalipsu, kraj dehumanizovane civilizacije (kat. br. 19). Kako se Poljanski u potpunosti identifikovao sa antijunakom svog romana, pretpostavljamo da crtež *Troglati pesnik sa cvetom* (kat. br. 20) pripada istoj seriji.

Za zbirku poezije i proze *Tumbe* (1926) vezuje se crtež *Pesnik za stolom*, sudeći prema jednoj od knjiga sa tim naslovom prikazanim u obrnutom, ogledalnom izgledu (kat. br. 21). Kada se crtež uporedi sa jednom sačuvanom fotografijom, zaključujemo da je Poljanski prikazao sebe u skromnom ambijentu redakcije *Zenita* u Parizu, gde je nastajala pomenuta knjiga. Njegove umorne oči, lice zaraslo u bradu i sto sa pisaćom mašinom, zatrpan knjigama i papirima, ukazuju na radnu atmosferu. Ambijent je lišen svakog hedonizma, a jedini detalj koji oplemenjuje prostor jeste plakat Jo Kleka *Pomozi-te studentima* (1924), koji na simboličkoj ravni ukazuje na vrlo teške materijalne prilike u kojima je Poljanski živeo u Parizu.

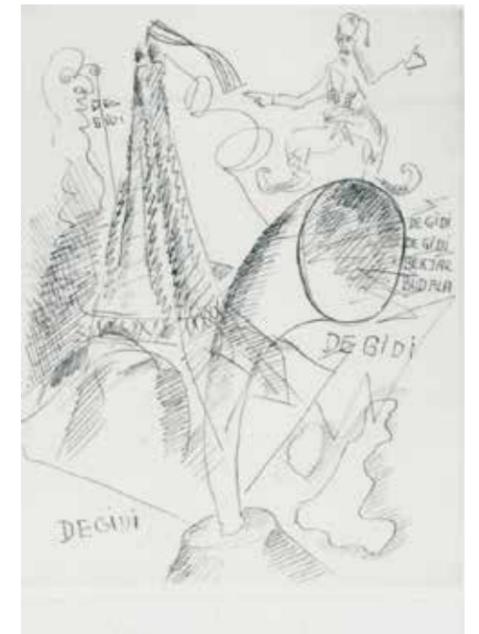
Crtež *Zvonici u noći* je futuristički koncipirana vizija apokalipse, grada koji se ruši pod nebom sa crnim mesecom i zvezdama, preko kojeg preleću strele – linije sile i unezverene ptice nalik na pterodaktile. Jedino fantom, čije lice izviruje iznad donje ivice crteža, ne pokazuje znake uznemirenosti (sl. 75, kat. br. 22). Moguće da je to oživiljeni leš mladog altruiste Pietora Mekšeroa, posle smrti transformisanog u kolosalnog monstruma lišenog svake empatije, koji u grotesknoj film-priči *Bijesna lješina* (1922) uništava sve pred sobom i najavljuje apokalipsu.

Unikum u crtačkom opusu Poljanskog predstavlja ilustracija *Olovka*, izvedena u tušu, četkom i perom (sl. 76, kat. br. 23). Iako njen literarni predložak nismo uspeli da identifikujemo, ona je vredna pomena zbog složenog kompozicionog rešenja, neuobičajenog za Poljanskog. Ilustracija je zasnovana na kombinaciji nadrealističkog principa jukstapozicije,

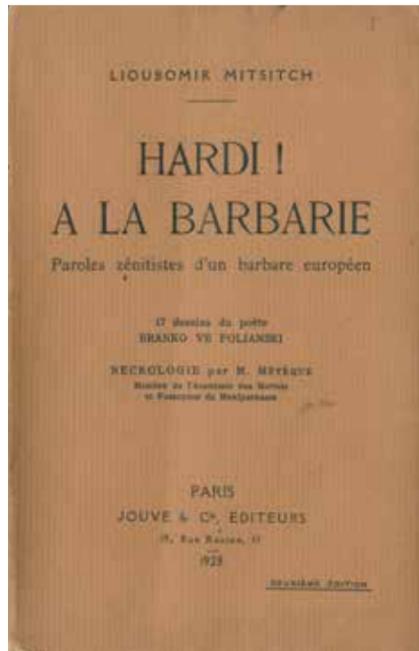
alogičnih sklopova i transformacije živih bića u predmete, te purističkog principa podudarnosti, poklapanja ivica susednih objekata u slici. U podnožju kompozicije je horizontalno postavljena olovka, iznad koje stoji kapucin udvojenog levog oka, čiji je pogled usmeren na ženski lik u središtu. Sa desne strane se nadovezuje crni muški profil pretećeg pogleda i bizarnog izgleda. Njegovo teme i kosa dobili su izgled listova i korica poluotvorene knjige, a u razjapljenim ustima se nalazi bela riblja glava, simbol pesničke tajne koju nosi u sebi ili pak afazije izazvane spoljnim faktorom. Zajedno sa belim zvezdama, ovi atributi dekodiraju ga kao tragičnog pesničkog genija. Distancirani kapucin personifikuje kritičara koji sumnja u talenat pesnika kome je žena duhovna inspiracija. Iluzionistički i grafički precizan izvođački postupak, kao i kontrasti crno-belih formi, transformišu ovaj alegorijski prizor u optičku varku, zamku za posmatrača.

Micićeva priča *De gidi, bekjar budala* publikovana je 1926. u *Zenitu* (br. 40) kao fragment neobjavljene knjige *Na kaldrmi kuburlije* (1923). Glavni junak je beogradski pesnik, proleter, idealista i buntovnik Anarh Glad, čiji su pogledi na svet poslužili Miciću kao pretekst za problematizovanje sistema vrednosti zapadne civilizacije (Evrope i SAD) zaokupljene tehničko-tehnološkim progresom i materijalnim bogaćenjem, kao i njene uloge u prošlosti i sadašnjosti Balkana. U nizu od deset crteža

izvedenih tušem i perom Poljanski ilustruje samo ključne ideje i momente Micićeve priče. Jedina ilustracija koja zapisima direktno referira na literarni predložak jeste *De gidi*, koja prikazuje balkanskog kuburliju u narodnoj nošnji i opancima kako lebdi iznad Ajfelove kule i razglasnu trubu koja objavljuje njegov identitet. Da vest o njegovom dolasku na Zapad seže i do Engleske, ukazuje geografska mapa u dnu kompozicije (sl. 77, kat. br. 24). Francuska prestonica je u sledećoj ilustraciji prikazana kao centar trivijalne zabave koju simbolizuje čuveni noćni klub „Mulen Ruž”, tehničkog napretka koji reprezentuje Ajfelov toranj, imperijalne politike oličene u vojnom ešalonu, te mesto na mapi sveta u kojem egzistiraju mentalni bolesnici i umetnici (realistične i groteskne glave), uključujući i samog Poljanskog (figura), kao žrtve te i takve civilizacije (kat. br. 25). Personifikovan u grotesknom izgledu *Kipa slobode*, Njujork je u narednoj ilustraciji prikazan kao grad nebodera (berza), savremenih tunela i brze železnice, ali i kao mesto gde se ideologija akumulacije kapitala i tehničkog progressa plaća cenom otuđenja pojedinca i ekonomskom eksploatacijom radničke klase, koju reprezentuje rudar čije srce krvari (kat. br. 26). Još jedno od naličja zapadne civilizacije čine zverstva austrijske vojske počinjena nad srpskim civilima u Prvom svetskom ratu, na koja ukazuju dve naredne ilustracije. Prva prikazuje raskomadano telo muškarca i austrijskog vojnika sa puškom, indiferentnog na pokušaje srcolike spodobe da zaustavi nasilje (kat. br. 27), a druga osakaćeno žensko telo i austrijskog vojnika koji peče na tiganju njenu šaku i dojkou pored zastave Habzburške monarhije (kat. br. 28). Ono što ostaje iza te i takve civilizacije jesu samo kola smrti, groteskna zaprega iz koje ispadaju ljudske lobanje (kat. br. 29). Sledeća ilustracija predstavlja mapu Evrope i Balkanskog poluostrva, na kojoj građevine poput londonskog Big Bena, pariskog Ajfelovog tornja i beogradske Saborne crkve i platforme za lansiranje rakete simbolično označavaju tačke planiranog osvetničkog delovanja Anarha Glada, čiji je pogled usmeren ka Parizu (kat. br. 30). Da je ta borba započela, govori naredna ilustracija sa realno prikazanom granatom i sumarno naznačenom građevinom nad kojom se odvija borbeni metež sugerisan energičnim linijama (kat. br. 31). Međutim, Anarh Glad zna da njegova borba za istinu podrazumeva ličnu žrtvu, stradanje, ali je ta borba osuđena na propast zbog nerazumevanja u domovini, gde ga sredina kažnjava vešanjem i razapinjanjem na krst istovremeno. Nadu u budućnost reprezentuje jedino nevino dete u naručju majke, koje čuva misao Anarha Glada (kat. br. 32 i 33).



77. *De gidi*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,8 cm
(Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3771)
De Gidi, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.8 cm
(National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3771)



78. Naslovna stranica: Lioubomir Mitsitch, *Hardi! A la Barbarie*, Jouve et Cie, Paris, 1928 (Narodna biblioteka Srbije, II 60950)
Cover: Ljubomir Micić, *Daring! In Barbarism*, Jouve et Cie, Paris, 1928 (National Library of Serbia, II 60950)

figure kao muze, transponovana je u dva crteža – *Pesnik sa lukom, strelom i globusom* (kat. br. 38) i *Pesnik sa lukom i strelom* (kat. br. 39), koja takođe nisu publikovana. Ilustracija broj osam, *Srce koje krvari*, verovatno se odnosi na Micićevo traumatično iskustvo Prvog svetskog rata, kada je prinudno mobilisan u austrougarsku vojsku i poslat na front u Galiciju. Ona prikazuje bojno polje sa topom, zastavom, eksplozijom i muškom figurom iz čijeg srca teče krv, dok metak iz njegove puške pogađa glavu austrougarskog vojnika u prvom planu (kat. br. 40). Na četiri naredne ilustracije prikazane su nage ženske figure kao personifikacije zapadne civilizacije. Ilustracija broj sedam, *Civilizacija pleše*, bizaran je prikaz ženske kreature koja jednom nogom stoji na prostirci sa lobanjama, dok drugom, podignutom, simulira ples u ritmu muzike sugerisane notnim zapisom postavljenim pored nje (kat. br. 41). Slična je i ilustracija broj 11, *Poslednja igra*, na kojoj personifikacija Evrope drži u rukama barjak sa natpisom „Mir” za koji se deklarativno zalaže, kao i cvet sa laticama u koje su upisani pojmovi: *sloboda, mir, civilizacija, umetnost, filozofija*, čijom se kolevkom smatra. Hibridni karakter bića Evrope sugerise avion interpoliran u njenu glavu kao simbol tehničko-tehnološkog prosperiteta, glavno sredstvo masovnih razaranja u Velikom ratu (kat. br. 42). Dvoglava žena koja drži globus iz kojeg ispadaju lobanje i padaju u ćup sa natpisom „Sloboda” u 15. ilustraciji jeste *Gospođica Engleska*, sudeći prema zapisima na njenim krunama (kat. br. 43). Iz vizure Poljanskog, ova zemlja je dušom i telom posvećena jedino svojim imperijalističkim ambicijama i materijalnim interesima, dok su humanost, demokratija i mir samo mrtvo slovo na papiru. Njegov cinički stav dostiže vrhunac u devetoj ilustraciji, *Ja sam gospođica Amerika*. To je groteskna ženska figura koja u zubima drži polugu što pokreće svet (globus) i vrši nuždu nad humanističkim vrednostima civilizacije mašući zastavom mira i vlastitog identiteta (kat. br. 44). Istom diskursu pripadaju još dva crteža. Nalik na himeru, *Žena sa četiri glave* u jednom telu sa više ruku personifikuje zapadnu civilizaciju, Evropu, Englesku i Ameriku koje, vođene niskim pobudama i potrebama, vladaju svetom (kat. br. 45). Na drugom crtežu *Evropa* je prikazana kao monstruozno biće, hibrid ženske figure i mape Starog kontinenta, koje sedi na zlatnom prestolu i jednom rukom drži zastavu mira, dok drugom zabija mač u srce humanosti (kat. br. 46). Ilustracija broj deset, *Ples pred američkom zastavom*, prikazuje naizgled bezazlenu igru

565 Detaljnije o formalnim aspektima ovih ilustracija videti: Đ. Kovačić, *nav. delo*, 197–206.

žene zmijskog vrata i muškarca nesvesnog da se našao u klopki njenih erotskih čari, kojima ona prikriva svoje materijalističke ciljeve (kat. br. 47). Na značenjski isprašnjenju treću ilustraciju sa pitomim prikazom *Dve žene u igri* (kat. br. 48), nadovezuju se još dve ilustracije sa temom plesa. Realizovane spontano izvedenom linijom koja simulira nadrealistički automatski postupak, druga ilustracija – *Žena sa krilima* (kat. br. 49) i 17. ilustracija – *Pesnik koji pleše* (kat. br. 50), pripadaju domenu formalnog eksperimenta. U više ilustracija Poljanski pokušava da eksplicira svoje komplikovane odnose sa ženama. Četvrta ilustracija, *Dva modela*, prikazuje muški i ženski stojeći akt u različitoj dispoziciji, a autor udvojenim potpisom sugerise da ona može biti posmatrana na dva načina, u vertikalnoj i horizontalnoj orijentaciji (kat. br. 51). Problematizujući modernistički koncept „čiste percepcije”, koji podrazumeva vertikalni modus tela posmatrača, Rozalind Kraus pledira za uspostavljenje horizontalne ose koja odgovara nelinearnoj percepciji četvoronožnih sisara, odnosno „optičkom nesvesnom”.⁵⁶⁶ U tom kontekstu posmatran, zahvat Poljanskog bi se mogao razumeti kao povratak na iskonsku, primordijalnu viziju svojstvenu primitivnim kulturama, a ilustracija protumačiti kao prikaz prirodnog odnosa između polova, oslobođenog društvenih konvencija. Četrnaesta ilustracija, *Glava, žena i cvet*, implicira autorovu zaokupljenost ženom, koja postaje dominantna (kat. br. 52). Transformacija žene u bestijalno biće sa psihičkim i fizičkim manifestacijama elefantijazisa prikazana je na 12. ilustraciji – *Žena ogromnih stopala* (kat. br. 53). Da bi se razumela ilustracija broj šest, neophodno je prethodno se osvrnuti na dva crteža koja su joj evidentno prethodila. Crtež *Zenitizam, ja sam duh!* prikazuje hibridno žensko biće, sa perajima umesto nogu, kako se bori za primat sa ženskom figurom koja u jednoj ruci drži barjak, zastavu sa suncem i simbolima proleterske internacionale – srpom i čekićem, dok drugom pokazuje na reč „zenitizam” (kat. br. 54). Na osnovu drugog crteža, *Žena lomi barjak*, na kojem ženska figura uništava zastavu sa srpom i čekićem, dok uniženi muškarac pokušava da je u tome spreči (kat. br. 55), postaje jasno da žena, koja verovatno personifikuje državnu vlast, predstavlja pretnju zenitističkim idealima. Na osnovu tih crteža postaje jasno da u ilustraciji broj šest – *Žena odrubljene glave* (kat. br. 56), Poljanski put ka slobodi (ptica) i razrešenju unutrašnjeg konflikta na relaciji *ratio – emotio* pronalazi u dekapitaciji, koja u psihoanalitičkoj teoriji Sigmunda Frojda predstavlja simbol kastracije. Ilustracija broj 13, *Sećanja Kazanove*, ukazuje na erotsko štivo koje je tada bilo u fokusu interesovanja Poljanskog (kat. br. 57) i nadovezuje se na ilustraciju broj 16 – *Pesnik objašnjava svoju poeziju* (kat. br. 58), koja zatvara krug značenja. Moguće je da toj seriji pripadaju još dve enigmatične ilustracije vezane za masovnu kulturu, tačnije za medij filma i Čaplina (kat. br. 59) kao umetničku inspiraciju i za bioskop (kat. br. 60) kao veliku fascinaciju braće Micić.⁵⁶⁷

Nema podataka o reakcijama pariske kritike i umetničke branše na publikovane crteže Poljanskog,⁵⁶⁸ a recepcija u jugoslovenskim okvirima svodila se na afirmativnu ocenu Micićeve knjige *Hardi!* u prikazu Vladana Stojanovića Zorovave-lja objavljenom u *Letopisu Matice srpske* (1928), gde se uzgredno pominje da su oni „rađeni u duhu Šagala i Klea”. U pismu iz Čikaga, od 17. maja 1929, Vilko Gecan zahvaljuje Miciću na poslatoj knjizi i piše da mu se ilustracije Poljanskog „sviđaju osobito”.⁵⁶⁹

566 Opširnije: R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, 1996, 13–15, 156–157.

567 Tako stižemo do ukupnog broja od 27 ilustracija koji navodi Miško Šuvaković, ali on ne specifikuje o kojim je nepublikovanim crtežima reč. M. Šuvaković, „Preko ili izvan avangardnog projekta. Fascinacije slikarstvom Branka Ve Poljanskog i Milene Pavlović Barili”, u: M. Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Radikalne umetničke prakse*, knj. 1, Beograd, 2010, 220–221. Osim u ovoj knjizi, ilustracije Poljanskog za roman *Hardi!* reprodukovane su i u: З. Маркуш, *Сликари и песник Бранко Ве Пољански*, Опово, 1974; V. Golubović i I. Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Beograd, 1983; Đ. Kovačić, *nav. delo*; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*.

568 Zoran Markuš objavljuje fragmente dva kritička osvrta publikovana u pariskim listovima *Liberté* i *Le Cri du Peuple*, ali se oba komentara odnose isključivo na idejne aspekte Micićeve knjige. Videti: З. Маркуш, „Бранко Ве Пољански теоретичар панреализма”, *Књижевне новине*, Београд, 10. 6. 1970, 7.

569 Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 181, 259, 428.

CRTEŽI

Tematski registar i spektar formalnih osobina zastupljen u ilustracijama, Poljanski paralelno razrađuje u apartnoj seriji crteža u tušu i olovci realizovanoj 1928–1930. Crteže odlikuje istovetna ekstrovertnost u ispoljavanju autobiografskih i autorefleksivnih sadržaja ekspliciranih kroz iste ili srodne teme i motive, kao što su likovi, žene i situacije, proistekli iz autorove imaginacije ili iz njegove subjektivne percepcije stvarnih ljudi i vlastitog bića. Posmatrani iz aspekta morfologije, oni pripadaju figuraciji u retkim primerima dovedenoj do granice asocijativne forme i fantazmagorije, dok je njihova dominantno antiestetična likovna retorika utemeljena na primitivističko-realističkom rečniku, prožetom elementima kubizma, ekspresionizma i nadrealizma. Izvedeni uglavnom spontano i bez pripreme, ovi crteži su rezultat trenutnih umetnikovih raspoloženja, misaonih i emocionalnih podsticaja, te bi se tumačenju njihove semantičke ravni moglo pristupiti sa pozicija psihologije ličnosti i psihoanalize, ali i iz aspekta socijalne i kulturne istorije.

Motiv žene, teme seksualnosti i odnosa između polova predmet su većeg broja crteža. Zaokupljenost Poljanskog problematikom nagog tela, erotskog i ljubavi proističe kako iz ličnih strahova, želja, opsesija i fantazama vezanih za žene, tako i iz opšte atmosfere tog doba i aktuelnosti ovih pitanja u zapadnoevropskom sociokulturnom kontekstu. Naime, slabljenjem uticaja religije i crkve kontrolu nad ljudskim telom i seksualnim životom preuzimaju kultura i društvo. Jedan od glavnih mehanizama društvene kontrole bila je moralna norma svesne smernosti, odnosno seksualne uzdržanosti. Odsustvo te vrline kod žena smatrano je znakom psihičkog i fizičkog poremećaja ili degeneracije. Iako je Frojdova teorija seksualnosti ukazala da razlike između muškaraca i žena nisu biološki određene nego društveno uslovljene, vladalo je uverenje da se njihova tela razlikuju. I dok je telo muškarca poimano kao racionalno, žensko telo je kodifikovano kao instinktivno i animalno, bez obzira da li potiče iz civilizovanog ili primitivnog sveta. Shodno tome, uspostavljena su dva osnovna tipa žene: normalni (majka) i devijantni (prostitutka). S vremenom, napetost između zastupnika buržoaskog morala i nekonvencionalnih stvaralaca raste, a pitanje erotskog postaje tačka iskušavanja slobode i samopotvrđivanja umetnika. Krajem 19. veka idealizovana predstava čedne žene ustupa mesto eksplicitnim prikazima nagosti i erotske zavodljivosti ženskog tela. Poimana kao bliža iracionalnom, nesvesnom i ludilu, žena u nadrealističkom diskursu egzistira kao znak seksualne želje, fantazije i opsesije ili pak simbol prestupa i „drugosti”. Sa Andreom Masonom klatno erotskog pomera se ka provokaciji, bludu i perverziji, a njegovi automatski crteži s predstavama seksualnog razvrata bili su inspirisani erotskom literaturom Markiza de Sada i drugih romantičara.⁵⁷⁰ Na hiperseksualnost žene ukazivao je ne samo seksualni čin već i oblici njenog tela, pre svega naglašeni seksualni atributi i/ili uvećani udovi, šake, nokti, bedra, stopala itd. Načelno, nagost je za umetnike tog vremena simbolizovala odbacivanje maski, društvenih i moralnih normi koje je nametnula građanska kultura, a antiakademske predstave tela belih Evropljana izvedene u modernim stilovima kombinovanim sa elementima primitivizma značile su osporavanje slike koju je Evropa imala o sebi. Boraveći u Parizu, Poljanski je o svemu tome nesumnjivo imao izvesna saznanja, što se manifestovalo u njegovim crtežima. Žena na njima figurira kao model, duhovna inspiracija, borbena Amazonka i grešna Eva, groteskno i hibridno biće, pretežno sa negativnim konotacijama. Shodno tim ulogama menja se i karakter njenog prikaza: realistični, primitivistički, sintetični, onirični. Pismo Anuške Micić, upućeno suprugu u Pariz 22. aprila 1927, ukazuje na nerazrešen odnos Poljanskog prema ženama i njegov latentni homoseksualizam,⁵⁷¹ pa ovi crteži deluju verodostojno sa stanovišta životne biografije i psihologije ličnosti njihovog tvorca. Osim duboko ličnih značenja, oni na drugom nivou čitanja problematizuju pitanje buržoaskog morala.

Žena dominira svetom crteža Branka Ve Poljanskog, koji se ukazuje kao prostor sreće ili zlog udesa. Serija počinje nizom od četiri prikaza sedećeg ženskog akta, istog modela pitomog izgleda, u kojima je Poljanski zaokupljen problemom forme ljudskog tela tretirane naturalistički, ali plošno (kat. br. 61 i 62). Sledi niz od sedam crteža ženskih aktova, na kojima

⁵⁷⁰ Д. Ајдачић, *Еротославија. Преображење Ероса у словенским књижевностима*, Београд, 2013, 189–191; В. Фер, D. Batchelor and P. Wood, *nav. delo*, 52, 176–178, 182, 206; С. Rhodes, *nav. delo*, 1994, 38, 59, 62, 65.

⁵⁷¹ Videti: С. Илић и Д. Перуничкић (прир.), *Страшна комедија. Преписка: 1920–1960, Анушка Мицић – Љубомир Мицић*, Београд, 2021, 124.

79. *Igračica sa jabukom*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,8 x 25,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3759)
Dancer with Apple, 1928, India ink and pen on paper, 33.8 x 25.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3759)

80. *Žena sa pticom u glavi*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 24,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3755)
Woman with Bird in Head, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 24.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3755)



on varirajući rukopis i uvodeći malformacije transformišu izgled modela, od primitivističkog (kat. br. 63 i 64), preko pikasovski sintetizovanog, do groteskno-ekspresivnog (kat. br. 65 i 66). Potom u predstave žena uvodi simbole ambivalentnih značenja, počev od ptice koja referira na slobodu (kat. br. 67) i jabuke kao oznake greha ili prestupa (kat. br. 68), preko cveta – onog bodlerovskog, iz bašte zla (kat. br. 69), do pauka kao znaka sputane seksualnosti (kat. br. 70) i vaze falusne forme koja implicira strah od kastracije (kat. br. 71).⁵⁷² Uglavnom, radi se o elaboraciji simbolističkog koncepta zle žene (*femme fatale*), zavodnice i/ili razvratnice, koja predstavlja pretnju, opasnost za muškarca.⁵⁷³ U zavisnosti od pratećih atributa stavovi ženskih figura su ili pasivni ili aktivni, a metaforika fizionomskog prikaza tela identifikuje ih kao cirkuske akrobatkinje (kat. br. 72), groteskne Venere (kat. br. 73), perfidne Salome (kat. br. 74) ili demonizovane Eve (sl. 79, kat. br. 75 i 76) u makabričnom erotskom plesu. Dehumanizovane crte lica ili njihovo odsustvo, kao i naglašeni nokti, ukazuju da je njihova priroda pre korporalna i animalna nego duhovna i racionalna. Izuzetak je crtež sa predstavom žene koja kao duh iz boce izranja iz vaze (kat. br. 77), a koji nas uvodi u sledeći metaforičko-alegorijski niz, blizak dečjoj imaginaciji. Crtež *Žena sa pticom u glavi* (sl. 80, kat. br. 78) prikazuje hibridno biće, ženski lik u koji Poljanski montažnim postupkom upisuje figuru žene sa rukama poput krila. Ovo i druga hibridna bića proistekla su iz njegove sklonosti ka infantilnoj fantazmagoriji, kojoj je najbliže analogije moguće naći u delima Paula Klea. U konkretnom slučaju, Kleov crtež *Portret lude osobe* (1925) ukazuje se kao neposredan uzor.⁵⁷⁴ Istom diskursu pripada predstava *Žene zmijskog vrata* (kat. br. 79), idejno korespondentne zavodljivoj antiheroini iz romana *77 samoubica* – Arđeni u telu ognjene zmije, kao i prikaz himerične *Zmije-hobotnice* (kat. br.

⁵⁷² Д. Ајдачић, *nav. delo*, 245, 261–262.

⁵⁷³ Opširnije sa referentnom literaturom videti: И. Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд, 2018, 37–49; И. Борозан (ур.), *Европски оквири српског симболизма*, Нови Сад и Београд, 2021, 44 и даље.

⁵⁷⁴ Videti: С. Rhodes, *nav. delo*, 34 (sl. 35).

80), kojima se implicira bestijalni karakter ženske seksualnosti. Moćna Amazonka sa ucrtanim falusom na čelu prikazana je na konju, arhetipskom simbolu erotske strasti i snage, koji u galopu presađa pauka, a parom iz nozdrva kreira crno sunce (kat. br. 81), te čitav prizor ukazuje na borbu sila erosa i tanatosa, kao i na potencijalni strah od kastracije.⁵⁷⁵

Da kod Poljanskog, ipak, postoji želja za uspostavljanjem harmoničnih relacija sa ženama, govori prikaz Adama i Eve u raj, čiju ikonografiju dopunjava motivom praseta kao telesnog aspekta njihovog odnosa i likom Boga Oca kao duhovnog kohezionog faktora (kat. br. 82). Idealizovanje muško-ženskih odnosa evidentno je na crtežu sa predstavom hibridnih bića, čoveka-ptice i žene-ptice kako slobodno lete nad Ajfelovom kulom (kat. br. 83) – simbolom Pariza, stereotipno poimanog kao „grad ljubavi“. Da taj put do željene utopije određuje žena, koja za Poljanskog predstavlja nerešivu enigm, ukazuje crtež *Paradis* (kat. br. 84). On prikazuje ženu raširenih ruku i modernog izgleda, koja dominira nad minijaturnom siluetom Pariza i figurom muškarca zaokupljenog kuvanjem (tradicionalno ženskim poslom) pored zalazećeg sunca na liniji horizonta (donjoj ivici crteža), dok se na nebu ukazuju vrata raja sa velikim ključem. Crteži na kojima Poljanski ponavlja predstavu ženske figure pored sopstvenog lika, govore o nemogućnosti ostvarenja iskrenog ljubavnog odnosa. Na crtežu *Žena sa jabukom i muški lik* (kat. br. 85) Poljanski narcistički projektuje ogledalni izgled svog „idealnog Ja“ (Žak Lakan), udovoljavajući vlastitoj potrebi da dokaže da je vredan ljubavi. U druga dva crteža, u kojima postepeno deformiše

81. *Žena ubija umetnika*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3780)
Woman Killing the Artist, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3780)



i fragmentuje žensku figuru i sopstveni lik do neprepoznatljivosti (kat. br. 86 i 87), čitamo njegovu intuitivnu spoznaju da je ljubav obmana, iluzija kao i sam ogledalni prikaz. Zato na ovim crtežima muško-ženske relacije nose predznak otuđenja, a ne bliskosti. Lakan ukazuje na postojanje dva nagona u čoveku, nagona života i nagona smrti, pri čemu se za potonji vezuje *libido*.⁵⁷⁶ Stoga bi se i dva naredna crteža sa scenama nasilja takođe mogla tumačiti u ključu njegove psihoanalitičke teorije. Na prvom žena muškarcu čupa srce koje krvari (kat. br. 88), dok na drugom trijumfalno stoji nad njegovim telom, koje je usmrtila zabadanjem noža u srce (sl. 81, kat. br. 89). U pitanju je metaforička smrt, koja označava gubitak želje. Budući da tada zapreke u ljubavi više nisu proisticale iz straha od sagrešenja, otkrivanje nemogućnosti njenog ostvarenja bilo je vezano za suočenje sa poremećajima vlastite ličnosti u odnosima sa suprotnim polom.⁵⁷⁷ U tom preispitivanju odnosa polova i seksualnih sklonosti, patnja i krivica pripadaju isključivo umetniku, čije se na trenutak nađeno jezgro ličnosti suočava sa rascepom – vlastitom senkom, potisnutim željama, savešću. Krvavo i izranjavano telo ne pripada sferi erosa već sferi tanatosa. Međutim, prikazi ljubavi kao destruktivne sile kod Poljanskog da-

575 Videti: J. Lacan, *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb, 1986, 270.

576 Opširnije: *Isto*, 219–222, 271–275, 286; Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Beograd, 1983, 5–13; J. Lacan, “The Mirror Phase as Formative of the Function I”, in: P. Wood and C. Harrison (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford & Cambridge, 1993, 609–612.

577 Д. Ајдачић, *нав. дело*, 214.

82. *Beba je umorna! (Beby ist müche!)*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3774)
Baby Is Tired!, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3774)



83. *Ah da, to je ljubav! (Mais oui, c'est l'amour!)*, 1928, olovka na papiru, 29,6 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4062)
O Yes, It's Love!, 1928, pencil on paper, 29.6 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4062)



leko su od Masonovih scena sirove strasti i De Sadovih opisa brutalnih seksualnih odnosa i orgija. Nadrealistički koncept oslobođene seksualnosti podrazumevao je više od primitivistički stilizovanog prizora sa tek ponekim fragmentom ili elementom opscenog, a Poljanski se zadovoljava metaforom i metonimijom, pretećim izgledom žene i alegorizovanim znacima nasilja (krv i nož). To potvrđuju naredna tri crteža na kojima nekakav insekt, buba, figurira kao metafora pretnje u muško-ženskim odnosima. Sudeći prema zapisu na nemačkom jeziku, prvi prikazuje Poljanskog koji peva serenadu izvesnoj Fraudi na prozoru,⁵⁷⁸ ispod kojeg se tek nazire insektoidno stvorenje (kat. br. 90). U sledećoj sceni takođe sa zapisom na nemačkom „Sto za ručavanje na kojem Frauda pravi red“, postaje jasno da je ona ta koja ima kontrolu nad dve preteće bube-reptila (kat. br. 91). Na narednom crtežu gigantska buba razjapljenih čeljusti saterala je muškarca u donji levi ugao (kat. br. 92). Razrešenje smisla ove serije radova donosi crtež sa zapisom na nemačkom „Beba je umorna“, na kojem je prikazana glava žene sa otvorenim ustima koja se sprema da proguta minijaturnu mušku figuru (sl. 82, kat. br. 93). Prema Lakanu, predmet želje onog koji voli i onog koji je voljen je isti, a to je telo voljenog. To rivalstvo vezano je za želju za hranom (telom), koja nije ništa drugo do seksualni nagon. Tumačena u ključu psihoanalitičke teorije, ova scena ukazuje da seksualni apetiti žene pretvaraju muškarca, tačnije Poljanskog, u potčinjenog i žrtvu. Najzad, crtež sa nazivom *Šlajm*, koji prikazuje anatomske preseke muške glave sa figurom muškarca zaglavljenog u jednjaku (kat. br. 94),⁵⁷⁹ implicira da Poljanski u uspostavljanju normalnih odnosa sa suprotnim polom traži utočište, tj. podršku očinske figure (Micić).⁵⁸⁰ Imati drugog u sebi jeste kanibalska premoć nad životom drugog. Međutim, kako se radi o identifikaciji subjekta (Poljanskog) sa samim sobom kao rivalom, kada dolazi do internalizovanja predmeta vlastite želje (telo), borba sa suparnikom znači zapravo borbu sa samim sobom, što rezultira autodestrukcijom.⁵⁸¹

Iako je ženska figura dominantan motiv crteža na kojima se Poljanski bavi odnosom polova, eksplicitne scene seksualnog odnosa su retke. Poslednja dva crteža koja referiraju na tu problematiku nose nazive *Soba u mom hotelu!* (kat. br. 95) i *Ah da, to je ljubav!* (sl. 83, kat. br. 96), shodno zapisima na francuskom jeziku. Prva scena prikazuje figuru odevene

578 Sudeći prema drugom crtežu iz 1928. sa predstavom ženskog lika i posvetom na nemačkom jeziku, koji je publikovan u katalogu posthumne izložbe Poljanskog u Orovu 1974, u pitanju je Frauda Švarc, čijom je lepotom bio opčinjen (videti: З. Маркуш, *Сликари и песници Бранко Ве Пољански*, Опово, 1974, 7, 15; ponovo objavljeno u: Z. Markuš, „Branko Ve Poljanski“, *Umetnost* br. 40, Beograd, 1974, 32–43). Moguće da je Poljanski sa njom tada bio u emotivnoj vezi, a na osnovu sačuvane dopisne karte upućene Miciću u Pariz saznajemo da on i njegova (neimenovana) partnerka sredinom iste godine borave u Nemačkoj, tačnije u Hajdelbergu i Darmštatu (videti: В. Голубовић, „Преписка око ‘Зенита’ и зенитизма: Бошко Токин, ‘Застава’, новосадски лист, Михаило С. Петров, Бранко Ве Пољански“, *Љепотис*. Српско културно друштво „Просвета“ св. 20, Загреб, 2015, 297).

579 Sličan motiv Poljanski inicijalno implementira u fotomontaži *Dada-Jok kompozicija*, reprodukovanoj u prvom broju revije *Dada-Jok* (1922, 5).

580 Videti: J. Lacan, *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb, 1986, 288, 293–294.

581 Videti: R. E. Krauss, *нав. дело*, 277–278.

prostitutke na krevetu, a druga nagu prostitutku i polunagog muškarca u seksualnom odnosu, čija srca probada strela krilatog Amora iznad njih. Jedini element podrivanja normalnosti seksualnog čina jeste naizgled beznačajan prikaz noćne posude sa telesnim izlučevinama. Život sveden na fiziološke potrebe ne donosi ispunjenje i hedonizam, nego izaziva gađenje prema vlastitom biću i životu podređenom nagonima. Uzdržanost u prikazivanju seksualnog čina kod Poljanskog posledica je autocenzure, a možda i uticaja patrijarhalnog mentaliteta sredine iz koje je potekao. Na drugom nivou čitanja, ovi crteži se ukazuju kao kritika načela hrišćanske etike i buržoaskog dvostrukog morala. U to vreme Pariz je važio za „novi Vavilon” zbog legalne prostitucije (zakonom zabranjene tek 1946) i brojnih bordela koncentrisanih u blizini Monmartra, a tema prodaje ljubavi bila je inspiracija Anriju Tuluz-Lotreku, Žoržu Ruou, Modiljaniju, Fužiti, Žilu Paskenu i mnogim drugim umetnicima tada aktivnim u Parizu.⁵⁸² Međutim, činjenica je da su prostitutke retko kad bile „devojke za dobar provod”. Njihova životna realnost bila je sumorna, a sudbina zavisila od naravi makroa i klijenata, kojima su usluge pružale na ulicama, u haustorima, iznajmljenim sobama, hotelima i javnim kućama.⁵⁸³ Poljanski putem ovih crteža otvoreno saopštava da koristi usluge prostitutki, iskazujući time svoje pravo na jedan posve drugačiji, novi moral, u kojem su buržoasko licemerje i seksualna uzdržanost izjednačeni i pretvoreni u manu, a otvorena seksualnost i pravo na izbor partnerke bez predrasuda u vrlinu. Takvim stavom on stiće stigmom društvenog otpadnika, iako u suštini nije nemoralan. Njegov moral ironizuje malo-gradansku ljubav iz računa, a afirmiše plaćenu ljubav kao dokaz iskrenosti i osvojene slobode.

Najzad, kako je devetnaestovekovni moralizam gubio snagu i pravo na osudu prokaženih, sve češće se postavljalo pitanje sudbine „malih” ljudi sa društvene margine. Sam Poljanski je kao apatrid i umetnik-emigrant u Parizu pripadao tom miljeu, te verovatno otuda njegova potreba da predstavi autsajdere, pripadnike socijalnih grupa sa margine, koji odstupaju od kulturnih i društvenih normi. To su ne samo prostitutke, već i cirkusanti (*Klovn sa balonom*, kat. br. 97), bokseri (*U ringu*, kat. br. 98), homoseksualci, transvestiti i drugi anonimni pojedinci, ljudi iz životnog i umetničkog okruženja Poljanskog, čija lica srećemo na njegovim crtežima.

Portretni segment crtačkog opusa ovog umetnika čini nekoliko autoportreta i veliki broj prikaza ličnosti čiji identitet nije bilo moguće utvrditi. Uprkos tome, specifičnost fizionomskih crta lica identifikuje tu grupu radova kao portrete, bez obzira na to da li su one predstavljene naturalistički, karikaturalno, groteskno, primitivistički stilizovano, do detalja razrađeno ili krajnje sintetizovano. U nizu autoportreta izvedenih u tušu i olovci najraniji je već pomenuti autoportret reprodukovano 1927. u pesničkoj zbirci *Crveni petao*. U pitanju je prikaz sa sumarno naznačenim i izobličanim crtama lica, tužnog pogleda i izraza pretvorenog u grimasu. Definisani su vijugavom konturom, a mestimično zasenčeni grubom šrafurom. To je predstava rezigniranog pesnika, svesnog da nikada neće ostvariti uspeh i priznanje u domovini. Autoportret *Pesnik i slikar Branko Ve Poljanski*, sudeći prema zapisu nastao 1928. u Parizu, prikazuje umetnika u posve drugačijem raspoloženju (kat. br. 99). Ta godina je evidentno predstavljala period ogromnog radnog elana, entuzijazma i nade u uspeh na pariskoj umetničkoj sceni. Iako su forma glave i crte lica svedene na nekoliko slobodno izvedenih konturnih linija, pažljiva i suptilna šrafiranja očiju i usana dala su ovoj, *de facto* idealizovanoj, portretnoj predstavi dimenziju životnosti. Kao motiv „slike u slici”, uramljen ženski lik u vrhu kompozicije personifikuje muzu, odnosno ljubav kao inspiraciju pesnika i slikara. *Autoportret sa mrljom na čelu* (1928) prikazuje ozbiljno lice umetnika, samouverenog pogleda uperenog direktno u posmatrača (kat. br. 100). Ono je ovde definisano nešto čvršćom linijom, a posebna pažnja posvećena je obradi očiju i jednog detalja – tačkaste mašne. Mrlja na čelu, nastala kapanjem tuša, jedini je remetilački element u ovoj konvencionalnoj portretnoj predstavi, koji ukazuje da i neočekivani „slučaj” predstavlja ravnopravan činilac u nastanku umetničkog dela. Fizionomska sličnost crta lica, uz motiv tačkaste mašne, bila je osnov za identifikaciju jedne od predstava sedeće figure muškarca s blokom i čašom kao autoportreta (kat. br. 101). Prikaz umetnika u celoj figuri, odevenog u elegantno odelo i sa atributima nove profesije, na fonu koji šrafurama simulira izgled slike, kojoj je pridodat i ukrasni ram, ukazuje na čvrstinu odluke Poljanskog da se

⁵⁸² Detaljnije sa referentnom literaturom videti: А. Мереник, *нав. дело*, 74–81; Д. Метлић, *Сава Шумановић и Црнке из Париза*, Шид, 2020, 11–13, 18–20, 23–25, 27–47.

⁵⁸³ V. Bouvet and G. Durozoi, *нав. дело*, 396.

84. *Autoportret*, 1928, olovka na papiru (privatna kolekcija S. M-P., Pariz)
Self-portrait, 1928, pencil on paper (private collection S. M-P., Paris)

85. *Portret muškarca izduženog lika*, 1928, tuš i pero na papiru, 30,5 x 23,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4005)
Portrait of a Man With Elongated Face, 1928, India ink and pen on paper, 30.5 x 23.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4005)

86. *Helena (Hélène)*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4026)
Hélène, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4026)



posveti slikarstvu i njegovu percepciju sebe kao ozbiljnog slikara. *Glava umetnika* je fluidni autoportretni prikaz u kojem linearna arabeska izvedena iz levog oka implicira ideju umetničke vizije (kat. br. 102). Artikulisan naglašenom konturom meke olovke, *Autoportret sa cigaretom* deluje stripovski čvrsto i robusno (kat. br. 103), nasuprot eteričnom i dinamizovanom prikazu lika sugestivnog pogleda na *Autoportretu* iz privatne kolekcije u Parizu (sl. 84).

Na osnovu fizionomskih karakteristika, lik muškarca sa dubokom senkom kod levog oka identifikovan je kao portret Vladimira Majakovskog (kat. br. 104).⁵⁸⁴ Osoben je po blago geometrizovanim crtama lica i gustom rasteru manje ili više suptilnih šrafura i senčenja, koja se prostiru i izvan ivica predmetnog motiva. U sličnom maniru realizovani su i *Portret muškarca sa crtom preko čela* (kat. br. 105) i *Portret muškarca izduženog lika* (sl. 85, kat. br. 106), ali su u njima prisutne deformacije crta lica i geometrizacija forme. Postupak geometrizacije primenjen je i u realizaciji *Portreta muškarca tužnog pogleda* (kat. br. 107), gde je diskretno senčenje zadržano samo u tretmanu očiju. Slede prikazi četiri muška lika karikaturalno-grotesknog izgleda, ali individualnost crta lica određuje njihov portretni karakter. To su: *Profil muškarca orlovskog nosa* (kat. br. 108), *Portret muškarca sa jednim okom* (kat. br. 109), *Portret muškarca sa tomposom* (kat. br. 110) i *Portret muškarca sa bradom* (kat. br. 111), koji podseća na lik Lava Trockog ali asocira i na Ljubomira Micića. Svi su izvedeni spontano, vijugavim linijama, kao i prikaz markantnog *Muškarca sa štapom* (kat. br. 112). Najzad, grupni portret *Tri muške glave* (kat. br. 113), koje su povezane linijama i organizovane u trougaonu strukturu, predstavlja inventivno kompoziciono rešenje. Serija ženskih portreta posmatrana u nizu jasno ukazuje na proces redukovanja naracije i svodenja likova modela na njihovu bit. Anuška je verovatno bila model za *Portret žene sa kratkom kosom* i karikaturalnim prikazom fantoma sa bradom koji asocira na Micića (kat. br. 114), kao i za svedeniji portretni prikaz *Devojke krupnih očiju* (kat. br. 115). Drugi model je bila izvesna Helena sa kojom je Poljanski verovatno bio u emotivnoj vezi,⁵⁸⁵ a čiji se lik ponavlja u naturalističkom *Portretu devojke u fotelji* (kat. br. 116), u narativnom prikazu *Hélène* za stolom sa čašom, kockom za igru i vazom sa cvetom, nalik na ilustraciju uokvirenu ovalnim nimbom (sl. 86, kat. br. 117), te u predstavama *Žene podbočene o desnu ruku* u dvostrukom nepravilnom nimbom (kat. br. 118) i *Žene sa mrežastim nimbom* kvadratne forme (kat. br. 119).

⁵⁸⁴ Poljanski je verovatno upoznao Majakovskog u Berlinu 1922, u vreme održavanja *Ruske izložbe*, a priliku da ga ponovo sretne imao je u Parizu 1928, kada je ruski pesnik poslednji put boravio u Francuskoj. З. Маркуш, *нав. дело*, 12.

⁵⁸⁵ To je jedino žensko ime koje Poljanski navodi u sačuvanoj prepisci, tačnije u pismu upućenom bratu 7. avgusta 1930. iz sanatorijuma u Voklizu, u kojem ga moli da pozdravi Helenu. U drugim pismima iz Vokliza, pominje voljenu ženu, ali ne navodi njeno ime. Videti: В. Голубовић, „Из преписке браће Мицић”, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 1, Загреб, 1996, 146–156.



87. *Devojka ogromnog nosa*, 1928, akvarel i tuš na papiru (privatna kolekcija S. M-P, Pariz)
Girl with Huge Nose, 1928, watercolour and India ink on paper (private collection S. M-P, Paris)



88. *Tri glave sa domino pozadinom*, 1928, tuš i pero na papiru, 20,5 x 26,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3607)
Three Heads with Domino Background, 1928, India ink and pen on paper, 20.5 x 26.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3607)



89. *Andre Salmon u trku*, s.d., akvarel i gvaš na papiru (privatna kolekcija S. M-P, Pariz)
André Salmon Running, s.d., watercolour and gouache on paper (private collection S. M-P, Paris)



90. *Lik sa ornamentima*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,7 x 25,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3754)
Face with Ornaments, 1928, India ink and pen on paper, 33.7 x 25.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3754)



91. *Žena sa tamnom kovrdžom*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,9 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3781)
Woman with Dark Curl, 1928, India ink and pen on paper, 38.9 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3781)

Formalno-jezička rešenja uspostavljena u razmatranim portretnim prikazima predstavljala su osnov za eksperimentacije u nizu imaginarnih likova. Ta serija nastala je tokom 1928, a čini je preko 40 crteža izvedenih olovkom i tušem, ponekad u kombinaciji sa akvarelom i gvašom. Najčešće su u pitanju predstave pojedinačnih likova, ređe multiplikovanih i grupnih – dva ili tri, a odlikuje ih morfološka heterogenost, tj. odsustvo jedinstvene stilske matrice. Svi prikazi ostaju u domenu figurativnog iskaza, koji je samo u retkim slučajevima doveden do granice asocijativne apstrakcije. U načinu realizacije kreću se od koncentrisane, postupne i detaljne obrade predmetnog motiva do spontano, slobodno i lapidarno naznačenog lika. Shodno tome, kao inicijalni uzimamo u razmatranje niz ženskih likova koji još uvek poseduju izvesne portretne crte, ali pokazuju tendenciju ka redukciji i sintetizovanju forme: *Ženski lik sa šestokrakim zvezdama u očima i nimbom* (kat. br. 120), *Ženski lik sa pravougaonim nimbom* (kat. br. 121), *Devojka sa šiškama* (kat. br. 122) i *Devojka sa polumesečastim očima* (kat. br. 123). Slede akvarelni prikazi profilnog lika Jovanke Orleanke sa francuskom trobojkom (kat. br. 124), *Egipatskog profila* (kat. br. 125) i *Devojke ogromnog nosa* sa posvetom Polu Dermeu (sl. 87), u kojima Poljanski sintetizovanim i oblim formama likova suprotstavlja geometrizovani detalj ili pozadinu rešenu poput rastera. Slično rešenje svojstveno je i crtežu *Tri lika na mrežastoj osnovi* (kat. br. 126), kojim započinje niz oniričnih prikaza. U kompoziciji *Tri lika u pušačkoj seansi* (kat. br. 127), Poljanski vijugavim konturama gradi eteričan, ambivalentan i halucinogen prizor kakav se javlja pod dejstvom droga, koje je verovatno i sam koristio. Sličan utisak ostavljaju *Tri glave sa domino pozadinom* (sl. 88, kat. br. 128), *Kroki glave upalih očiju* (kat. br. 129) i udvojeni, *Pomereni lik* sa više očiju (kat. br. 130), kao i kubistički dekomponovani *Čovek pomerenog oka* (kat. br. 131). Sledi crtež *Dva profila* okrenuta jedan prema dugom i izvedena u nekoliko poteza (kat. br. 132), zatim udvojeni prikaz muškog profila i ženskog anfasa složenijeg kompozicionog rešenja (kat. br. 133), te janusovski spojena dva profila (kat. br. 134), koji ukazuju na čovekovu dualističku prirodu. Na tu ideju upućuje i akvarelni prikaz janusovski udvojenog lika Andrea Salmona u trku, sa vencem „sportske poezije” na glavi i zapisom na francuskom jeziku: „kada glava i srce otkrivaju svetlost, noge su dovoljne da nas odvedu u senku budućnosti”, pozicioniran uz rub nimba (sl. 89). Enigmatična *Skica za pijanistu* sa pismom i suncem (kat. br. 135) zaključuje ovu seriju crteža, kojima je najbliže analogije moguće naći u „neortodoksnom nadrealizmu” likovnih radova Žana Koktoa.⁵⁸⁶ Sledi niz začudnih muških i ženskih likova sa ornamentima, artikulisanih slobodno poput arabeske ili u vidu meandra i mreže, najčešće u kombinaciji sa šrafurama (kat. br. 136, 137, sl. 90 i kat. br. 138). Toj seriji pripada i modiljanijevski koncipirana *Izdužena glava* (kat. br. 139), koja u

daljoj redukciji poprima animalistički izgled *Žene mačjih očiju* (kat. br. 140) i ikonografiju primitivističkih maski (kat. br. 141 i 142). Dalja razrada ljudskog lika zasnovana je na oštrouglim linijama i geometrizovanoj formi, evidentnim na crtežima *Žena sa geometrizovanim očima* (kat. br. 143), *Žena sa tamnom kovrdžom* (sl. 91, kat. br. 144) i *Glava sa rogovima* (kat. br. 145). Radovi *Satir* (kat. br. 146) i *Žena sa podignutom rukom* (kat. br. 147), izvedeni kontinuiranim potezima, čine prelaz ka poslednjem nizu crteža, u kojima Poljanski simulira nadrealistički automatski metod. To su manje ili više složeni prikazi jednog lika pretežno zaobljenih formi, koje su nastale brzo, u neprekinutom potezu olovkom, bez naknadnih korektura, ali sa punom svešću o konačnom rezultatu (kat. br. 148, 149 i 150). Crteži sa dva i više likova artikulisani su istom *alla prima* tehnikom, uz dodatna šrafiranja (kat. br. 151 i 152). Formalni eksperiment zaključuje crtež *Razigrana forma* (kat. br. 153), u kojem Poljanski dolazi nadomak asocijativne apstrakcije. Upravo ta neuhvatljiva granica između realnog i imaginarnog, planirane strukture i improvizacije, poigravanje sa mogućnostima različitog čitanja određenih formi, kao i semantička ambivalentnost prizora, ukazuju na njegov afinitet prema nadrealističkom vizuelnom diskursu i potrebu da stvara u skladu sa aktuelnim slikarskim tokovima.

586 Videti: И. Суботић, „Бранко Ве Пољански и његов надреалистички поступак”, у: Ј. Новаковић, *Надреализам у свом и нашем времену*, Београд, 2007, 200; М. Шувковић, *нав. дело*, 221.

SLIKARSTVO

Važan aspekt obnove zenitističkog projekta u Parizu bilo je otvaranje *Zenit* kolekcije za javnost. Nakon izložbe *Grupe konstruktivista* u Trstu 1927,⁵⁸⁷ dela Černigoja, Teje Roter Černigoj i Edvarda Stepančića dopremljena su u Pariz angažovanjem Vladimira Skerla, prevodioca i sekretara *Zenita*, koji je zajedno sa Anuškom Micić doputovao u Francusku. Tako su njihovi radovi ušli u sastav *Zenit* kolekcije i, uz nove pariske akvizicije, bili dostupni zainteresovanoj publici u galeriji koju je Micić otvorio u Vili „Zenit” u predgrađu Medon.⁵⁸⁸ Sudeći prema naznakama na kovertama pisama Delaka, Skerla i Tea van Duzburga upućenih Miciću između septembra 1927. i oktobra 1928,⁵⁸⁹ u tom periodu Vila „Zenit” funkcionisala je na adresi rue des Jardies 14, u ulici koja se sučeljava sa rue des Galons, te se obe adrese odnose na istu zgradu.⁵⁹⁰ To nam omogućava da preciznije datujemo reklamnu tablu za Vilu „Zenit”, koju je Poljanski oslikao uljanim bojama na metalnoj ploči (kat. br. 154). Na neutralnom fonu prikazana je dopojasna figura nage žene koja u desnoj ruci drži stilizovani cvet. Tamni, oker-ružičasto-sivi tonovi njenog inkarnata, naglašene konturne linije tela i shematizovane crte lica uokvirenog dugom talasastom kosom, kao i gruba izvedba, ukazuju na uplive primitivizma. Ne slučajno, njena crna kosa i crvena boja očiju i usana, kao i tučka na cvetu, u kombinaciji sa svetlom osnovom ponavljaju kolorističku shemu konstruktivizma i Bauhauusa. Crni grafički motiv, koncipiran konstruktivistički u vidu podebljanog latiničnog slova L sa kružnim završecima i crvenim krugovima u središtu,⁵⁹¹ odlikuje precizna obrada lišena autorskog rukopisa. Duž vertikalnog kraka on je prekinut sa tri pravilne vodoravne linije, a njegov horizontalni krak kao da uranja i izranja iz biste devojke. Ista preciznost odlikuje gornju i donju horizontalnu crnu liniju kao i iznad njih oslikana crvena slova „Villa Zenit”, postavljena u gornjem desnom i donjem levom uglu. Slobodnije izvedena crna slova, tj. naznaka „entrée: 14, rue des jardies” sa namernim odstupanjima od pravopisa, korespondiraju sa primitivističkim tretmanom ženske figure. Ona nesumnjivo funkcioniše kao alegorija nekog „drugog”, balkanskog sveta udaljenog od artificijelnosti visoke kulture Zapada, ali veoma obaveštenog o avangardnim tokovima u umetnosti na Istoku. Vatreni oganj u njenim očima i odlučan pogled usmeren u daljinu sugerišu spremnost zenitizma za borbu u pariskoj areni.

Glavnina slikarskog opusa Poljanskog koji je nastajao od 1928. mogla bi se definisati kao spoj introvertne „subjektivističke motivacije” i jezika figuracije, uz uplive primitivizma, ekspresionizma, nadrealizma i neorealizama. U tom stilskom eklekticizmu, kao i u izboru tradicionalnih žanrova (portreta i autoportreta, mrtvih priroda i veduta, alegorijskih i mitoloških narativa) manifestuje se vezanost ovog umetnika za tendenciju „povratka redu”. Međutim, svi slikarski radovi Poljanskog u podtekstu nose jednu simboličku dimenziju, koja proističe iz intuitivnih, misaonih i emocionalnih podsticaja njegovog bića, subjektivnog doživljaja zapadnog sveta iz pozicije „drugog”, iako su izvedeni klasičnim tehnikama (ulje na platnu, gvaš i akvarel). Postupak slikanja podrazumevao je postupnost i koncentraciju, više pripreme i razmišljanja u realizaciji, te u metaforici izražajnog jezika otkrivamo čitav spektar osećanja (nezadovoljstvo, usamljenost, potištenost), raspoloženja (alijenacija, depresija, rezignacija) i stanja (anksioznost, autodestruktivnost, disfunkcionalnost) kroz koja je Poljanski prolazio u periodu 1928–1930.⁵⁹² Upravo zbog tamnog tonaliteta, zasićenosti boje, ekspresivnih i opsesivnih poteza, gustih pasti i haptičkog kvaliteta, ti prividno neutralni konvencionalni motivi nose prizvuk demonskog nespokoјstva, dok nevešte plastične formulacije pojačavaju utisak iskrenosti i neposrednosti prizora. Zato bi slike Branka Ve Poljanskog trebalo posmatrati pre kao odraz njegove borbe sa samim sobom, nego kao demonstraciju savladane slikarske veštine.⁵⁹³

587 *Grupa konstruktivista* iz Trsta (1926–1929) pripadali su: Avgust Černigoj, Edvard Stepančić, Veno Pilon, Ivan Čargo, Zorko Lah, Josip Vlah, Đorđo Karmelič, Lojze Spacapan, Emilio M. Dolfi, Ivan Poljak, Dorotea Tea Roter Černigoj i drugi. Opširnije: P. Krečić i A. Bassin, *Avgust Černigoj*, Ljubljana, 1978; P. Krečić, *Slovenski konstruktivizam in njegovi evropski okviri*, Maribor, 1989.

588 Rezultati istraživanja Irine Subotić pokazali su da galerija *Zenit* nije bila zvanično registrovana u Parizu, što navodi na zaključak da je funkcionisala kao privatna kolekcija otvorena za javnost. И. Суботић, „Лубомир Мицић у светлу новооткривених докумената”, *Љетопис. Српско културно друштво „Просвета”* св. 21, Загреб, 2016, 377–378.

589 Videti: Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, epistolarna građa.

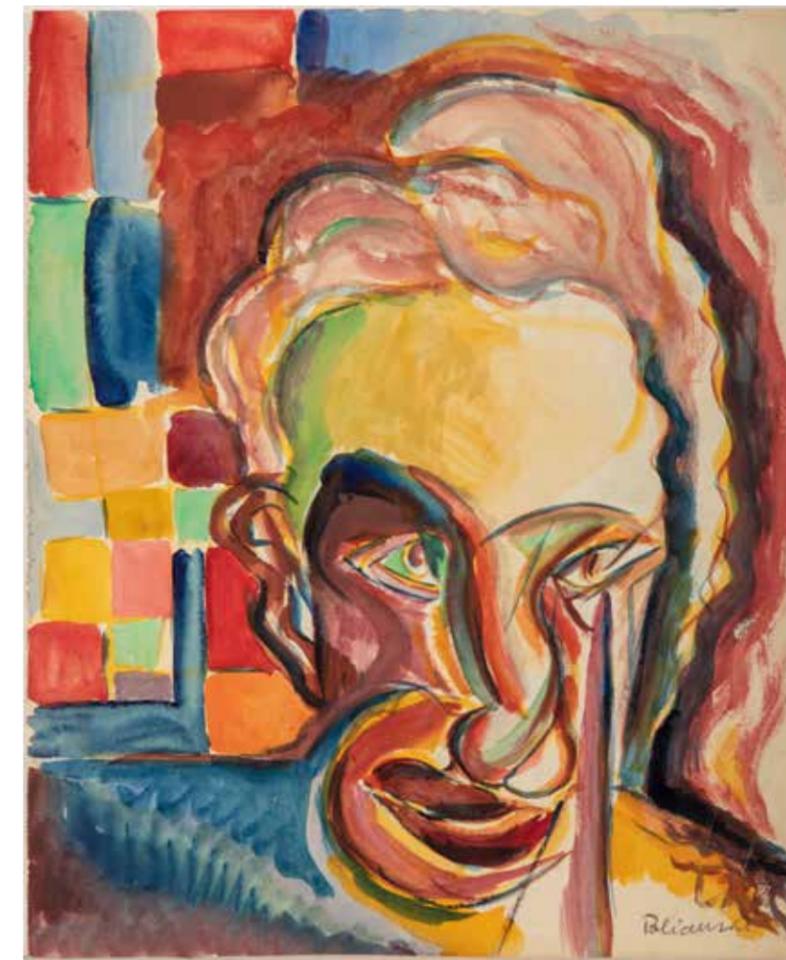
590 Na osnovu sačuvane epistolarne građe, pretpostavljamo da je galerija izvesno vreme egzistirala i na adresi rue Lacépède, gde su Micići živeli.

591 Sličan konstruktivistički motiv srećemo na naslovnim stranicama *Zenita* br. 36 i 37 (1925).

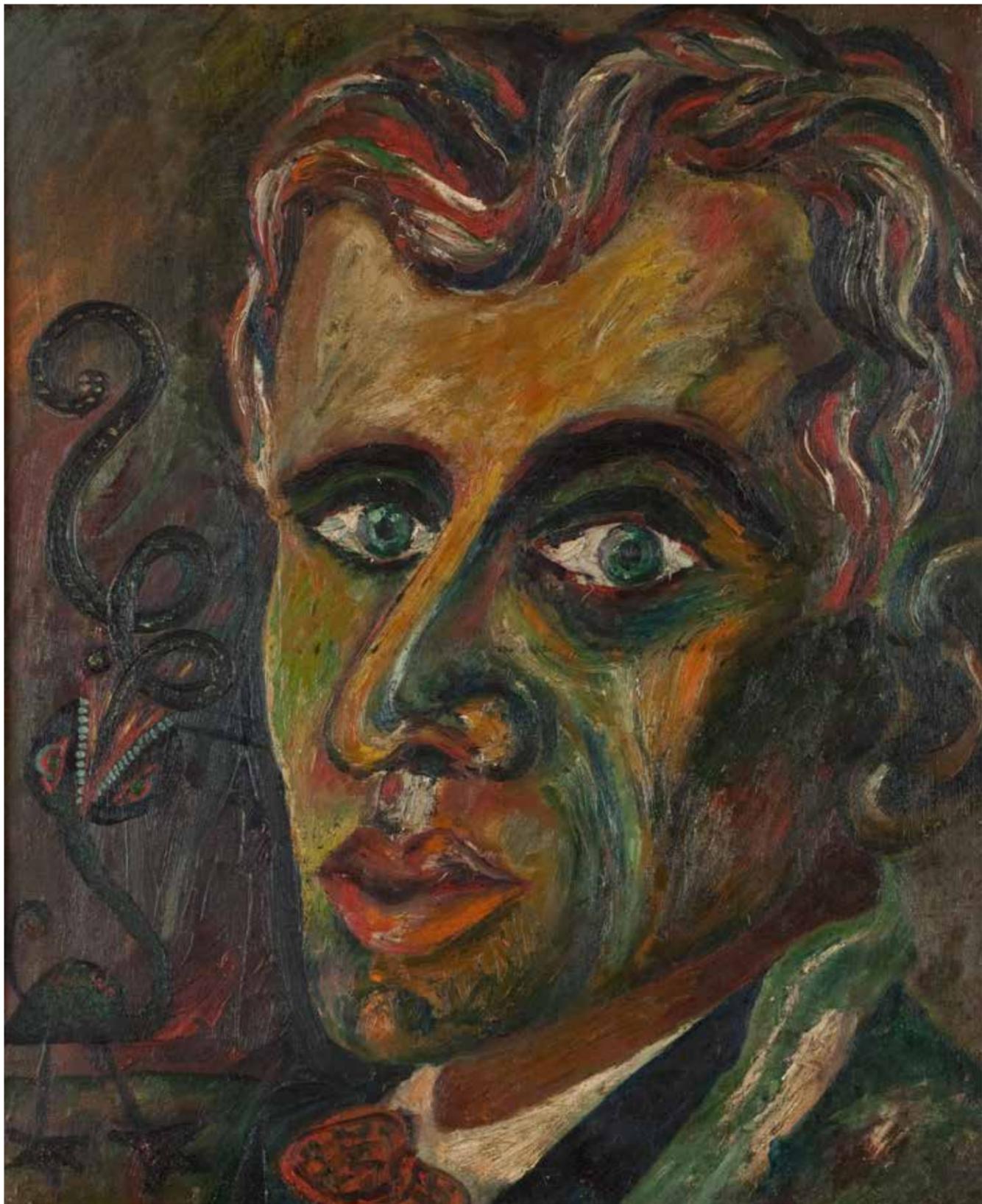
592 И. Суботић, „Бранко Ве Пољански и његов надреалистички поступак”, у: Ј. Новаковић, *Надреализам у свом и нашем времену*, Београд, 2007, 202–203.

593 J. Denegri, „Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski i likovne umetnosti”, *Polja* br. 30, Novi Sad, 1984, 11.

92. *Čovek ukrštenog pogleda*, 1928, gvaš na papiru, 30,3 x 27,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1577)
Man with Mad Eyes, 1928, gouache on paper, 30.3 x 27.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1577)



Razmatranje portretnog segmenta njegovog slikarstva počinjemo nizom od tri autoportreta, izvedena u tehnici akvarela i gvaša. Međutim, to nisu fizionomski tačni prikazi sopstvenog lika, nego registracije različitih psiholoških i psihotičnih stanja vlastite svesti. Akvarel *Čovek u strahu* iz 1928. prikazuje lice skamenjeno od užasa koji se dešava izvan perimetra slike (kat. br. 155). Intenzivan kolorit lišen deskriptivne funkcije i fiksiran pogled usmeren u stranu nosioci su značenja ovog uznemirujućeg prikaza. Ekspresivnost eskalira u narednom autoportretu sa deformisanim crtama lica zloćudnog izraza i ukrštenog, unezverenog pogleda. I dok uz levu stranu lica, sve do oka, seže sečivo koje ukazuje na autodestruktivan poriv, desnu stranu pozadine čine pažljivo oslikane i mozaički složene kvadratne i pravougaone površine koje upućuju na racionalnu stranu umetnikovog bića (sl. 92, kat. br. 156). Ona iščezava u prikazu *Lika sa otvorenim ustima* grotesknog izgleda. Stanje potpuno pomračenog uma sugerisano je dehumanizovanim crtama lica sa „oslepljenim” očima i ustima poput životinjskih čeljusti (kat. br. 157). Nedatovani *Autoportret*, izveden u tehnici ulja na platnu, odražava umetnikovo mučno suočavanje sa vlastitim sopstvom i demonima (sl. 93, kat. br. 158). Agonizacija lika postignuta je ekspresivnim potezima i kontrastiranjem crvenih usana, beonjača sa raširenim zenicama i neprirodnog zeleno-žutog inkarnata. Jedva primetno, crno pticoliko stvorenje sa ognjem u očima i vatrom u ustima, koje u pozadini proždire zmiju, moguće je tumačiti kao personifikaciju umetnikovih poroka – preteranog konzumiranja alkohola, a moguće i droga. Takav sklop kao da proističe iz Grinevaldovih prikaza Hristovih stradanja i Bošovih infernalnih fantazmagorija.



93. *Autoportret*, oko 1928, ulje na platnu, 61,2 x 50,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1564)
Self-portrait, c. 1928, oil on canvas, 61.2 x 50.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1564)



94. *Portret nepoznate žene*, s.d., ulje na platnu (privatna kolekcija, Pariz)
Portrait of an Unknown Woman, s.d., oil on canvas (private collection, Paris)



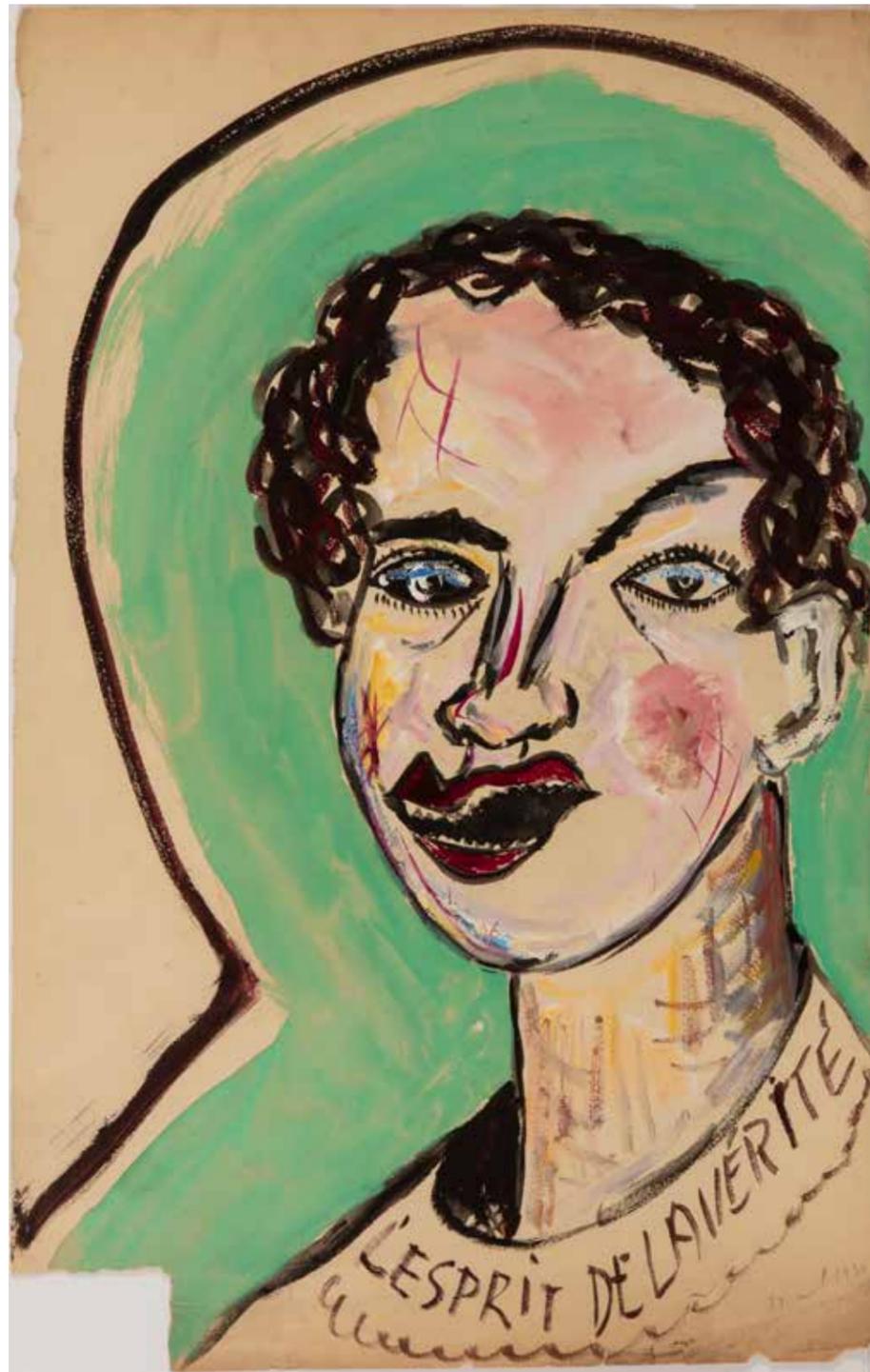
95. *Portret mlade žene*, s.d., gvaš, akvarel i tuš na papiru (privatna kolekcija S. M-P, Pariz)
Portrait of a Young Woman, s.d., gouache, watercolour and India ink on paper (private collection S. M-P, Paris)



96. *Glava devojke*, s.d., gvaš i tuš na papiru (privatna kolekcija S. M-P, Pariz)
Head of a Girl, s.d., gouache and India ink on paper (private collection S. M-P, Paris)

Portret nepoznate žene, iz privatne kolekcije u Francuskoj (sl. 94), realističniji je u odnosu na autoportrete. On prikazuje devojku poluduge smeđe kose, krupnih očiju i naglašanih crvenih usana, naspram svetlog nimba nepravilne forme i tamnoplave pozadine sa tačkastim nanosima žute, crvene i plave boje. Konstrukcija lika je čvrsta, građena ekspresivnim potezima visokih pasti. Takođe nedatovani, ekspresivni *Portret mlade žene* sa dekorativnom pozadinom (sl. 95) čini prelaz ka tri portreta realizovana u kombinovanoj tehnici (gvaš, akvarel i tuš), koja su bliska koncepciji imaginarnih likova izvedenih u crtežu. *Muški portret* iz 1930. predstavljen je na plavoj pozadini oslikanoj neujednačenim potezima kombinovanim sa crnim grafizmima, ali je fokus još uvek na prikazu fizionomskih i karakternih crta modela (kat. br. 159). Iako njegov identitet nije bilo moguće utvrditi, izvijene obrve, fokusiran pogled i iskrivljena usta ukazuju na osobu britkog uma i energičnog temperamenta. Nasuprot tome, *Portret nepoznatog muškarca* iz 1929. pokazuje da primarni interes Poljanskog nije obrada lica nego elaboracija dekorativne pozadine (kat. br. 160). Preko segmenata lapidarno oslikanih crvenom, žutom i zelenom, intervenisano je crnim linearnim potezima koji tvore ornamentalni, geometrizovano-arabeski patern pozada. *Glava žene* iz 1928. godine (kat. br. 161) i nedatovana *Glava devojke*, sa posvetom francuskom publicisti i piscu Marselu Sovažu (sl. 96), pripadaju istom konceptu, ali pokazuju tendenciju ka interferenciji, prodoru slikanih partija i grafizama pozadine u sam lik. Idealizovani *Lik mladića sa nimbom* (kat. br. 162) i *Mladića sa crvenim usnama* (kat. br. 163) iz 1930, ukazuju se kao formalna prethodnica imaginarnim likovima koji personifikuju *Pravdu* (kat. br. 164) i *Duh istine* (sl. 97, kat. br. 165). Ispisane reči indiciraju značenja ovih alegorijskih predstava, dok likovna obrada ukazuje na umetnikovo poimanje tih apstraktnih pojmova. Tako je lice Pravde idealizovano, pitomo i žensko, a lice Duha istine deformisano, preteće i muško. Deformacije su prisutne i u ekspresivnim predstavama muških likova iz 1928, čije nedovršene oči impliciraju introspektivna, meditativna stanja (kat. br. 166, 167 i 168). Tematski segment imaginarnih likova zaključuje nadrealistički koncipirana kompozicija sa predstavom tri vertikalno povezana i linearno tretirana profila na oslikanoj dekorativnoj pozadini (kat. br. 169).

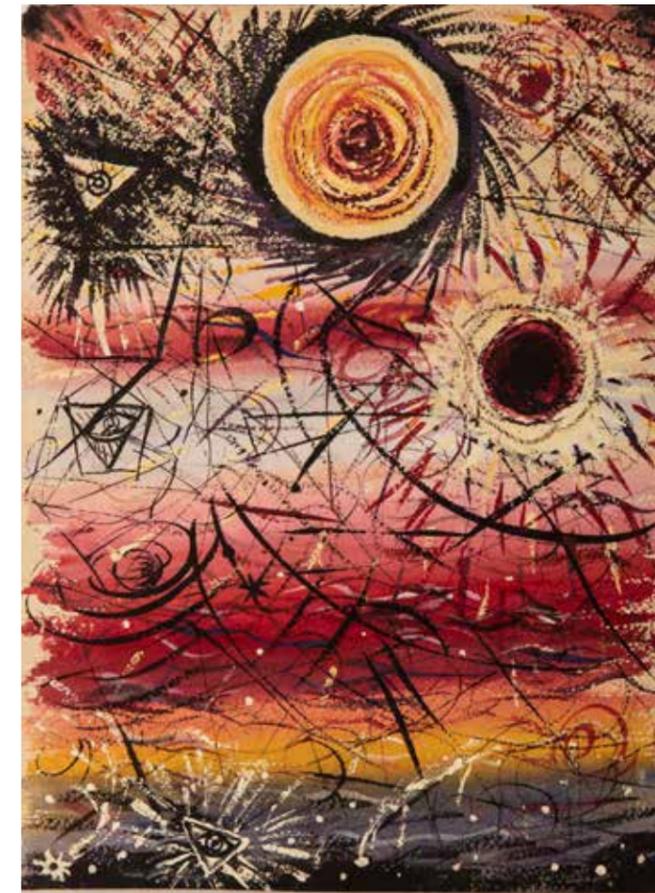
Niz predstava pojedinačnih, ređe udvojenih, muških i ženskih figura iz 1930. pripada alegorijskom i mitološkom kontekstu i/ili formalnom eksperimentu primitivističke dispozicije, počev od nage muške figure koja personifikuje *Fabriku poezije* (kat. br. 170), preko predstava odevenih i nagih plesačica (kat. br. 171, 172 i 173), do *Usnule Venere* (kat. br. 174). Predstave *Muškarac i duga* (kat. br. 175) i *Žena i sunce* (kat. br. 176) uvode nas u seriju ekspresivnih prikaza raja, u kojima



97. *Duh istine (L'esprit de la vérité)*, 1930, gvaš na papiru, 28,5 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1686)
The Spirit of Truth, 1930, gouache on paper, 28.5 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1686)



98. *Žena u ekstazi*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm
 (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1587)
Woman in Ecstasy, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm
 (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1587)



99. *Kosmogonija*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm
 (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1582)
Cosmogony, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm
 (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1582)

obitavaju isključivo Eva i/ili zmijsa (kat. br. 177, 178, 179 i 180). Crno sunce, zasićen kolorit i ekspresivni potezi daju ovim prizorima infernalni predznak, a izostavljanje Adama ukazuje da raj bez njega više nije mesto mira, harmonije i blaženstva. Drama dostiže vrhunac u predstavi *Žene u ekstazi* (sl. 98, kat. br. 181), bestijalnog bića u nekontrolisanoj kretnji, grču. Moguće je da groteskni *Lik muškarca sa trouglastim očima*, tj. udvojenim simbolom svevidećeg oka i bradom predstavlja Boga Oca (kat. br. 182), nemoćnog da interveniše ni u raj, ni na zemlji. Za tu i narednu predstavu *Kosmogonija* mogla bi se vezati Kleova izjava: „Što je svet strašniji (kao danas), to je umetnost apstraktnija, dok srećan svet stvara realističnu umetnost”.⁵⁹⁴ Kako za ovog umetnika, tako i za Kandinskog i Huana Miroa, čitava civilizacija bila je nepopravljivo ogrezla u zlo i nasilje, te im se u njihovoj potrazi za primarnom vizijom jedino kosmos ukazivao u svojoj iskonskoj čistoti i jasnoći. Otuda u njihovim opusima kosmogonijske teme pozitivnog predznaka. Međutim, *Kosmogonija* Poljanskog (sl. 99, kat. br. 183) ispunjena je suncem, zvezdama, planetama, simbolima svevidećeg oka i drugim znacima koji se nalaze u košmarnom vrtlogu sugerisanom energičnim potezima crne i plamteće crvene, što čitavom prizoru daju prizvuk apokalipse. Iz ovog dela čini se da proishode dva različita tipa predstave, u kojima Poljanski stiže nadomak asocijativne apstrakcije. Prvi tip

594 Prema: C. Rhodes, *nav. delo*, 145.



100. *Ornamentalna kompozicija I*, s.d., gvaš na papiru, 63,2 x 25,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1572)
Ornamental composition I, s.d., gouache on paper, 63.2 x 25.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1572)

reprezentuju *Ornamentalna kompozicija I* i *II* sa izduženim, svetlim biomorfnim oblikom na crnoj pozadini ispunjenoj polihromnim simbolima i kriptogramima (sl. 100, kat. br. 184 i 185). Drugi tip predstave čine radovi *Slovo a u letu* (kat. br. 186) i *Igra kružnih oblika i slovo b* (kat. br. 187), koji pripadaju domenu formalnog eksperimenta. Sklon stilskom nomadizmu, a evidentno upućen u aktuelnu umetničku produkciju nosilaca avangarde, Poljanski je eventualne podsticaje za nastanak ovih dela mogao naći u radovima Hansa Arpa i napred pomenutih umetnika, neopterećenih kanonima akademskog slikarstva.

Sudeći prema sačuvanim radovima, konvencionalni žanr mrtve prirode predstavljao je Poljanskom pretekst za preispitivanje vlastitog bića i identiteta slikara. U *Mrtvoj prirodi u crnom* (1928), koja je izvedena u tehnici laviranog tuša, evidentne su poteškoće u savladavanju perspektive i kompozicije (kat. br. 188). I druge mrtve prirode, realizovane uljanim bojama na platnu do 1930, takođe pokazuju neveste kompozicione sklopove i nesigurnost slikarskog tretmana motiva, tipične za „autentične” autodidakte.⁵⁹⁵ Izbor motiva je uobičajen, ali višeznačan. Centralna mesta slikana su pastuozno, u prigušenom hromatskom spektru, dok je pozadina najčešće koncipirana kao dekorativni patern. Jedino *Mrtva priroda sa satom* odstupa od te kompozicione i kolorističke sheme (sl. 101, kat. br. 189). Osim staklene vaze sa dva cveta u prvom planu, uz levu ivicu platna, iza sata, nazire se fragment figure muškarca, tek toliko da konstatujemo da je elegantno odeven u crni sako i belu košulju sa crvenom mašnom. To je verovatno sâm Poljanski, koji iščekuje ljubavni sastanak. Atmosfera drugih mrtvih priroda posve je drugačija, pesimistična i mračna. *Mrtva priroda sa cvećem* derivira iz Matisovih kompozicionih rešenja fovističke faze, ali je

⁵⁹⁵ Videti: J. Denegri, „Branko Ve Poljanski (1897–?)”, *Čovjek i prostor* br. 262, Zagreb, 1975, 22–23; ponovo objavljeno u: J. Denegri, *Modernizam / Avangarda. Oglеди o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Beograd, 2012, 227.

101. *Mrtva priroda sa satom*, s.d., ulje na platnu, 49,6 x 31,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1563)
Still Life with Clock, s.d., oil on canvas, 49.6 x 31.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1563)





102. *Mrtva priroda, s.d.*, ulje na platnu
(privatna kolekcija, Pariz)
Still Life, s.d., oil on canvas
(private collection, Paris)

izvedena u umbra i sivim tonovima (kat. br. 190). Centralni motiv cveća, koje deluje potpuno beživotno, utapa se i gubi u dekorativnom paternu i naborima draperije u pozadini. Površinu prozora čini gusto tkanje kvadratnih poteza poput mozaika, dominantno sivog tonaliteta. Fragment bočnog zida prekrivaju tapete prugastog dezena, dok ornamentiku stolnjaka čine stilizovani floralni motivi i geometrizovane šare. Jedini koloristički akcenat na ovoj vibrantnoj, gotovo halucinogenoj predstavi jeste potpis umetnika ispisani crvenim slovima. U katalogu izložbe u Galeriji Zborovski (1930) navedena pod nazivom *Tragično cveće (Fleurs tragiques)*, ova kompozicija referira na vangogovsku identifikaciju predmetnog motiva sa živim bićima, a možda i samim sobom, smatra Irina Subotić.⁵⁹⁶ Formalno je slično koncipirana *Mrtva priroda sa knjigom*, na čijim crvenim koricama čitamo natpis „Marquis de Sade” (kat. br. 191). Književno delo francuskog aristokrate, buntovnika i pisca romantičarske epohe dolazi u fokus interesovanja Poljanskog nesumnjivo zahvaljujući kontaktima sa nadrealistima, koji su glorifikovali De Sada kao oličenje „najslobodnijeg duha”, brutalne seksualnosti i nesputane erotske mašte.⁵⁹⁷ Međutim, knjiga nije jedini znak „transgresivne seksualnosti”⁵⁹⁸ u ovom tipično modernističkom prikazu buržoaskog ambijenta, nego je to i dekorativni patern tamnog zidnog tapeta sa bodlerovskim motivom cveća (zla) ili jabuka (greha) sa drveta saznanja. Ono što je u ovom i drugim delima Poljanskog nesumnjivo nadrealističko jeste ta kodifikacija naizgled neutralnih motiva i predmeta, tj. njihovo prevođenje u semantički ambivalentan znak, metaforu ličnih seksualnih opsesija i fantazija. Tako se ova metaforički iskazana perverzija na drugom nivou čitanja ukazuje kao otklon od malograđanskog morala. S druge strane, matisovski koncipiran dekorativni patern uz levu i donju ivicu platna potvrđuje autorovu opredeljenost za stilski eklektizam i pripadnost njegovog dela tendenciji „povratka redu”. Čini se da je upravo iz tog dela proistekla semantički ispražnjena kompozicija *Stilizovani cvetovi* (kat. br. 192), koja pokazuje da su formalni aspekti slike podjednako važni Poljanskom. Najzad, u *Mrtvoj prirodi sa crtežom* (kat. br. 193), kao i u *Mrtvoj prirodi sa porukom na francuskom jeziku „ja sam slikar”* i potpisom (sl. 102), Poljanski motivom „slike u slici” i tekstom nesumnjivo problematizuje pitanje autentičnosti vlastite umetničke pozicije i identiteta kao slikara.

Da je to bila pozicija umetnika sa margine, koji se u Parizu našao kao apatrid mučen materijalnim i administrativnim neizvesnostima opstanka, a psihički razdiran sumnjama u sebe, govori njegova percepcija Grada svetlosti. Izuzev matisovski koncipiranog gvaša *14. jul* iz 1928, u kojem je ulična proslava Dana pada Bastilje prevedena na asocijativni prizor ispunjen optimizmom (kat. br. 194), vedute nastale tokom 1929/30. pokazuju naličja Pariza i emaniraju posve dru-



103. *Pariski krovovi*, oko 1930, ulje na platnu, 65 x 81 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1561)
Roofs of Paris, c. 1930, oil on canvas, 65 x 81 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1561)

⁵⁹⁶ В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 263.
⁵⁹⁷ В. Fer, D. Batchelor and P. Wood, *нав. дело*, 206.
⁵⁹⁸ М. Šuvaković, *нав. дело*, 223.



104. *La Conciergerie*, oko 1930, ulje na platnu, 54 x 73 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1556)
The Concierge, c. 1930, oil on canvas, 54 x 73 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1556)

gačija raspoloženja i osećanja. *Restoran Avenija* (kat. br. 195) i *Pariski motiv* (kat. br. 196) jesu sumorni prikazi života na pariskim bulevarima tokom zime, sudeći po ogoljenim granama drveća. Posmatrani sa uzvišene tačke, verovatno prozora, nizovi bezličnih fasada zgrada oživljeni su tek po kojoj reklamom za restoran, kafeteriju ili konfekcijsku robu i obuču. To nisu korzoi kojima se šeta u okolici, gde je videti nekog jednako važno kao i biti viđen, nego ulice frekventnog saobraćaja, pune automobila, tramvaja, zaprežnih kola, biciklista i pešaka, koji su tu zbog nekog posla ili obaveze. Još sumorniji prikaz naličja Pariza predstavlja kompozicija *Pariski krovovi* (sl. 103, kat. br. 197). To je pogled na periferiju Medona, sa krovovima radničkih udžerica i dvorišta u prvom planu, teretnim vozom, železničkim hangarima i neuglednim bočnim fasadama stambenih zgrada, te fabričkim dimnjakom u daljini. Prostorna kompaktnost i geometrijska povezanost objekata na pret hodno razmatranim delima gubi se u narednoj kompoziciji. Motiv slike *La Conciergerie* je zloglasni pariski zatvor, gde su od vremena Francuske revolucije (1789) bili utamničeni i mučeni do smrti politički osuđenici (sl. 104, kat. br. 198). Oslikana gustim pastama sivomaslinastih tonova, razučena fasada monumentalne građevine deluje ahromatski, dematerijalizovano i sablasno. Prema rečima Zorana Markuša, „to nije realni prikaz *La Conciergerie*, već zabeležena avet njene prošlosti.”⁵⁹⁹ Jedini koloristički detalji na slici su francuska trobojka na krovu i potpis Poljanskog ispisan crvenim slovima i, ne slučajno, postavljen naspram glavnog ulaza u tu ozloglašenu zgradu.⁶⁰⁰ Ne nalazeći antiestetičnosti ovih dela analogije u pariskom slikarstvu međuratnog perioda, Ješa Denegri objašnjava:

⁵⁹⁹ З. Маркуш, *нав. дело*, 14.

⁶⁰⁰ Naime, na osnovu Micićevog pisma od 8. decembra 1930. upućenog Anriju Barbisu, nekadašnjem saradniku *Zenita*, dopisniku lista *Le Monde* i borcu za ljudska prava, saznajemo da je Poljanski po dolasku u Pariz bio „denunciran i proganjan od strane policije tokom cele godine” (В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 267–268). Verovatno je reč o rigidnoj administrativnoj proceduri i proverama u pariskoj Prefekturi, koja je emigrantima izdavala dozvolu boravka i odobravalala politički azil (З. Маркуш, *Зенитизам*, Београд, 2003, 218).

„Čini se kao da se Poljanski, više po koincidenciji životnih okolnosti nego iz razloga stilskog usmerenja, našao u blizini nekih Utrilovih viđenja pejzaža, s tim što između ta dva umetnika postoji znatna razlika u ekspresivnom učinku slike: jer, suprotno utrilovskoj blagoj naraciji, atmosfera u predelima Poljanskog izrazito je deprimirajuća, a moderni grad je u njegovom doživljaju protumačen kao ambijent teške fizičke i psihičke frustracije bića.”⁶⁰¹

Ukazujući potom na suštinsku razliku između Poljanskog i većine jugoslovenskih umetnika, koji su bili fascinirani Gradom svetlosti i u duhu „pariske škole” slikali njegove reprezentativne topose, kulturne znamenitosti i arhitektonske simbole,⁶⁰² isti autor piše:

„utisak demonskog progona nose [...] pariski motivi Poljanskog, koji je u sebe upio, a onda iz sebe naprosto izbacio svu gorčinu usamljenosti pojedinca u velikom gradu, pa makar to bio grad spoljašnje lepote i privlačnosti jednog Pariza. Zaista ne postoji u međuratnom jugoslovenskom slikarstvu tako autentični i [...] tako tegobni i mračni doživljaj velegrada: Poljanski je očito doživeo moderni grad u pravom bodlerovskom prokletstvu ‘usamljenika u gomili’, gde je taj grad mesto egzistencije bez kojega moderni intelektualac ne može, a ipak je to i ono mesto u kojemu on nikada ne uspeva da nađe zadovoljstvo smirenja [...] posredi je pogled čoveka koji je toliko pao da u gradu ne vidi više ničeg živopisnog, već duboko u duši oseća onaj *spleen* koji može da doživi neko ko je u svojoj sudbini – poput sudbine Poljanskog – opisao onaj luk egzistencije modernog umetnika koji ide od lika pesnika kao dendija, pa do slikara kao boema i najzad klošara.”⁶⁰³

Taj utisak egzistencijalne drame savremenog čoveka osuđenog na usamljenost i alijenaciju u urbanoj sredini još je drastičniji u gradskim prizorima Marija Sironija s početka treće decenije 20. veka, pa bismo najbliže analogije pariskim vedutama Poljanskog⁶⁰⁴ mogli naći upravo u delima ovog italijanskog umetnika nastalim nakon napuštanja futurističke orijentacije, tj. u periodu priklanjanja neoklasicizmu i osnivanja pokreta *Novocento* (1923).⁶⁰⁵

IZLOŽBE U PARIZU I KRITIČKA RECEPCIJA

Sociopolitička i ekonomska stabilizacija, intenzivan umetnički život i koncentracija velikog broja umetnika u Parizu, nakon Velikog rata dovode do revitalizacije umetničkog tržišta i otvaranja brojnih privatnih galerija koje se bave komisionom i aukcijskom prodajom umetničkih dela, kao i organizovanjem samostalnih i grupnih izložbi. Neopterećena ambicijama da izlaže na zvaničnom Salonu, smatrajući ga instrumentom promocije akademskih umetnika, većina modernih stvaralaca posredstvom ličnih kontakata i pozitivne kritičke recepcije ili preporuka dobija priliku za nastup u privatnim galerijama.⁶⁰⁶ Kako je moderna umetnost afirmisala a zvanični „sistem umetnosti” potvrdio status slikara-autodidakta načelno, Poljanski se bez većih problema uključio u umetnička zbivanja u Parizu. Preko već uspostavljene i razgranate mreže kontakata, svoja likovna dela predstavio je javnosti na dve samostalne i jednoj grupnoj izložbi, koje su održane tokom 1929. i 1930. godine.

⁶⁰¹ J. Denegri, *Modernizam / Avangarda. Oglеди o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Beograd, 2012, 226–227.

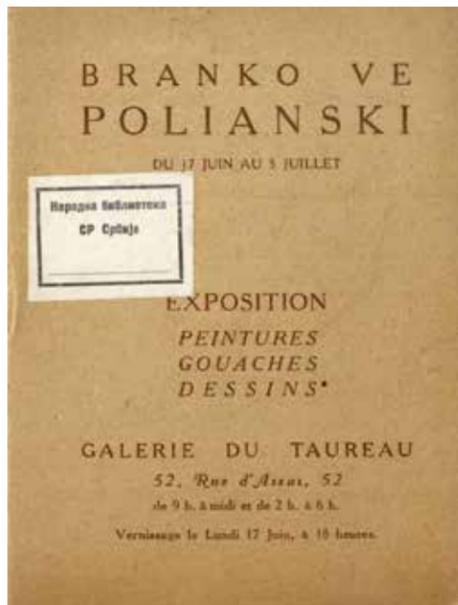
⁶⁰² Opširnije: L. Magaš Bilandžić, „Pariz – Zagreb: umjetničke veze u drugoj polovini 1920-ih”, u: D. Roksandić (ur.), *Vladan Desnica i Zagreb 1924.–1930. i 1945.–1967. Znanstveni skup s međunarodnim sudjelovanjem Desnični susreti 2019.*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020, 231–250.

⁶⁰³ J. Denegri, „Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski i likovne umetnosti”, *Polja* br. 30, Novi Sad, 1984, 11. Sve do 1993, kada je Mirej Roben, francuski prevodilac za srpski jezik, u jednom intervjuu informisala domaću javnost o rezultatima istraživanja života Poljanskog, smatralo se da je on umro kao klošar u Parizu pre Drugog svetskog rata. Videti: З. Ђалић, „Миреј Робен: Превод је ново стварање”, *Књижевна реч*, Београд, 10. 9. 1993, 5.

⁶⁰⁴ Razmatrana dela reprodukovana su u: З. Маркуш, *Сликари и песници Бранко Ве Пољански*, Опово, 1974.

⁶⁰⁵ Videti: J. Clair et al., *нав. дело*, 68, 100–101, 104, 506.

⁶⁰⁶ V. Bouvet and G. Durozoi, *нав. дело*, 193, 218.



105. Naslovna stranica kataloga: *Branko Ve Poljanski: exposition peintures, gouaches, dessins*, Galerie du Taureau, Rue d'Assas, du 17 juin au 5 juillet [1929] (Narodna biblioteka Srbije, KT. 4184)
Cover of the catalogue: *Branko Ve Poljanski: Exhibition Paintings, Gouaches, Drawings*, Gallery Bull, Rue d'Assas, from 17 June to 5 July [1929] (National Library of Serbia, KT. 4184)

Pariska štampa i periodika objavljuju izrazito pozitivne komentare povodom ove izložbe. Ugledni kritičar Gaston Pulen u pariskom nedeljniku za umetnost *Comœdia* podseća na doprinos Poljanskog da se Jugoslavija upozna sa francuskom umetnošću, a u njegovim likovnim radovima detektuje neočekivane koncepcije, vizije nove oštine i nove plastičke probleme. U činjenici da Poljanski, poput nadrealista i postkubista, ne daje nazive svojim delima, Pulen prepoznaje njegovu naklonjenost zakonima vizuelne senzacije koji su svojstveni filmu,⁶¹⁰ i u zaključku piše:

„Delo g. Poljanskog, nepriznato kao što je iz istih razloga bilo nepriznato i delo velikog Modiljanija, jer nam ono donosi jedan elemenat tajnovite i uporne nostalgije u svakom našem suvišnom činu, jer potiče iz naših težnji ka uzaludnim i relativnim bežanjima, delo Poljanskog pripada bez ostatka našoj epohi i ono će neka svoja svojstva odrediti u vremenu.”⁶¹¹

Kritičar lista *Le Monde*, Pjer Fluke takođe u afirmativnom tonu komentariše dela Poljanskog:

„Rađa se halucinacija, pojačana istinom da umetnik često udružuje snove, senzacije i misli. Ali, uprkos složenosti određenih namera, ovo slikarstvo sadrži intenzivnu snagu.”⁶¹²

607 Primerak kataloga ove izložbe koji se čuva u Narodnoj biblioteci Srbije ne sadrži podatak o godini njenog održavanja, a u domaćoj stručnoj literaturi pogrešno se navodi godina 1926. Kao relevantnu navodimo godinu 1929, tj. podatak koji Vidosava Golubović i Irina Subotić potkrepljuju rezultatima istraživanja pariske periodike iz epohe. Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 260–263, 363, 428–429.

608 Istovetan princip isključivo numeričkog označavanja umetničkih dela u katalogu izložbe inicijalno je primenio Micić u 25. broju *Zenita* (1924), koji je ujedno bio katalog *Prve Zenitove međunarodne izložbe nove umetnosti* u Beogradu.

609 Videti: *Branko Ve Poljanski: exposition peintures, gouaches, dessins*, Galerie du Taureau, Rue d'Assas, du 17 juin au 5 juillet [1929]; u prevodu na srpski jezik objavljeno u: З. Маркуш, *Сликаp и песник Бранко Ве Пољански*, Опово, 1974, 12.

610 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 261.

611 Citirani izvodi napisa iz pariske štampe i periodike objavljeni povodom izložbi 1929, ponovo su odštampani pod naslovom “La presse sur la première exposition Poliansky” u pratećoj publikaciji izložbe održane u Galeriji Zborovski 1930, a u prevodu na srpski jezik publikovani u: З. Маркуш, *нав. дело*, 12.

612 Исто.

Prva samostalna izložba Branka Ve Poljanskog priređena je u pariskoj Galeriji Toro (Galerie du Taureau), u periodu 17. jun – 5. jul 1929. godine.⁶⁰⁷ Sudeći prema sačuvanom katalogu (sl. 105), tom prilikom autor je izložio ukupno 60 radova: 15 ulja na platnu, 21 gvaš i 24 crteža, ali kako njihovi nazivi nisu navedeni – verovatno da ne bi remetili vizuelni utisak kod posmatrača,⁶⁰⁸ danas je nemoguće utvrditi o kojim je konkretno delima reč. Autor predgovora u katalogu bio je Valdemar Žorž, jedan od najuticajnijih francuskih likovnih kritičara tog vremena i zastupnika „pariske škole”, a njegova afirmativna ocena govori u prilog vrednosti i značaja radova Poljanskog:

„Kao žrtva reakcije koja vlada u njegovoj zemlji, Poljanski je zatražio azil u Francuskoj koja je njegova druga otadžbina. Ovaj ‘debitant’ je imao svoj čas slave i strastan je vizionar. Njegovi crteži svedoče o majstorstvu. Bez sumnje Poljanskom su mrske tematske transpozicije i on prevodi u plastički govor svoje halucinacije. Ne samo što prevazilazi vizuelna saznanja, već i združuje senzacije, misli i snove čiji magički amalgam rađa fantazmagorije, obmane, fikcije, registrovane rukom stavljenom u službu jednog demonskog duha [...] Poljanski, pozdravljam u tebi vesnika jedne umetnosti koja je pre svega čist kreativan izdanak, čista subjektivnost.”⁶⁰⁹

dok dopisnik lista *L’Intransigeant* ističe živu imaginaciju i britkost umetnikovog izraza.⁶¹³ Najzad, Rober Gajar u listu *La presse* citira Valdemara Žorža da je umetnikova „ruka u službi demonskog duha” i prikazuje Poljanskog kao strasnog vizionara koji u likovni jezik smelo transponuje svoje halucinacije, snoviđenja, maštarije, fikcije. Izložbu ocenjuje kao izvanrednu i smatra da platna ukazuju na izuzetnu ličnost slikara sa fantastičnom vizijom, u kojoj se manifestovao njegov pesnički senzibilitet. Izdvaja jedan gvaš na kojem je prikazan „raspeti pesnik što simboliše sav bol njegovog srca”. Uz pretpostavku da je „sjajan pesnik”, Gajar ocenjuje Poljanskog kao vrsnog slikara. Na kraju, preporučuje čitaocima da posete njegovu izložbu s obrazloženjem da su takve manifestacije prava retkost.⁶¹⁴

Do kraja dvadesetih godina „pariska škola” stekla je mitski status i imala magičnu privlačnost za umetnike iz čitavog sveta, ali pripadnost toj asocijaciji nije garantovala inostranim autorima afirmaciju i uspeh u francuskoj prestonici. Uprkos različitim izražajnim jezicima i stilskim orijentacijama, njenim eksponentima bila je zajednička potreba za artikulacijom i afirmacijom individualnog i autentičnog vizuelnog iskaza.⁶¹⁵ U takvu konceptualno i organizaciono fleksibilno ustrojenu umetničku asocijaciju Poljanski se brzo i lako uklopio. Već u julu 1929. on učestvuje na velikoj izložbenoj smotri *Slikari i skulptori pariske škole* (*Peintres et sculpteurs de l’Ecole de Paris*), priređenoj u Galeriji Renesans (Galerie de la Renaissance) sa ciljem da predstavi širok spektar tendencija na pariskoj umetničkoj sceni. Povodom izložbe štampan je katalog, ali u njemu nisu navedeni nazivi dela (sl. 106). No, činjenica da Andre Varno u kritičkom prikazu izložbe objavljenom u nedeljniku *Comœdia* među delima Pikasa, Braka, Ležea, Pikabije, De Kirika, Ruoa, Sutina, Morisa de Vlamenka, Derena, Šagala, Fužite, Pjera Bonara, Eduara Vijara, Maksa Žakoba, Antoana Burdela, Hane Orlof, Zadkina i mnogih drugih,⁶¹⁶ kao vredne pažnje izdvaja po „čudesnom temperamentu” upravo dva rada (gvaš i sliku) Poljanskog, govori u prilog autentičnosti njegove umetničke vizije.⁶¹⁷

Druga samostalna izložba Branka Ve Poljanskog održana je u čuvenoj pariskoj Galeriji Zborovski (Galerie Zborovski), u periodu 18. januar – 3. februar 1930. Vlasnik galerije bio je Leopold Zborovski, poljski emigrant i trgovac umetninama, koji je podržavao eksponente „pariske škole” još dok su bili na početku karijera i umnogome doprineo afirmaciji Modiljanija, Sutina, meksičkog muraliste Dijega Rivere i drugih. Kao pesnik i filmofil, poštovalac Čaplinovog dela i autor



106. Naslovna stranica kataloga: *Peintres et sculpteurs de l’École de Paris, A la Renaissance, Rue Royale, du 19 juillet au 15 octobre 1929* (privatna kolekcija Irina Subotić, Beograd)
Cover of the catalogue: *Painters and sculptors of the School of Paris, Gallery Renaissance, Rue Royale, from July 19 to October 15, 1929* (private collection Irina Subotić, Belgrade)

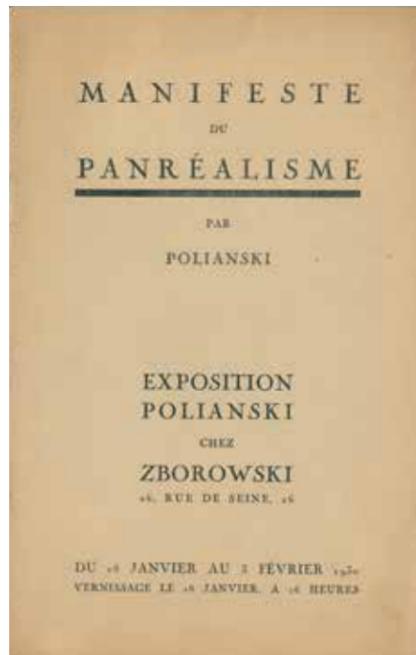
613 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 262.

614 Исто.

615 Sintagmu „pariska škola” u kritičarski diskurs uvodi Rože Alar 1924. kao oznaku za inostrane umetnike aktivne u Parizu, a kritičar Andre Varno 1925. proširuje njeno značenje i na francuske autore, koji su se u međuvremenu priključili toj umetničkoj asocijaciji. Bez imena, „pariska škola” je postojala od trenutka kada su u Pariz stigli njeni glavni predstavnici: Kis van Dongen (1897), Žil Pasken (1905), Amedeo Modiljani (1906), Žak Lipšic (1909), Moiz Kisling i Mark Šagal (1910), Hana Orlof (1911), Haim Sutin i Cuguharu Fužita (1913), te Mihail Larionov i Natalija Gončarova (1914). Ona nije imala lidera, čvrstu organizaciju i manifeste, niti je zastupala neki konkretan program ili određeni stilski pravac. Iako uglavnom nisu bili zastupnici avangardnih shvatanja, njeni se eksponenti nisu priklanjali ni akademskim estetičkim kanonima. Pojedini su bili bliski sa Pikasom i Apolinerom, a većina je stekla šire kontakte u školi lepih umetnosti (École des Beaux-Arts) i „slobodnim” akademijama na Monparnasu. V. Bouvet and G. Durozoi, *нав. дело*, 217–218, 220–221, 227.

616 Osim Poljanskog, na ovoj smotri od jugoslovenskih umetnika izlaže još i Šumanović. Videti: *Peintres et sculpteurs de l’École de Paris, A la Renaissance, Rue Royale, du 19 juillet au 15 octobre 1929*. Međutim, do sada nisu pronađeni dokazi o saradnji ili kontaktima dvojice srpskih umetnika u Parizu.

617 Videti: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 260, 262, 428.



107. Naslovna stranica: *Manifeste du panréalisme par Polianski. Exposition Polianski chez Zborowski, Rue de Seine, du 18 janvier au 3 février 1930* (Narodna biblioteka Srbije, KT. 4174)
Cover: *Manifesto of Panrealism by Polianski. Polianski Exhibition at Zborowski, Rue de Seine, from 18 January to 3 February 1930* (National Library of Serbia, KT. 4174)

poeme inspirisane njegovim filmskim likom Šarloa,⁶¹⁸ Zborovski je po mnogo čemu bio duhovno blizak Poljanskom. Stoga, iako okolnosti pod kojima uspostavljaju kontakt i saradnju nisu poznate,⁶¹⁹ jasno je da su ih povezivali slični svetonazori i iste pasije. Povodom ove izložbe štampani su plakati i publikacija svedenog grafičkog dizajna (sl. 107), u kojoj je objavljen fragment poeme *Crveni petao* u prevodu na francuski jezik, katalog izloženih radova i *Manifest panrealizma* (*Manifeste du panréalisme*), ilustrovan reprodukcijama dve slike.⁶²⁰ Izloženo je bilo ukupno 14 slikarskih radova, a sudeći prema navedenim nazivima bili su to: autoportret (1), glave (2), žanr-scena (1), mrtve prirode (4) i vedute (6). Oni u većoj ili manjoj meri korespondiraju sa idejama Poljanskog formulisanim u tekstu *Manifesta*,⁶²¹ pisanim u njemu svojstvenom stilu egzaltirane poetičnosti.

Sam čin pisanja manifesta vid je ispoljavanja svojstven avangardnim umetnicima i, u tom smislu, Poljanski ostaje dosledan svom ranije uspostavljenom umetničkom identitetu. No, trebalo bi imati u vidu činjenicu da manifeste i programske tekstove objavljuju i eksponenti tendencije „povratka redu”, počev od Lota do Šumanovića.⁶²² Decenija koja je protekla između prvog (1921) i poslednjeg (1930) manifesta Branka Ve Poljanskog bila je ne samo period umetničkog sazrevanja, već i vreme velikih preokreta kako u njegovom ličnom životu tako i na planu opštih umetničkih i istorijskih zbivanja. Stoga je razumljivo da se iste ideje i isti ideali nisu mogli održati u duhu i umetnosti Poljanskog u godinama na izmaku treće decenije 20. veka.

Shodno izmenjenim sociokulturnim prilikama i stišanoj atmosferi u umetničkom kontekstu, kao i u vlastitom životnom iskustvu, promenio se njegov odnos prema kanonima slikarstva, protiv kojih je bio izričit u knjizi *Tumbe* (1926). U *Manifestu panrealizma* Poljanski se izjašnjava za neprikosnovenost prirode i mnogostruke vidove realnosti, podložne permanentnim transformacijama. Svest da svet čine materijalne, opipljive stvari, ali i one „irealne, nadrealne i podrealne”, iznedrila je koncept holističke slike stvarnosti, koju Poljanski označava pojmom *panrealizam*. Iako se na momenat čini da se približio ideologiji nadrealizma, u negiranju „savremenog fetišizma, koji je na nesreću postao religija pomodnih skorojevića”, kao i u afirmaciji slikarstva i boje prepoznaje se njegovo priklanjanje dominantnoj struji „povratka redu”. Međutim, panrealizam za Poljanskog nije ni škola ni umetnička doktrina, nego subjektivno shvatanje sveta, „ispovest slikara” oslobođena svih pravila, kauzalnosti, revolucionarnih ambicija i projektivnih planova za budućnost. On slikanje doživljava kao intimni čin, a umetničko delo kao medij u kojem umetnik ispoljava kreativnost i slobodu, koje su „apsolutno individualne”. Zato se protiv generalizacijama, pokušajima teoretičara da delo Pikasa i Utrila, Ruoa i Matisa, Modiljanija i Braka, Burdela i Zadkina itd., podvedu pod zajednički imenitelj. Na prvom nivou čitanja shvatanje panrealizma Branka Ve Poljanskog ukazuje se kao „ideologija izdajnika” (Akile Bonito Oliva) avangarde, njenih kolektivističkih ideala i ideje revolucionarnog preobražaja društva. Ipak, njegovi stavovi odražavaju onu istu snagu ubeđenja, idealističke vere u moć umetnosti da pozitivno utiče na

618 B. Jović, *Avangardni mit Čaplin*, Beograd, 2018, 124–125.

619 Moguće je da je u tome posredovao Valdemar Žorž, takođe poreklom Poljak.

620 Videti: B. V. Polianski, *Manifeste du panréalisme par Polianski. Exposition Polianski chez Zborowski, Rue de Seine, du 18 janvier au 3 février 1930*. Druga publikacija iz iste, 1930. godine sadrži istovetne tekstualne priloge i reprodukcije dve slike, ali i jednog crteža s predstavom kubistički dekomponovanog ženskog akta u mrežastom nibmu, koji je odštampan na unutrašnjoj stranici zadnje korice. Moguće je da je za potrebe izložbe u Galeriji Zborovski ta publikacija dopunjena podacima o izloženim eksponatima i preštampana kao katalog.

621 U prevodu na srpski jezik *Manifest panrealizma* je objavljen u: 3. Маркуш, *нав. дело*, 23–25.

622 Videti: S. Šumanović, „Slikar o slikarstvu”, *Književnik* br. 1, Zagreb, 1924, 20–24; Isti, „Zašto volim Poussinovo slikarstvo”, *Književnik* br. 2, Zagreb, 1924, 57–59; ponovo objavljeno u: A. Трифуновић, *Српска ликовна критика (избор)*, Beograd, 1967, 343–351.

transformaciju sveta, pa makar to bio samo mikrokosmos pojedinca. Fovistički bučna, kubistički stišana ili ekspresionistički dramatična, boja je nosilac značenja tog ličnog univerzuma i zalag vizije panrealnosti, koju Poljanski transponuje u svet slike. U njoj i dalje egzistira avangardni koncept poistovećivanja umetnosti i života, ali su se izražajni kodovi promenili. Poljanski je intuitivno osetio i shvatio da u drastično izmenjenoj umetničkoj situaciji krajem dvadesetih godina više nije bilo ni razloga ni smisla izražavati se jezičkim kôdovima primenjivanim u herojsko doba avangarde.

Domaći izvori govore o kontradiktornoj recepciji druge samostalne pariske izložbe Poljanskog u jugoslovenskoj sredini. Početkom marta 1930. Dragan Aleksić objavljuje afirmativan prikaz pod naslovom *Panrealizam g. Virgilija Poljanskog usred Pariza*, u beogradskom listu *Vreme*. Na početku teksta podseća čitaoca na zenitističku prošlost braće Micić u domovini, a potom načelno informiše o njihovim umetničkim preokupacijama i aktivnostima u Francuskoj. Entuzijastički piše o Poljanskom kao slikaru i autoru *Manifesta panrealizma*, tvorcu novog pokreta koji parira nadrealizmu. Ističe poverenje poznatih galerista koji su priredili izložbe ovog umetnika, pozitivne ocene stručne kritike i otvorenost pariske sredine za njegove originalne ideje. Čini se da Aleksić sve to piše kako bi podsetio na uskogrudost i rigidnost domaće kulturne javnosti, koja načelno nije bila spremna da prihvati nekonvencionalne forme kreativnosti, a Poljanskog posebno. Tekst zaključuje tezom da nove, originalne vrednosti u umetnosti donose i uspostavljaju upravo osobene ličnosti, autsajderi i idealisti poput Poljanskog.⁶²³ Nasuprot Aleksiću, zagrebački publicista Krešimir Kovačić o izložbi kod Zborovskog piše u kritički negativnom, ironičnom i potcenjivačkom tonu, ne pominjući ime umetnika. Za knjigu *Crveni petao* tvrdi da je „suluda” i smatra da njen autor nije dostojan da predstavlja jugoslovensku umetnost u Parizu. Poljanskog naziva „samozvanim slikarom”, a njegov uspeh u Parizu kvalifikuje kao „podvalu” i opravdava neobaveštenošću francuskih intelektualaca i njihovom sentimentalnošću prema jednom političkom prognaniku i borcu za slobodoumne političke ideje.⁶²⁴

PAD U NIŠTAVILO I LEČENJE U VOKLIZU

Uprkos zapaženim izložbama i podršci eminentnih kritičara i galerista, Poljanski je u Parizu živeo na ivici egzistencije, razdiran unutrašnjim sumnjama i strepnjama od deportacije u domovinu. Ta neizvesnost, nezadovoljstvo i nemir odveli su ga u izolaciju, autodestrukciju i bolest. Ne nalazeći u surovoj životnoj realnosti bilo kakva sigurna egzistencijalna uporišta i duhovna utočišta, izlaz je tražio u alkoholu, a možda i u drogama.⁶²⁵ Na osnovu prepiske između Marijana Mikca i Micića, može se zaključiti da se prvi znaci poremećaja u ponašanju kod Poljanskog manifestuju početkom 1929, kada prestaje da odgovara na Mikčeva pisma i ne dostavlja obećani tekst predgovora za njegovu knjigu *Imaginarni brodolom*, čije je korice trebalo da dizajnira.⁶²⁶ Početkom maja 1930. duševna kriza i delirična stanja dobijaju dramatične razmere, zbog čega je hospitalizovan u sanatorijumu u Voklizu na jugu Francuske. U toj ustanovi, smeštenoj na imanju koje je nekada pripadalo Markizu de Sadu,⁶²⁷ Poljanski je lečen do kraja oktobra 1930, sudeći prema predračunu bolnice (sl. 108).⁶²⁸

623 Д. А[лексић], „Панреализам г. Виргилија Пољанског усред Париза”, *Време*, Београд, 2. 3. 1930, 2; ponovo objavljeno u: J. Јованов, *Драган Алексић – ликовне критике*, Нови Сад, 2017, 101–102. Golubović i Subotić skreću pažnju na postojanje dve verzije Aleksićevog članka, u kojima su prateće ilustracije (fotografija Anuške Micić i crtež profila Poljanskog) štampane sa pogrešno postavljenim, tj. zamenjenim legendama. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 268.

624 Videti: К. К[оваčić], „Југославенска умјетничка репрезентација у Паризу”, *Новости*, Загреб, 9. 5. 1930, 9; В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 265–266, 429.

625 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 264; М. Шувковић, *нав. дело*, 223.

626 Videti: В. Голубовић, „Из преписке око ‘Зенита’ и зенитизма: Маријан Микац – Љубомир Мицић (1928–1929)”, *Летопис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 7, Загреб, 2002, 182, 186, 197, 200.

627 З. Палић, *нав. дело*, 5.

628 Međutim, na osnovu pisama koje je Poljanski tokom maja i juna 1931. uputio Svetislavu B. Cvijanoviću i Josipu Štolceru Slavenskom u Beograd, može se zaključiti da je u međuvremenu ponovo bio hospitalizovan zbog recidiva (videti: R. Popović, *Knjiga o Cvijanoviću*, Beograd, 1985, 169; Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo Branka Ve Poljanskog Josipu Štolceru Slavenskom*, od 10. 6. 1931). S druge strane, nepoklapanje podataka o broju meseci (sedam i osam) provedenih u Voklizu, koje Poljanski iznosi u tim pismima, navodi na pomisao o njegovom svesnom predstavljanju vlastite životne situacije dramatičnijom nego što jeste, u očajničkom pokušaju da izmoli materijalnu pomoć.



108. Predračun za bolničko lečenje Poljanskog u Azilu u Voklizu od 24. 10. 1930. (privatna kolekcija S. M-P, Pariz)
Estimated bill for Poljanski's hospital treatment in Asile de Vaucluse dated 24 October 1930 (private collection S. M-P, Paris)

dovoljno poznavala niti razumela. Stiće se utisak da se Poljanski jedino preko pisama usuđuje da objasni starijem bratu sebe i svoje postupke, da otvoreno prizna da očekuje više poverenja i uvažavanja, da čezne da ga vidi i da sa nadom iščekuje njegovu pomoć. Braneci svoje pravo na istinsku ljubav prema voljenoj ženi, koju takođe čezne da vidi, Poljanski oponira Micićevim i drugim književnim i filozofskim spekulacijama o ženama. Nasuprot tome, njegova shvatanja muško-ženskih odnosa temeljila su se na drevnoj mitologiji, folkloru i primitivizmu. Najzad, kako se zdravstveno stanje Poljanskog poboljšavalo, tako mu se vraćala želja i potreba za stvaranjem. Međutim, on u Voklizu nema ni olovku, te moli brata da mu pošalje materijal za crtanje, koji je evidentno stigao.⁶²⁹

U periodima lucidnosti nastaju gvaševi, akvareli i crteži koji ukazuju na zaokret ka arkadijskom lirizmu i smirenijem likovnom izrazu, nesumnjivo pod uticajem medikamenata. U pitanju je 16 radova označenih pečatom bolnice „Asile de Vaucluse” i blok za skiciranje sa deset crteža, koji se čuvaju u zaostavštini Ljubomira Micića u Narodnom muzeju Srbije. To su idilični prikazi prirode, idealizovanih ženskih figura i likova gotovo anđeoskog izgleda, tvrdih ili slobodnijih linija i svetlog kolorita, generalno delikatne realizacije. U njima Poljanski ponavlja teme i varira kompoziciona rešenja uspostavljena u ranijim radovima, a u načinu egzekucije inklinira Matisu i Šagalu.

Profilni *Portret Lenjina*, koji prikazuje vođu Oktobarske revolucije u nekoliko lakih poteza olovkom (kat. br. 199), evidentno je refleksija na herojsko doba avangarde i idealistički zanos sovjetskog lidera. Drugi crtež, koji zapisom referira na stvarnu osobu, iako su crte lica shematski prikazane, jeste *Ženski lik kovrdžave kose u nimbu* (kat. br. 200). Na osnovu zapisa na francuskom jeziku u samom nimbu: „Dobar dan Helena. Kako si?”, kao i sličnosti fizionomskih crta lica na prethodno razmatranim pariskim crtežima, reč je o voljenoj ženi za kojom Poljanski čezne u azilu i moli brata u pismu da je pozdravi. Taj crtež je osoben po još jednom, dužem zapisu autorefleksivnog razmišljanja Poljanskog:

„Moje misli naviru poput slapova vode sa obiljem sjajnih mehurića, koji iz fontane teku ka srcu zemlje. Dobro je razmišljati, ali ipak je bolje ćutati kada nas umor nestrpljenja na putu ka sreći vuče prema ponorima koji bruje poput koraka džinovskog duha koji živi u liku vrhovnog sudije i, uprkos uverenju da je odsutan, njegovo prisustvo se na muzički način

U zaostavštini Ljubomira Micića sačuvana su pisma koja su mu upućivali Poljanski i njegovi lekari u Voklizu, iz perioda maj – oktobar 1930. Prvih nekoliko pisama čine kratki izveštaji lekara o zdravstvenom stanju Poljanskog, uz napomene da se posete ne preporučuju. Tek početkom avgusta Poljanski počinje prepisku sa bratom iz potrebe za socijalizacijom, uspostavljanjem kontakta, dijaloga. Zato iz pisma u pismo ponavlja bratu: „Ako bi neko tražio moju adresu, treba mu je dati”. Izveštava ga o svom oporavku, odnosu sa lekarima i slučajnom susretu sa poznanikom Đulom Zilzerom, mađarskim umetnikom i saradnikom ljubljanskog *Tanka*, kao i o nepodnošljivim uslovima i atmosferi življenja u „sredini ludaka”. Pojedini delovi prepiske implicitno ukazuju da se braća Micić nisu



109. *Mladić sa visokom kragnom*, 1930, akvarel na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3987)
Young Man with High Collar, 1930, watercolour on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3987)



110. *Dama sa jabukom*, 1930, akvarel na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3587)
Lady with Apple, 1930, watercolour on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3587)



111. *Naga devojka sa jabukom*, 1930, olovka u boji na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3995)
Naked Girl with Apple, 1930, colour pencil on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3995)



112. *Brod na pučini*, 1930, akvarel i olovka u boji na papiru, 24 x 32 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3993)
Ship on the High Seas, 1930, watercolour and colour pencil on paper, 24 x 32 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3993)

oseća. Definicija duha: to je postojanje koje čovek ne vidi, ali ga čuje kada ćuti, a kad ga vidi, onda ga ne čuje! Filozof je pas koji laje na mesec da ga zagreje. To je afera gospodina Sizifa.”⁶³⁰

Sledi niz idealizovanih likova u nimbu ili sa dekorativnom pozadinom. To su predstave nekoliko devojaka i mladića androginih crta lica i pitomog izgleda, koje Poljanski realizuje najpre u crtežu (kat. br. 201 i 202), a potom i u tehnicu akvarela i gvaša (kat. br. 203 i 204, sl. 109). Moguće je da su modeli bili ljudi iz njegovog bolničkog okruženja, tj. medicinsko osoblje. Realizovana u kombinovanoj tehnici gvaša i tuša, *Devojka u fotelji* sa ogromnim naslonom koji poput nimba uokviruje lik (kat. br. 205), jeste realistički koncipirana ali nedovršena predstava žene. U nekoliko prikaza ženskih torzoa, te aktova i figura sa jabukom koje personifikuju starozavetnu Evu, uočavaju se matisovski laki i arabesknii potezi (kat. br. 206 i 207, sl. 110) ili pak šagalovski sintetizovane forme (kat. br. 208 i 209, sl. 111). Najzad, idilični pejzaži *Izlazak sunca* (kat. br. 210) i *Brod na pučini* (sl. 112, kat. br. 211) jesu arkadijske predstave predela, koje se mogu dovesti u direktnu vezu sa umetnikovom zaokupljenošću vlastitom ontološkom zagonetkom i budućom sudbinom.

630 Zahvaljujem gospodinu Stefanu Miciću-Poljanskom na dragocenoj pomoći oko francuske transkripcije zapisa, koji je zbog pravopisnih i sintaksičkih grešaka citiran u slobodnom prevodu na srpski jezik.

629 Videti: В. Голубовић, „Из преписке браће Мицић”, *Летопис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 1, Загреб, 1996, 146–156.

POVRATAK U PARIZ I EGZISTENCIJALNA DRAMA

Na osnovu Kujačićevog pisma upućenog Miciću 28. novembra 1930, saznajemo da se do tada Poljanski oporavio i ponovo pojavio u krugu monparnasovaca.⁶³¹ On se nadao uspehu na pariskoj umetničkoj sceni i verovao u bolju budućnost, ali je velika ekonomska kriza uzrokovana krahom Njujorške berze (1929) u međuvremenu drastično promenila situaciju u Francuskoj. Svakodnevicu Pariza obeležili su štrajkovi radnika, političke demonstracije, sukobi levice i desnice, nemiri i nasilje na ulicama. Usled velike nezaposlenosti i surove borbe za radna mesta i opstanak, dominira atmosfera ksenofobije i antisemitizma, što se negativno odrazilo na funkcionisanje umetničkog tržišta, posebno na položaj inostranih umetnika koji su živeli isključivo od prodaje svojih radova. Bogati američki kolekcionari su se povukli sa pariskog umetničkog tržišta, a zbog slabe prodaje likovnih dela mnoge privatne galerije su zatvorene. Brojni umetnici-emigranti ostali su bez sredstava za život i bili primorani da se vrate u domovinu. Oni koji su ostali u Parizu preživljavali su primajući skromnu finansijsku pomoć iz fondova za „nezaposlene intelektualce” u visini od šest franaka dnevno. Emigrantski status verovatno je uticao na njihovu uzdržanost u pogledu ispoljavanja stavova povodom aktuelne društveno-političke i ekonomske situacije u Francuskoj, te su se uglavnom opredeljivali za ideološki neutralne motive i sadržaje. Uprkos tome, donedavno internacionalno orijentisani Valdemar Žorž 1931. u pariskom časopisu *Formes* piše: „Došlo je vreme da Francuska gleda na sebe [...] i da unutar sebe, u svom nasleđu pronade osnovne elemente sopstvenog spasenja”, a pobornici „francuske tradicije” sve glasnije istupaju sa zahtevom da se odbrani „etnički karakter” umetnosti i zaustave inostrani uplivi.⁶³² Konsekventno, kod većine umetnika-emigranata u Parizu, pa i kod Poljanskog, to dovodi do ekstremne egzistencijalne ugroženosti koja generiše osećanja rezignacije, nezadovoljstva, nepoverenja, alijenacije, rečju – gubitak svih iluzija i snova o uspehu.

U želji da pomogne bratu oko zaposlenja, Micić činjenicu da je Poljanski bolestan pokušava da okrene u njegovu korist, te u pismu od 8. decembra 1930. upućenom Anriju Barbisu, tada dopisniku lista *Le Monde*, protestuje što njegovo uredništvo:

„stalno odbija jednog velikog revolucionarnog pesnika i istovremeno slikara, Poljanskog, koji je proživio najbolju dramu, pošto je pet meseci bio interniran u jednom azilu [...] zbog toga što je u svojoj zemlji strasno, s velikim pesničkim darom, služio istom idealu kao i Vi. Kada je došao u Pariz, denunciiran je i proganjan od strane policije tokom cele godine; posledice su bile fatalne: azil za umobolne [...] Ovo je prilika da Vam sve to kažem i tako olakšam svoj veliki duševni bol ili svoj revolt, ako više volite.”⁶³³

I drugi ljudi iz najbližeg okruženja Branka Ve Poljanskog, poput slikara Stojana Aralice, nastoje da pomognu pružajući mu preko potrebnu ljudsku i materijalnu podršku.⁶³⁴

Sačuvana prepiska iz perioda 1931–1940. svedoči o teškoj egzistencijalnoj drami koju je Poljanski proživljavao tih godina pokušavajući da živi od prodaje svojih likovnih radova. Budući da pisma upućena prijateljima 1931/32. predstavljaju prvorazredan izvor podataka o njegovom privatnom životu i tragičnom *fatumu*, u nastavku ćemo citirati najpotresnije segmente, jer bi se parafrazom banalizovala i izgubila dramatičnost njihovog sadržaja. Tako u pismu upućenom krajem maja 1931. Svetislavu B. Cvijanoviću, uglednom beogradskom izdavaču i knjižaru sa kojim su braća Micić saradivala u zenitističkom periodu i vodila prepisku do 1940, Poljanski piše:

„Evo ima [...] nekoliko godina kako se probijam kroz ovaj strani svet i kako se pesnički strada. Ne mogu da Vam se pohvalim ničim dobrom, već moram da Vam se potužim mnogo [...] Ima upravo godina dana kako sam bio ušao u

631 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 266.

632 V. Bouvet and G. Durozoi, *нав. дело*, 60, 222–223.

633 Према: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 268.

634 *Исто*, 266.

jednu bolnicu, gde sam ostao sedam meseci, sedam tuga mojih. Ima četiri i po meseca kako sam izašao iz bolnice živeći isključivo od slikarstva, evo već ima dva meseca kako ništa prodao. Oženjen sam, a žena mi je bolesna [...] Kad je beda velika i kad zdravlje ne služi, bogami onda zacrni život. Pa tako eto i meni zacrnilo sasvim.

Ja Vas bogom kumim i prijateljski molim za neku pomoć. Šaljem Vam ovde jedan od mojih najboljih akvarela i molim Vas da ga procenite kako znate i možete, i da mi pošaljete pomoć prema tome. Vi znate kakvo očajanje obuzme čoveka kad boluje i gladaže [...] Pored toga biće mi milo da mi napišete kako Vam se dopao akvarel? Biću Vam mnogo blagodar da mi to učinite odmah pošto se strada kao nikad.”⁶³⁵

Ubrzo potom, 10. juna 1931, piše i Josipu Slavenskom:

„Dragi moj Joža [...] Ja sam bio osam meseci u ludnici. Dabome bolestan. Pa eto ima dva meseca kako sam izašao. Oženjen sam. Ali beda je mnogo stisla. Nije mi za mene, nego mi je eto pre tri dana žena pala bolesna. Potrebni joj lekari i lekovi, a ni hleba nema da pojede ni čime soba da se plati.

Ovo je za mene veliki fizički napor što ti pišem ovo pismo, a bogami i finansijski, pošto košta 1.50 fr. U znak sećanja na naše mladenačko prijateljstvo, ja te zaklinjem bogom, pošalji mi neku, makar i malu pomoć. Biću ti mnogo blagodaran.”⁶³⁶

Mikčevo pismo upućeno Miciću novembra 1931. dotiče „žalosnu sudbinu” Poljanskog, koju je izazvala neimenovana žena (verovatno tadašnja supruga), ali bez pojedinosti o mehanizmima koji su doveli do toga da mu, prema Micićevom mišljenju, „nema spasa.”⁶³⁷

Sledi pismo Slavenskom od 16. marta 1932, jedno od najpotresnijih svedočanstava egzistencijalne drame kroz koju Poljanski prolazi u Parizu:

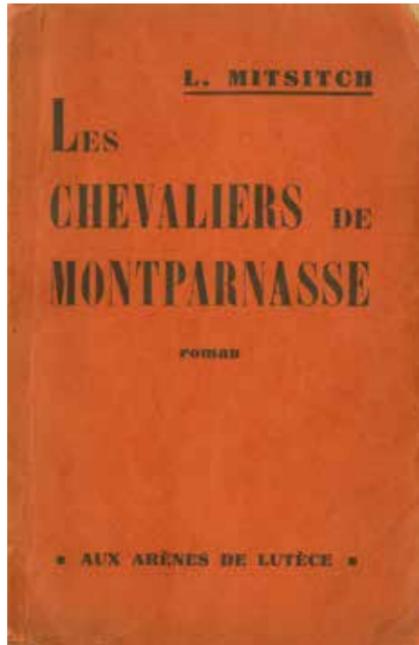
„Evo pišem ti ponovo drhćući od uzbuđenja i bede, a moja žena pored pevucka da zaboravi bedu. U potpunoj osamljenosti živim već jednu večnost, a danas ti pišem sa teškoćom, pošto sam ceo dan pojedao jedan hlečić za 50 santima [...] Takvo stradanje ja ni po čemu zaslužio nisam. A naravno kad se strada, ceo svet pljuje po tebi, a za tvoj talenat ni psi se ne interesuju [...] Sa suzama u očima se sećam naših mladenačkih dana u Rue d'Assas 52 [...] U znak starog drugarstva, ja te molim, dragi Joža, da imaš prema meni samilovanja, i ako možeš, da mi u koverti pošalješ toliko, makar bilo za dva dana života. Ceo me je svet ostavio, levo i desno pišem, pravim demarševe, ne mogu da slikam, jer materijal je skup, i teško se prodaje usled krize. I tražeći makar kakva posla, žena mi je bolesna i ne može da radi. Dani prolaze, i crkava se u bedi, a veliki majstori (Pikaso, Deren i drugi) žive kao baroni! Šta ćeš, teško je biti Jugosloven u velikom svetu! [...] Molim te, učini nešto za mene, ne bilo to makar sto franaka. Evo proleća, ja i moja žena goli i bos, nema se ni odeće, ni cipela ni ništa. Najcrnja beda!

Drugo bi te molio, [...] pošto sam ja kao politički građanin Jugoslavije potpuno korektan, da napraviš posetu kod gđe. Kriste Dorđević, koja je dobra i otmena gospođa, međutim, ona [...] možda misli da sam ja komunista, pa je to teško. Ima tome 3-4 meseca, kako sam joj pisao za pomoć od strane ‘Cvijete Zuzorić’, ali nisam do danas primio nikakova odgovora. Možda zato što nisam redovan u pisanju, ali, moj Jože, ti znaš da je tako teško biti ućtiv u stradanju. Ona mi je jedared prošle godine pomogla lično sa 500 fr. To je lepo i mnogo joj hvala, to beše meseca avgusta 31. Otada nikakova

635 Према: R. Popović, *нав. дело*, 169.

636 Na osnovu tog pisma saznajemo da su Poljanski i njegova supruga tada živeli na adresi rue Lebouis(?) 10. Videti: Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo Branka Ve Poljanskog Josipu Štolceru Slavenskom*, od 10. 6. 1931.

637 Videti: В. Голубовић, „Преписка између Маријана Микца и Љубомира Мицића (1931)”, *Ѕетонис*. Српско културно друштво „Просвјета” св. 9, Загреб, 2004, 401–402, 406.



113. Naslovna stranica: Liouboimir Mitsitch, *Les Chevaliers de Montparnasse*, Paris, 1932 (Narodna biblioteka Srbije, KT. 414)
Cover: Ljubomir Micić, *The Knights of Montparnasse*, Paris, 1932 (National Library of Serbia, KT. 414)

odgovora. Ja sam pisao, molio drugi svet, koji ona pozna, da joj pišu, da je mole, pa do danas ništa. [...] Još te molim, da mi pošalješ ime i tačnu adresu načelnika Prosvetnog odeljenja, odkuda mislim takođe da tražim pomoć, sa mojim odličnim kritikama iz pariske štampe. [...] Mnogo te pozdravlja [...] tvoj stari i nesrećan drug Poljanski⁶³⁸

Nema podataka da je Poljanskom stigla pomoć iz Beograda.

S druge strane, Micić očigledno ulaže sav svoj kredibilitet i aktivira pariske kontakte ne bi li pomogao bratu. Situaciju dodatno komplikuje činjenica da se u to vreme Pariz suočava s novim talasom emigranata, među kojima ima i afirmisanih umetnika primoranih da napuste domicilnu sredinu zbog pojačane političke represije i uspona autoritarnih režima. Konsekventno, francuska imigraciona služba pojačava kontrolu i uvodi restriktivne mere.⁶³⁹ Pretpostavljamo da se Poljanski ponovo našao pod pritiskom pariske konzularne birokratije, pa bi u tom kontekstu trebalo razumeti i Barbisov komentar u pismu upućenom Miciću 7. septembra 1932:

„Navodite mi primer Poljanskog. *Le Monde* bi o tome rado pisao kad bi imao tačnu dokumentaciju i neosporne činjenice, jer svakako se ne mogu tolerisati događaji koje Vi navodite, a koji se dešavaju u zemlji koja sebe smatra civilizovanom.”⁶⁴⁰

Iste godine Micić objavljuje svoj drugi roman na francuskom jeziku *Les Chevaliers de Montparnasse* (*Vitezovi s Monparnasa*, sl. 113), tematski vezan za boemski život u Parizu i Francuskoj, a lik glavnog junaka Save Jocića, slikara-emigranta u francuskoj prestonici, gradi upravo prema sudbini Poljanskog.⁶⁴¹ Prepiska između Mikca i Micića, vođena avgusta 1933, dotiče se i Poljanskog, njegove teške životne, materijalne i zdravstvene krize. Očigledni su Micićevi naponi da preko Mikca pomogne bratu, ali ni to nije dalo rezultate. U opticaju je bila i ideja da se Poljanski vrati u domovinu, ali se od toga odustalo jer bez obezbeđenog posla on bi jedino mogao, kako piše Mikac, „da živi na teret svog starog oca u provinciji.”⁶⁴² Od 1936, kada su Anuška i Ljubomir Micić napustili Francusku i vratili se u Beograd, Poljanski je ostao sam, bez važnog životnog i psihičkog oslonca.

Prema navodima njegovog sina Stefana, u periodu 1937–1939. Poljanski u jednoj galeriji u Latinskoj četvrti upoznaje umetnicu Rene Delatr (1907–1997), sa kojom ubrzo potom posećuje Pikasa u njegovom ateljeu u rue des Grands Augustins. Venčali su se 1939/40. i živeli u rue de Seine, gde im se rodio prvi sin.⁶⁴³ Da su siromaštvo i beda obeležili i porodični život Poljanskog, govore delovi njegovog pisma upućenog Cvijanoviću januara 1940:

„Ja nikome više ne pišem i toliko stradam da to prevazilazi svaku meru. A Vi znate [...] da, kad je čovek u bedi, da ga i gospodin Bog ostavlja. U poslednje vreme sam dugo bio bolestan, i ta bolest mi nije dala povoda da Vam pišem [...] To što sam ja radio i pisao to pripada samo meni i to je moja krv i moj život – tj. moja poezija. Zato gospodine Cvijanoviću,

638 Poljanski tom prilikom piše Slavenskom sa nove adrese rue de Montparnasse 63. Videti: Dokumentacija Narodnog muzeja Srbije, Zaostavština Ljubomira Micića, *Pismo Branka Ve Poljanskog Josipu Štolceru Slavenskom*, od 16. 3. 1932.

639 V. Bouvet and G. Durozoi, *nav. delo*, 222.

640 Prema: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 274.

641 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 274, 280.

642 В. Голубовић, „Преписка између Маријана Микца и Љубомира Мицића (1933)”, *Летопис*. Српско културно друштво „Просвета” св. 11, Загреб, 2006, 377, 380–381.

643 Detaljnije o porodičnom životu Poljanskog i imenima njegove dece videti: П. Тодоровић, „Живот и смрт Бранка Ве Пољанског”, *Књижевна историја* бр. 154, Београд, 2014, 1008, 1010–1011.



114. *Autoportret*, 1930, ulje na platnu (privatna kolekcija, Beograd)
Self-portrait, 1930, oil on canvas (private collection, Belgrade)



115. *Glava devojke*, 1931, akvarel i tuš na papiru (privatna kolekcija, Pariz)
Head of a Girl, 1931, watercolour and India ink on paper (private collection, Paris)



116. *Žena na otomanu*, 1930, akvarel na papiru, 29,2 x 36,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1562)
Woman on Ottoman, 1930, watercolour on paper, 29.2 x 36.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1562)

ja Vas najljubaznije molim, da me utešite u mome neopisanom bolu i stradanju i [...] da mi pošaljete moj jedini kapital i moje imanje, a to su moje četiri knjige poezije: *77 samoubica*, *Panika pod suncem*, *Tumbe* i *Crveni petao*. Pored ostaloga Vas mnogo molim, da otkrijete *Dada-Jok* i koji broj filmske revije *Kinofon*. Onda vas molim [...] da mi pošaljete jedan srpsko-francuski i jedan francusko-srpski rečnik. U ovaj čas ne mogu da Vam platim, pošto živim u takvoj bedi da je to sramota. Čim budem u stanju da Vam ga odužim, to ću odmah učiniti, pošto sam ja rođen lojalan i takav ću i umreti.”⁶⁴⁴

Ovaj citat posredno potvrđuje inicijalnu hipotezu da je Poljanski nameravao da objavi u Francuskoj svoja književna dela nastala u domovini i, možda, na taj način obezbedi elementarnu egzistenciju svojoj porodici. Iz nastavka pisma evidentno je da on i dalje gajio nadu da će na osnovu svojih pesničkih i slikarskih postignuća, a uz podršku Kriste Đorđević, dobiti kakvu-takvu pomoć od Društva prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić” u Beogradu. To se, međutim, nije dogodilo.

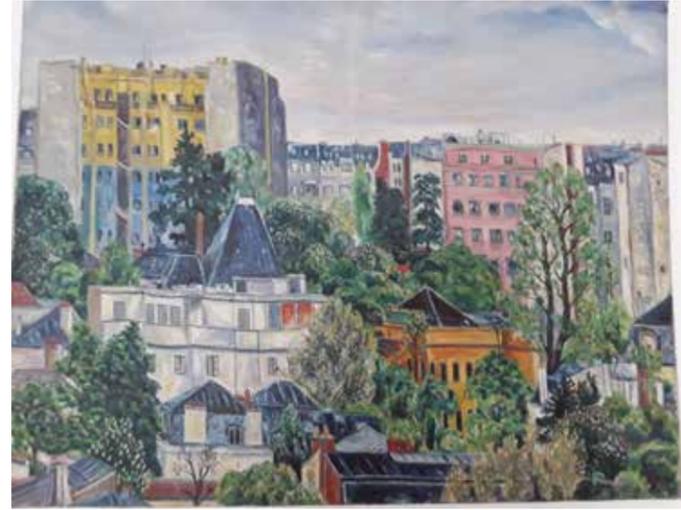
Shodno napred navedenom, ne iznenađuje što je sačuvan izuzetno mali broj likovnih radova Poljanskog nastalih u Parizu u periodu 1930–1940. Reč je o ukupno sedam dela – slika, gvaševa i akvarela različitih stilskih i morfoloških svojstava. Oni svedoče o promenama mentalnog stanja i psihičkoj dispoziciji Poljanskog, ali i o pomeranju fokusa sa psihološke karakterizacije u portretnom žanru ka problemima „čistog slikarstva”, ekspresionizmu boje, poetskom realizmu i intimizmu u prikazu alegorijskog narativa, enterijera i gradskih pejzaža. Hronološko prvenstvo ima introspektivni *Autoportret* iz 1930. godine (sl. 114),⁶⁴⁵ koji odlikuje smirena egzekucija. Iz tamne pozadine, na kojoj su prisutni tragovi grebanja po još vlažnoj materiji, isijava lice Poljanskog, ali mu prazan pogled i odsustvo facijalne ekspresije daju utvarni izgled osobe smoždene bolešću i nemaštinom. Ista staloženost manifestovala se u egzekuciji *Portreta Anuške Micić* (1930), ali je on izveden u primitivističkom maniru (kat. br. 212). To je sintetizovana predstava ovalnog lica uokvirenog crnom konturom. Iako su fizionomske crte prikazane shematski poput maske, portretne karakteristike su sačuvane. Ružičasti inkarnat kontrastiran je zeleno-sivim tonovima kose i senki ispod očiju i nosa. Na površini su takođe prisutni tragovi grebanja po još vlažnom

644 Prema: R. Popović, *nav. delo*, 186–187.

645 Ta slika, koju je Micić poklonio Zoranu Markušu februara 1971, zajedno sa zapisom o darivanju na poleđini, prvi put je reprodukovana 2003. u Markušovoj knjizi *Zenitizam* (Signature, Beograd), koju je priredila njegova sestra Olivera Sbutega-Markuš.



117. *Gradski park*, 1935, akvarel na papiru
(privatna kolekcija Zorica Krunić, Beograd)
City Park, 1935, watercolour on paper
(private collection Zorica Krunić, Belgrade)



118. *Vrt vile Monmoransi u Oteju*
(*Jardin de la Villa Montmorency à Auteuil*), 1940, ulje na platnu
(privatna kolekcija S. M-P., Pariz)
Garden of Villa Montmorency in Auteuil, 1940, oil on canvas
(private collection S. M-P., Paris)

bojenom sloju, ali ovde ti grafizmi stvaraju efekat mreže. Da Poljanski nastavlja da slika idealizovane likove, potvrđuje akvarelisani crtež *Glava devojke* iz 1931. sa posvetom Selin Arno (sl. 115). Akvarelna predstava *Žene na otomanu* iz 1930. bliska je bonarovskoj koncepciji intimizma (sl. 116, kat. br. 213), dok enigmatična scena *Krst i prolaznik* nesumnjivo pripada alegorijskom diskursu (kat. br. 214). Moguće je da ovo nedatovano delo referira na neku od životnih prekretnica ili izbora Poljanskog. Motiv karakteristično francuske parkovske hortikulture sa stepeništem, ograđenim rundelama i travnjakom prikazan je na akvarelu *Gradski park* iz 1935. godine (sl. 117). Iako Poljanski ne prikazuje ljudske figure, njihovo prisustvo je nagovešteno detaljima u donjem desnom uglu, a to su lopta i dva tanjira sa jabukama. Izveden lakim, energičnim potezima, u povišenom hromatskom registru, prizor odiše poetičnom atmosferom. Posveta na srpskom jeziku i ćirilici potpis navode na zaključak da je taj akvarel, kao i nekoliko drugih, Poljanski poslao izvesnom gospodinu Vasiću, uz molbu za materijalnu pomoć. Konačno, slika *Vrt vile Monmoransi u Oteju* (pariskom kvartu) iz 1940, u kojoj je tada živeo Andre Žid,⁶⁴⁶ predstavlja tipično intimistički koncipiran kadar gradskog pejzaža, posmatran s prozora (sl. 118). Taj prizor svedoči o pređenom umetničkom putu, savladanim elementima slike i slikaru koji uživa u prilici da stvara.

⁶⁴⁶ П. Тодоровић, *нав. дело*, 1009.



119. Bračni par Rene Delatr i Branko Ve Poljanski sa decom u Reklozu, 1946 (privatna kolekcija S. M-P., Pariz)
Spouses Renée Delattre and Branko Ve Poljanski with their children in Recloses, 1946 (private collection S. M-P., Paris)

EPILOG

Usledio je period života u okupiranom Parizu, gde se bračnom paru Poljanski rodio drugi sin, Stefan (1943). Godine 1943. porodica se seli u Rekloz, selo kod Fontenbloa, gde im se sledeće godine rodila i ćerka (sl. 119). Narednih godina, seća se sin Stefan, Poljanski je svakodnevno putovao u Pariz, ali su mu razlozi njegovih odlazaka ostali nepoznati. Umro je 14. januara 1947, u autobusu, od posledica srčanog udara, a sahranjen je u porodičnoj grobnici Delatrovih u Reklozu (sl. 120). Nekoliko meseci kasnije na svet je došla još jedna ćerka. Ostavši sama sa četvoro dece, bez pomoći porodice koja nije odobravalala njen brak sa Poljanskim, Rene je ubrzo psihički obolela i bila hospitalizovana. Decu, u međuvremenu smeštenu u različita sirotišta, uspela je da povрати nakon završetka lečenja i izvede na životni put, ali im nikada nije pričala o ocu. Saznanja o ocu, njegovoj umetnosti i avangardnoj prošlosti stižu igrom slučaja tek 1988. godine, zahvaljujući knjizi Kristine Pašut *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale*, objavljenoj u Parizu.⁶⁴⁷ Od tada traje njihova potraga za sačuvanim fragmentima životnog mozaika Branka Ve Poljanskog.

⁶⁴⁷ *Исцо*, 1008, 1011–1012. Videti: K. Passuth, *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907–1927*, Paris, 1988, 172–184.



120. Grob Branka Ve Poljanskog, Rekloz kod Fontenbloa (privatna kolekcija S. M-P., Pariz)
The grave of Branko Ve Poljanski in Recloses, Île-de-France (private collection S. M-P., Paris)



Branko Ve Poljanski (1898–1947) bio je aktivista jugoslovenske avangarde, zenitističkog pokreta i protagonist međunarodne umetničke scene prve polovine 20. veka. Bavio se pozorišnom režijom, glumom i kritikom, prozom i poezijom, filmskom i likovnom kritikom, uređivanjem časopisa, grafičkim dizajnom publikacija, ilustracijom i slikarstvom. Verujući u prevratničku moć, potencijale umetnosti da pozitivno utiče na transformaciju savremenog sveta, do kraja života je istrajavao na toj avangardnoj ideji, čvrsto uveren u etičku ispravnost i društvenu utilitarnost vlastitog umetničkog dela i akcije, uprkos destruktivnoj ignoranciji ili žestokim osporavanjima u jugoslovenskoj sredini, kao i autsajderskoj poziciji na pariskoj umetničkoj sceni. Međutim, hipersenzibilnost, povremena emocionalna nestabilnost i dramatična životna sudbina obeležile su i uvele Poljanskog u mit o tragičnom pesniku i ukletom slikaru, koji je zasenio izuzetnost njegovog umetničkog angažmana i dela.

U nameri da se ličnost, život i delo Branka Ve Poljanskog prikažu sveobuhvatno i utvrdi njegovo mesto na institucionalnoj mapi značenja, osnovno metodološko polazište u pisanju ovog teksta predstavljao je biografski pristup, koji je podrazumevao oslanjanje na istraživačko-interpretativne modele različitih naučnih disciplina. Iako pojednostavljena, predložena periodizacija – podela na predzenitističku, zenitističku i postzenitističku fazu – omogućila je praćenje ne samo procesa artikulacije javnog i umetničkog identiteta Poljanskog već i rizomske putanje razvoja njegovog diskurzivnog dela. Rezultati holističkog sagledavanja pokazali su je da umetnički profil Poljanskog kompleksan i umnogome determinisan njegovim poreklom i iskustvom stečenim u sredinama i vremenu u kojem je živio, a stvaralački sistem dinamičan, policentričan i fluidan, te da u njegovoj osnovi ne stoji ideja pravolinijskog progresa, nego spiralnog kretanja i intrasemiotičke sinteze.

Predzenitistička faza (1917–1921) bila je period njegovog traženja, profilisanja kao umetnika i javne ličnosti. Ključni faktor u procesu artikulacije javnog i umetničkog identiteta, a ujedno i jedno od ishodišta buntovnog mentaliteta Poljanskog, bilo je njegovo poreklo. Rođeni u Hrvatskoj, Branko i njegov stariji brat Ljubomir pripadali su srpskoj pravoslavnoj manjini, posebno osetljivoj po pitanju očuvanja etničkog, verskog i kulturnog identiteta, građenog na temelju slavne prošlosti i vojnih zasluga za odbranu granica Habzburške monarhije i hrišćanske Evrope od invazije i ekspanzije muslimanske Otomanske imperije. Međutim, permanentna izloženost Srba prozelitskom pritisku hrvatskih civilnih vlasti i Rimokatoličke crkve u Austrougarskoj, nastavljena i nakon formiranja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. (Kraljevina Jugoslavija od 1929), umnogome je odredila svetonazore i status braće Micić u hrvatskoj sredini. Stoga njihovo mladačko buntovništvo i kontradiktorne, istovremeno proevropske i antievropske stavove treba razumeti kao deo avangardne subverzije sistema društvenih, estetičkih i etičkih konvencija zapadne civilizacije sa pozicije „drugog”.

Događaj koji je presudno uticao na životni i profesionalni put Poljanskog, a ujedno ukazao da se radilo o ličnosti koja je od rane mladosti odbijala da misli i deluje u okvirima ideološko-političke korektnosti, bilo je njegovo parodiranje hrvatske himne, zbog čega mu je 1915. zabranjeno dalje školovanje u Hrvatskoj. Konsekvence tako drastične kazne za jednog srednjoškolca bile su dalekosežne. Lišen mogućnosti da stekne formalno obrazovanje, što je automatski značilo da na zaposlenje u državnoj administraciji ne može da pretenduje, Poljanski se našao pred krupnim životnim izazovom da izvan institucija sistema obezbedi elementarnu egzistenciju. Budući da je odrastao u porodici u kojoj se negovala recitatorska praksa, uz brata Ljubomira koji je učestvovao u radu srednjoškolskih i amaterskih pozorišta, Poljanski se, ne slučajno, opredeljuje za glumački poziv. U periodu 1917–1921. honorarno je angažovan u Slovenskom pozorištu u Trstu kao glumac, potom režiser srpskohrvatske drame i lektor srpskog jezika, a od 1919. zvanično je zaposlen kao glumac u Dramskom gledališću u Ljubljani. O pozorišnoj karijeri Poljanskog pouzdano se zna još samo to da je u sezoni 1920/21. igrao sporednu ulogu

Putnika u predstavi *Sablazan iz doline svetoflorjanske*, u režiji Osipa Šesta, te da je tada bio registrovan kao član Udruženja glumaca Slovenaca, Hrvata i Srba. Neposredno iskustvo, saznanja i kontakti stečeni u domenu scenskih, performativnih umetnosti u Trstu i Ljubljani imali su višestruke pozitivne konsekvence. Evidentno su podstakli Poljanskog da javno istupi u ulozi pozorišnog arbitra na stranicama ljubljanskog časopisa *Maska*. S mladalačkom hrabrošću i ubeđenjem o neophodnosti suprotstavljanja kako visokoparnom rečniku i pretencioznom kritičkom pisanju o pozorišnoj umetnosti, tako i konvencionalnim postupcima i tehnikama teatarskog izvođenja kao vrednosnim parametrima, on se 1920. upušta u polemiku sa Franom Albrehtom, sivom eminencijom slovenačke pozorišne kritike. Iako ubrzo potom okončana u Ljubljani, pozorišna karijera Poljanskog je tokom 1921. nastavljena u Pragu, kratkotrajnim glumačkim angažmanom u alternativnoj „Revolučnoj sceni” Emila Artura Longena, a zatim u nizu parateatarskih javnih nastupa sa osobinama multimedijalnih performansa, izvedenih ne samo u češkoj prestonici već i u nekoliko drugih evropskih kulturnih centara i jugoslovenskih gradova. Ta istupanja imala su značaj manifestnog predstavljanja njihovog ideatora i realizatora kao umetnika, zastupnika i promotera umetničke ideologije i prakse zenitizma.

Inicijalni momenat u avangardnom delovanju Poljanskog vezuje se takođe za Ljubljanu, gde januara 1921. izdaje futurističko-ekspresionistički časopis *Svetokret* – „list za ekspediciju na Severni pol čovekovog duha”, koji je samostalno priredio za štampu i potpisao pseudonimom Virgil Poljanski. Publikovanje autorskog časopisa i opredeljivanje za taj pseudonim – izveden iz imena antičkog pesnika Vergilija/Virgilija i toponima Majske Poljane, rodnog sela njegove majke – koji ga kao javnu ličnost određuje ne samo profesionalno već i kulturološki i geografski, označili su njegov definitivan izlazak iz anonimnosti. Kao urednik rubrika, grafički dizajner, autor manifesta, pesničkih priloga i kritičkih osvrtu u *Svetokretu*, Poljanski se profilise kao multimedijalni avangardni umetnik i borbeni zastupnik novih, radikalnih umetničkih koncepcija. Da je u pitanju bio nastavak borbe protiv autarhične klime i umetničkog konzervativizma slovenačke sredine, potvrđuje uvodni tekst *Evo me!*, u kojem Poljanski sebe predstavlja kao hrišćanskog proroka-mučenika, ali i rušilački raspoloženog herezizarha osvetničkih namera, dok se u *Manifestu* deklarise kao pristalica Oktobarske revolucije i zagovornik paradoksa kao vrhovnog principa u umetnosti. Iako umetnička koncepcija za koju se zalaže nema karakter jasno definisane poetike, dominantno ekspresionistička matrica manifestuje se ne samo u kosmičkim, humanističkim i pacifističkim idejama programskih tekstova, već i u pesničkim priložima. Kritički osvrti načelno ukazuju na upućenost Poljanskog u aktuelne tokove u slovenačkoj i hrvatskoj književnosti, muzici i likovnoj umetnosti tog vremena. Uprkos tome, na osnovu negativne ocene stvaralaštva slovenačkog avangardnog pokreta *Novomeško proleće*, a posebno pesnika Antona Podbevšeka, konstatujemo da pojedine njegove kritičke opservacije nisu lišene izvesnih pogrešaka. No, značaj Poljanskog kao tvorca *Svetokreta* ne meri se jedino tačnim procenama i vrednosnim kvalifikacijama, nego ukupnim kreativnim doprinosom nastanku časopisa i aktivnim uključivanjem u procese, u kojima se njegova urednička uloga interpolira u tkivo širih sociokulturnih odgovornosti. Koncipiran kao hibridna, intermedijalna umetnička tvorevina, *Svetokret* je u datom trenutku bio glavni medij umetničkog ispoljavanja, a ujedno i platforma javnog delovanja Poljanskog. Radi se o avangardnom časopisu prioritetnog hronološkog statusa u jugoslovenskoj sredini, čija se vrednost detektuje u generisanju nove časopisne forme i izražajnih modela. Bio je to pionirski iskorak u područje intermedijalnog eksperimenta, koji je otvorio put daljem, radikalnom prevazilaženju strogo definisanih granica između različitih umetničkih disciplina. Verbalni i vizuelni eksperiment započet na stranicama *Svetokreta* nastavljen je i radikalizovan u izdanjima časopisa *Zenit*, a programske ideje, umetnički koncepti i kreativni postupci zastupljeni u ljubljanskoj reviji bili su inkorporirani i razrađeni u zenitističkim manifestima, poeziji i prozi braće Micić. Najzad, jasno profilisan izbor i informativni karakter rubrika u *Svetokretu*, raznovrsnost sadržaja i žanrovska hibridnost tekstova, kao i otvoreno opredeljivanje za ili protiv aktuelnih umetničkih fenomena, poetika i vrednosti u kritičkim osvrtima, jesu koncepcijska obeležja koja Poljanski zadržava i elaborira prilikom uređivanja drugih autorskih periodičnih publikacija zenitističke faze, revije *Kinofon* i časopisa *Dada-Jok*.

Zenitistička faza (1921–1926) protekla je u znaku disperzivne umetničke aktivnosti, inrermedijalnog eksperimenta i potpune identifikacije Poljanskog sa zenitizmom – prvim izvorno jugoslovenskim avangardnim pokretom. Idejni

tvorac, vodeći ideolog i *spiritus movens* zenitizma bio je Ljubomir Micić (1895–1971), književnik i urednik „Internacionalne revije za umetnost i kulturu” *Zenit* (43 izdanja), koja je izlazila u Zagrebu (1921–1923) i Beogradu (1924–1926), a od petog broja funkcionisala kao forumsko glasilo pokreta. U osnovi zenitističkog programa stajala je ideja o Balkanu kao „novom, šestom kontinentu” i „balkanizaciji Evrope”, odnosno dokidanje sistema društvenih, estetičkih i etičkih vrednosti i institucija na kojima je počivala hegemonija zapadnoevropskog buržoaskog, kapitalističkog i imperijalističkog društva. Cilj je bio artikulacija i afirmacija nove, autentične i društveno angažovane umetnosti koja će izmeniti negativne stereotipe o kulturnoj inferiornosti Balkana i uspostaviti novu, revolucionarnu kulturološku paradigmu, zasnovanu na nesvesnom primitivizmu i iskonskom varvarizmu južnoslovenskih naroda. Realizacija tog projekta poverena je zenitističkom novom čoveku, imaginarnom „balkanskom Barbarogeniju”, sa kojim su se Micić i Poljanski potpuno poistovetili.

Iako na poziciji „drugog” stuba pokreta, Poljanski je imao ključnu protagonističku poziciju kao ideator, pokretač i organizator brojnih individualnih i kolektivnih aktivnosti, realizacija i zamisli. Upravo u kontekstu zenitizma on artikuliše za to vreme nestandardnu, kompleksnu strategiju javnog delovanja i intermedijalnu, višeznačnu umetničku praksu, pozicionirajući se kao jedan od najagilnijih zastupnika i najtalentovanijih predstavnika pokreta. To potvrđuju i reči njegovog savremenika Dragana Aleksića:

„Pravi talenat u zenitizmu bio je Poljanski. Raznolik, sposoban i za žurnalistiku i za slikarstvo, po potrebi filmski stručnik i kamenorezac, glumac i pesnik, pun neke čudne inventivnosti u svakom poslu, nerven, kanda zbog bolesti življi nego što mu snaga dozvoljava, naprasit i poletan, oduševljen za sve što znači negaciju njegovog stvaranja, ovaj čovek radio je brzo, glatko, bez koncepta, bez beležaka, sa bezbroj simultanih vizija u svakom momentu [...] Razbarušen i kočoperan kao telo, gibak, rasplinut kao duh.”⁶⁴⁸

Načelno proisteklo iz kolektivismu svesti i individualne imaginacije, disperzivno delovanje Poljanskog u kontekstu zenitizma odvijalo se na dva paralelna ali uzajamno povezana plana – aktivističkom i kontemplativnom. Avanturistički duh, fleksibilan karakter, pozorišno iskustvo i animatorske sposobnosti predodredile su Poljanskog za ulogu glavnog promotera zenitizma, modernim jezikom rečeno – PR-a pokreta. Okosnicu njegovog aktivizma činila su česta putovanja, izmeštanja iz domicilne sredine. Dostupni izvori ukazuju da je kao zastupnik *Zenita* delovao u Ljubljani, Pragu, Zagrebu, Berlinu, Beogradu i Parizu, a boravio kratko u Beču, Pešti, Trbovlju i Mariboru. Te migracije donosile su nove kontakte, uvide i saznanja o aktuelnim umetničkim zbivanjima, razmenu ideja i omogućavala uspostavljanje transkulturalnog dijaloga, zahvaljujući čemu zenitizam postaje ne samo međunarodno poznat već i priznat kao pokret unutar globalne avangardne mreže. Lista kontakata koje je uspostavio Poljanski je impozantna, a čine je vodeća imena jugoslovenske i evropske avangarde, kao što su: Anton Podbevšek – vođa slovenačkog pokreta *Novomeško proleće*, Lajoš Kašak – predvodnik grupe mađarskih aktivista i urednik časopisa *MA*, Karel Tajge – lider češke avangardne grupe *Devětsil* okupljene oko istoimenog časopisa, Dragan Aleksić – vođa jugo-dade i urednik revija *Dada Tank* i *Dada Jazz*, Hervart Valden – berlinski kolekcionar, galerista i urednik ekspresionističke revije *Šturm*, Valter Mering i Raul Hausman – eksponenti berlinske Dade i prezentizma, El Lisicki i Ilja Erenburg – avangardisti i urednici ruskog časopisa *Вещь/Objet/Gegenstand* iz Berlina, Filipo Tomazo Marinetti – *spiritus movens* italijanskog futurizma, Teo van Duzburg – eksponent holandskog pokreta De Stijl i urednik istoimenog časopisa, Avgust Černigoj – vođa tršćanske *Grupe konstruktivista* i kourednik ljubljanske revije *Tank*, zatim Aleksandar Arhipenko – ukrajinski skulptor kubističko-konstruktivističke orijentacije, Mark Šagal – ruski slikar onirično-primitivističke stilistike, te globalno poznati Pablo Pikaso, ugledni pariski slikar i likovni pedagog Andre Lot i mnogi drugi stvaraoci naprednih shvatanja.

Strategiju propagandnog delovanja Poljanskog činio je i niz efemernih akcija, ponašanja i praksi, koje su bile agitacionog, umetničkog, edukativnog i kustoskog karaktera, programski koncipirane ili politički obojene. Pažljivo osmišljeni, a

648 Д. Алексић, „Водник дадаистичке чете», *Време*, Београд, 6. 1. 1931, 30.

reklamnim i umetničkim materijalom upotpunjeni, njegovi javni nastupi u zemlji i inostranstvu odvijali su se u formi multimedijalnog performansa (tzv. večernje), izložbe, predavanja, konfrontacije, rasprave i demonstracije, sa osobinama ekscesa, provokacije ili subverzije. Kao takvi, konceptualno su srodni akcijama futurista, dadaista, ruskih avangardista i nadrealista. Među najvažnije izdvajamo: scensko-dramsko-likovne nastupe ili multimedijalne performanse kojima Poljanski i Aleksić zajednički predstavljaju i promovišu zenitizam i jugoslovensku varijantu dadaizma u Pragu 1921; programski koncipiranu Veliku zenitističku večernju koju braća Micić zajedno izvode u Zagrebu i predavanje Poljanskog o zenitizmu održano pred studentima u Beogradu 1923; njegove autorske performanse u Trbovlju i Ljubljani 1925, kojima programski prezentuje i propagira ideologiju i poetiku zenitizma; predstavljanje zenitističkog programa na predavanju Ilje Erenburga u Parizu 1926. Vredan pomena je njegov pariski disput sa Marinetijem 1925, tokom kojeg odlučno brani poetičku samosvojnost i humanističko-pacifističku poziciju zenitizma u odnosu na hegemonistički i profašistički militarizam italijanskog futurizma; učešće u politički motivisanim demonstracijama 1926, najpre na predavanju Alfreda Kera u Parizu, gde javno protestuje i razotkriva ulogu nemačkog pisca i pozorišnog kritičara u antislovenskoj i antifrancuskoj političkoj propagandi tokom Velikog rata, a potom na predavanju Rabindranata Tagora u Beogradu, kada živom i pisanom rečju (kao jedan od aktera događaja i potpisnika protesnog pisma), zajedno sa Micićem, javno osporava priklanjanje indijskog pesnika, filozofa i nobelovca vrednostima zapadnoevropske civilizacije, dajući otvorenu podršku antiimperijalnom političkom kursu i antikolonijalnoj borbi Mahatme Gandija u Indiji. Pažnje vredna su učešća Poljanskog na međunarodnim umetničkim smotrama: *Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti* u Beogradu 1924, *Drugom međunarodnom sajmu moderne knjige* u Firenci 1925. i izložbi *Revolucionarna umetnost Zapada* u Moskvi 1926, kada se predstavlja kao autor eksperimentalnih kolažno-montažnih radova i grafički inventivno oblikovanih autorskih publikacija, te njegov kustoski projekat – izložba recentnih radova nosilaca struje „povratka redu” *Savremeni pariski majstori*, koja je realizovana u Beogradu 1926. i Zagrebu 1927. pod pokroviteljstvom beogradskog Društva prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić”. Međutim, konzervativno, umetničkoj tradiciji i konvencijama naklonjeno jugoslovensko građansko društvo nikada nije prihvatilo niti razumelo avangardni umetnički eksperiment Poljanskog, jer je u njemu videlo subverziju sistema vrednosti na kojem je gradilo svoj ukus, identitet i socijalne pozicije. Permanentno neprihvatanje, koje se manifestovalo u žestokim osporavanjima ili destruktivnoj ignoranciji domaće javnosti, doveli su do velikog razočarenja i duboke rezignacije kod Poljanskog. U znak protesta, on sredinom jula 1927. na beogradskim Terazijama izvodi poslednji performans, u kojem činom deljenja autorskih knjiga *Tumbe* (1926) i *Crveni petao* (1927) uličnim prolaznicima, simbolički obznanjuje kraj svoje pesničke karijere i rezolutnu odluku o napuštanju domovine. Navedene akcije i umetnički kontakti predstavljaju najznačajniji vid njegovog aktivističkog doprinosa jačanju infrastrukture i širenju kruga saradnika časopisa *Zenit*, obogaćivanju kolekcije *Zenit*, te profilisanju, pozicioniranju i diferenciranju zenitizma kao avangarnog pokreta u lokalnom i međunarodnom umetničkom kontekstu. Ujedno, one potvrđuju umetnički profil Poljanskog kao multimedijalnog aktiviste avangarde, prevratničkih ideja i buntovnog mentaliteta.

Kontemplativni aspekt delovanja Poljanskog u kontekstu zenitizma objedinio je različite kulture, umetničke discipline, medije, izražajne modele i postupke. Načelno, u njegovom opusu dominira književni diskurs, kojeg čine žanrovski hibridni prilozi u časopisu *Zenit*, dva autorska časopisa i četiri knjige. Kao autor kritičkih prikaza, rasprava i izveštaja, manifestacija i deklaracija, pamfleta, parola i aforizama, pesama i proznih tekstova, Poljanski je dao ogroman individualni, kreativni doprinos zenitističkoj ideologiji i praksi. Međutim, evidentna je i zaokupljenost likovnošću, urbanom ikonografijom, masovnim medijima i tehničkim inovacijama, koja nije proistekla iz njegovog obrazovanja nego iz samoozgrađene svesti, spoznaje da su domeni vizuelnog i tehničko-tehnološkog sastavni deo života i važna sredstva komunikacije u modernom vremenu.

Uloga Poljanskog kao likovnog kritičara umnogome je bila determinisana njegovim umetničkim i ideološkim *backgroundom*. Kao pesnik i intelektualac levičarske orijentacije, pristalica Oktobarske revolucije i zagovornik radikalnih društvenih promena, on je idealistički verovao u potencijale umetnosti u zenitističkom projektu stvaranja novog, boljeg i humanijeg sveta i čoveka novog doba. Takav mentalni sklop i senzibilitet pesnika dislocira Poljanskog iz racionalnog, sis-

tematičnog i nepristrasnog kritičarskog diskursa, ali mu istovremeno oduzima svaku distancu „objektivnog” posmatrača i drži ga u stanju konstantne emocionalne napetosti, potpune fasciniranosti i gotovo apriorističke afirmacije nove umetnosti, novih medija i novih žanrova. Kao kritičar koji nove forme vizuelnosti percipira i promišlja iz pozicije pesnika i ideologa zenitizma, aktera nove umetničke prakse koji se bori za ciljeve koji su zajednički, Poljanski artikuliše osoben interpretativni model, profilišući se kao tipičan predstavnik borbene, „militantne” avangardne kritike. U pitanju je inventivna forma kritičkog govora o umetnosti zasnovana na programskim načelima i aksiološkom sistemu zenitističkog pokreta, koja se otvoreno opredeljuje za ili protiv. Tome u prilog govore njegovi kritički osvrti i prikazi aktuelnih zbivanja, tendencija i fenomena u gotovo svim umetničkim disciplinama, kako na domaćoj tako i na međunarodnoj sceni. Polemički intoniran tekst *Film slovenačke kulture* (1921) svojevrsan je nastavak napada na autarhični slovenački kulturni milje, koji je Poljanski započeo u *Maski i Svetokretu*, s tom razlikom što sada afirmativno piše o Podbevšku i *Novomeškom proleću* revidirajući svoje ranije negativne ocene. U osvrtu na izložbu Paula Klea u Beču (1921) demonstrira ovladavanje pojmovnim instrumentarijumom svojstvenim profesionalnoj likovnoj kritici, ali i istančan prosuditeljski dar za literarnu komponentu, koja predstavlja specifikum Kleovih likovnih radova. Nadahnuti prikaz *Kroz rusku izložbu u Berlinu* (1923) spada u red najvažnijih kritičkih priloga u *Zenitu* i afirmativnih napisa iz epohe o ruskoj avangardi. Njegov značaj počiva na pravovremenom identifikovanju suprematizma i konstruktivizma kao radikalno novih, revolucionarnih umetničkih koncepcija kadrih da transformišu svet, kao i u metodološki relevantnoj analizi plastičke sintakse i formalne strukture dela Maljeviča, Tatlina, Arhipenka i drugih umetnika. Problem moderne arhitekture Poljanski razmatra u tekstu *‘Mi’ na Dekorativnoj izložbi u Parizu* (1925), u kojem kritički oštro i u polemičkom tonu komentariše anahronizam Paviljona Kraljevine SHS, a kao inovativne i vredne primere izdvaja puristički paviljon časopisa *L’Esprit Nouveau* (Le Korbizje i Amede Ozanfan) i konstruktivistički paviljon Sovjetskog Saveza (Konstantin Melnikov). U nekoliko priloga posvećenih korišćenju potencijala filma i unapređenju bioskopa u jugoslovenskoj sredini, glumačkim bravurama i filmskim ostvarenjima Čarlija Čaplina, kao i refleksijama njegovog stvaralaštva u kontekstu avangarde načelno i zenitizma posebno, Poljanski se predstavlja kao poklonik sedme umetnosti i filmski kritičar.

Pamfletski tekst *Alarm*, premijerno predstavljen na Velikoj zenitističkoj večernji u Zagrebu (1923), pozdravno pismo upućeno Miciću i manifest *S onu stranu istine i laži. O apsolutnom zenitizmu*, pisani povodom petogodišnjice izlazenja *Zenita* (1926), kao i *Otvoreno pismo Rabindranatu Tagori* koje potpisuje zajedno sa Micićem (1926), predstavljaju vredne doprinose ideologiji zenitizma. Te ekstatično i polemički intonirane tekstove odlikuju persuzivnost, apelativnost, imperativnost i naglašena poetizacija iskaza. U njima Poljanski teorijski eksplicira umetničku koncepciju i ideološko-političku poziciju zenitizma, afirmiše i postulira osnovna načela zenitističkog programa, te apostrofira i glorifikuje Micićeve i sopstvenu ulogu u pokretu kroz osporavanje sadašnjosti, prevrednovanje prošlosti i projektovanje budućnosti.

Pesnički i prozni prilozi Poljanskog u *Zenitu* demonstracija su njegove sklonosti ka asimilaciji i kreativnoj elaboraciji različitih poetika. Oni su nastajali u duhu ekspresionističkog altruizma i kosmizma, emocionalne egzaltacije i autorefleksivnosti, dadaističkog nihilizma, paradoksa i blasfemije, futurističkog dinamizma, bruitizma i simultanizma, zenitističkog sinkretizma i Micićeve definicije pojmova *simultanizam*, *konstrukcija* i *vanum*. Uz primenu kolažno-montažnog postupka i metoda slobodnih asocijacija, bili su to osnovni principi i koncepti koje je Poljanski sintetizovao u svom književnom opusu. Neretko, grafički postupak pisanja/štampanja teksta u funkciji je vizuelnog akcentovanja ili upotpunjavanja značenja verbalnog iskaza, utemeljenog na svakodnevnom jeziku i uličnom žargonu. Među antologijska dela jugoslovenskog avangardnog pesništva istoričari književnosti ubrajaju pesmu *Ekspres-Groblje* koja pripada žanru tzv. „železničke poezije”, stilski hibridnu *Pesmu broj 13* i *Slepac broj 52*, *Laso mater božjoj oko vrata* pisanu u duhu dadaističke blasfemije, *Put u Braziliju* koja pripada žanru tzv. „geografske poezije”, pesme društveno angažovanog sadržaja *T. B. C., Ustaj* i *Sing-sing jašemo Himalaju* u kojoj je arhaična forma deseteračkog stiha kombinovana sa grafičkim simbolima, a posebno pesmu *U tebe su divne oči Lucija*, u kojoj se kroz žanr ljubavne poezije iskazuju revolucionarni zanos i ideje proleterskog bratstva. U proznom segmentu dominira kratka priča, pisana u formi dijaloga ili filmski sekvencionisan, nelinearni narativ, konceptijski blizak futurističkoj

drami predmeta i avangardnim „filmovima od hartije i na hartiji”, u kojem je konvencija jedinstva mesta, vremena i radnje sistematski poništavana. Iako ponekad sadrži izvesne autobiografske momente ili reference na stvarne događaje i ličnosti, dramska radnja načelno pripada domenu fikcije, a glavni junak je najčešće fantomsko biće, dok predmeti ponekad dobijaju ulogu sporednih aktera. Uprkos žanrovskoj hibridnosti, u pričama: *Nihilon*, *Kontradiotikon*, *U slepom crevu parobrod*. *Priča iz 1001 mraka*, *Lice koje zviždi*, *Smeh pušaka*. *Komična tragedija*, *300.000 udaraca u sekundi*. *Serpentinela*, *Panoptikum putuje u ogledalo*, *Vesela sinagoga*, *Atentat na koncertu* i *Sudar svetova*, kao dominantni mogu se izdvojiti elementi apsurdna, parodije, satire, ironije, groteske, trilera itd.

Kinofon – „revija za filmsku kulturu” (Zagreb 1921/22, 12 brojeva) proistekla je iz fascinacije Branka Ve Poljanskog pokretnim slikama iz doba detinjstva, koja s vremenom prerasta u sinefiliju i profesionalnu preokupaciju, pasionirano praćenje tokova, zbivanja i ostvarenja u domenu sedme umetnosti u zemlji i svetu, te u kritičko-teorijsko promišljanje i pisanje o filmu kao autonomnoj umetničkoj disciplini. U jugoslovenskoj sredini bila je to prva nezavisna ilustrovan filmska revija, koja je svojim imenom anticipirala pojavu zvučnog filma. Prepoznajući u filmu umetnost budućnosti, univerzalni jezik komunikacije i moćno sredstvo propagande, Poljanski je koncipirao *Kinofon* kao specijalizovani časopis namenjen kako ekspertima tako i ljubiteljima filma, koje je trebalo edukovati kako da posmatraju i razumeju sedmu umetnost. Promišljenim izborom rubrika uspeo je da uspostavi ravnotežu između dve primarne vrste sadržaja, stručno-edukativnog i informativno-popularnog, kojima je priključio i umetnički (književni). Za samo šest meseci, koliko je revija izlazila, Poljanski je napisao neke od antologijskih tekstova u istoriji rane jugoslovenske filmske publicistike, profilišući se kao jedan od pionira teorije i kritike sedme umetnosti (*Film i budućnost čovječanstva*, *Film i kazalište*, *Kinomuzika*, *Filmska umjetnost i kritika*, *Država i kinofilm*, *Razveseljivač milijuna* itd.), ali i kreatora u domaćoj sredini tog vremena nove književne forme, film-priče (*Landru ubojica 11 žena*, *Dnevnik doktora Hendersona*, *Bijesna lješina*). Istovremeno, kao autor tipografskih rešenja i ukupnog grafičkog dizajna, obezbedio je *Kinofonu* upečatljiv vizuelni identitet. Naslovne stranice imale su grafički svedeno ali vizuelno efektno crveno-crno zaglavlje postavljeno na svetlu osnovu, koje je kolorističkom shemom asociralo na izdanja Bauhauusa. Dopadljivi fotografski prikazi filmskih zvezda na naslovnica – poput Konrada Fajta, Čarlija Čaplina, Džekija Kugana, Bebi Pegi, Lil Dagover, Me Marej, Meri Pikford i Lije Mare – smenjivali su se iz broja u broj, shodno aktuelnosti njihovih kinematografskih ostvarenja. Ne slučajno, zaštitni znak revije bila je siluetna predstava Čaplinovog filmskog lika Šarloa ili Malog skitnice, koji je u kontekstu avangarde figurirao kao moderna ikona sa simboličnim, socijalno angažovanim značenjem. Zahvaljujući profilisanoj uređivačkoj politici Poljanskog, *Kinofon* je uspešno odolevao izazovima jeftinog senzacionalizma svojstvenog filmskoj štampi. Po naglašenoj funkciji podizanja nivoa svesti lokalne sredine o umetničkom karakteru i društvenoj ulozi kinematografije, značaj ove revije može se porediti sa drugim filmskim časopisima tog vremena, publikovanim u kulturno razvijenim evropskim centrima.

Revija *Dada-Jok* (Zagreb 1922, dva broja) rezultat je munjevit reakcije Poljanskog na težnje Dragana Aleksića da jugoslovenskoj frakciji Dade obezbedi autonomnu poziciju u odnosu na zenitizam, pod čijim je okriljem inicijalno funkcionisala. Evidentno upoznat sa formama umetničkog delovanja i ispoljavanja nemačke Dade, Poljanski u koncipiranju forme i sadržaja ovog autorskog časopisa taktički primenjuje dadaističke metode da bi strategijom njihovog demistifikovanja demonstrirao superiornost i inventivnost zenitističke subverzije dominantnih estetičkih kanona i društvenih konvencija. Na dadaističko-antidadaistički karakter časopisa ukazuju njegov kontradiktoran naziv, sadržaj i forma naslovne i unutrašnjih stranica. Komponovana u skladu s principima simultanizma i jukstapozicije, u kolažno-montažnom postupku svojstvenom filmskom mediju, naslovnica funkcionise kao vizuelni ideogram i *new age* alegorija. Inventivnost njenog grafičkog rešenja očitava se u tipografskom eksperimentu i dinamičnom rasporedu verbalnih i vizuelnih komponenti, kojima Poljanski uspostavlja ironijsku distancu kako prema dadaizmu i ekspresionizmu, tako i prema institucijama crkve i države. Sadržaj revije čine grafički nekonvencionalno oblikovani i provokativni dada-antidada-zenitistički iskazi, parole, pesnički i prozni prilozi, pamfletski i pseudolegislativni tekstovi, ilustracije i reklame. Izuzev Poljanskog, njihovi autori su samouki zagrebački slikar Petar Bauk, Micić i njegova supruga Anuška *alias* Nina-Naj. Očigledno namenjeni isključivo domaćim čitaocima,

svi tekstualni prilozi u *Dada-Joku* objavljeni su na srpskohrvatskom jeziku. U osnovi, oni pripadaju dadaističkom diskursu, jednako kao i dve ilustracije, likovni prilozi Poljanskog: crtež-kolaž *Antidada konstrukcija* i fotomontaža *Dada-Jok kompozicija*. Kao kontraodgovor Aleksić publikuje dadaističke revije *Dada Tank* i *Dada Jazz*, a Poljanski drugi broj *Dada-Joka* sa futurističkim prefiksom *Zenit-ekspres* u nazivu i svedenijom, konstruktivističkom grafičkom opremom. Sudeći prema načinu oslikovljavanja reči i verbalizacije slike, *Dada-Jok* Poljanskog i Aleksićeve *Dada Tank* i *Dada Jazz*, uz Micićev *Zenit*, predstavljaju najradikalnije primere inventivnog grafičkog dizajna u jugoslovenskoj sredini, a njihov originalan doprinos korpusu periodičnih publikacija međunarodne avangarde odavno je potvrđen. U pomenutim revijama granica između tekstualnih i ilustrativnih priloga je ukinuta, a časopisna stranica je konstruisana kao otvorena, fragmentovana i dinamična prostorno-vremenska struktura uzajamno dispartnih elemenata jednake važnosti. Semantička polivalentnost i interdisciplinarnost dali su ovim revijama hibridni karakter i osobine avangardnog *Gesamtkunstwerka*. Takav časopisni konstrukt u datom vremenu i sredini predstavljao je formalno-sadržinsku inovaciju i značio subverziju dominantnih estetičkih kanona svojstvenih konvencionalno koncipiranim periodičnim publikacijama. Konačno, zahvaljujući konfrontaciji na relaciji zenitizam – jugo-dada i kompeticiji između Poljanskog i Aleksića, pojam umetničkog dela u jugoslovenskoj sredini proširen je na časopisnu formu, otvarajući put artikulaciji neoavangardnih formi umetničkog ispoljavanja (knjiga umetnika u umetnosti koncepta).

Edicija Biblioteka *Zenit* bila je uporište zenitističke izdavačke delatnosti i aktivnosti Poljanskog. Njegov roman *77 samoubica* objavljen 1923. u Zagrebu predstavlja intermedijalnu umetničku tvorevinu, u kojoj je književni diskurs (proza, poezija, manifest, parole) sintetizovan sa izražajnim potencijalima filma, fotografije, grafičkog dizajna i slikarstva. Poljanski vizuelno oblikuje tekst na unutrašnjim stranicama, a sadržaj književnog dela transponuje u amblematsku apstraktnu kompoziciju na naslovnoj korici, koncipiranoj u duhu konstruktivizma i futurizma, uz primenu suprematističkih i rejonističkih elemenata. Ona predstavlja vizuelni ekvivalent konstruktivnog načela primenjenog u gradnji teksta. Naredni autorski projekat Poljanskog je *Panika pod suncem*, njegova prva zbirka stihova objavljena 1924. u Beogradu kao šesta knjiga u izdanju Biblioteke *Zenit*. Uvodni tekst je programskog karaktera, a Micićev predgovor jasno ukazuje da su zenitisti i u beogradskoj sredini na poziciji „drugog”, tj. umetničke alternative. Osim prethodno publikovanih, nove su pesme *Bog biftek*, *Tebi Beograda tebi* i *Vesela pesma*, u kojima dominiraju antiratni stav, društveno angažovana tema i raspoloženje revolucionarnog bunta. Grafički dizajn je sveden, tipografska rešenja su diskretna, a jedinu ilustraciju čini reprodukcija crteža Mihaila S. Petrova *Portret Branka Ve Poljanskog* (1924), koji je u funkciji vizuelnog potvrđivanja identiteta pesnika. Knjiga *Tumbe* objavljena je 1926. u Beogradu kao 12. izdanje u ediciji Biblioteka *Zenit*. Prozni diskurs sa dva manifesta i šest kratkih priča dominantan je u odnosu na pesnički. Uprkos sumnji u uspeh vlastitih nastojanja da putem pesničke revolucije uspostavi novi sistem vrednosti u domovini, Poljanski istrajava na zenitističkom kursu i u *Manifestu* tematizuje pitanje vlastite sudbine i umetničkog identiteta kroz filmski postupak montaže autobiografskih sekvenci. Zatim otvara raspravu o aktuelnim tokovima u slikarstvu i u polemičnom tonu komentariše tendenciju „povratka redu” u Francuskoj, a kao kreativnu alternativu predlaže „slikarstvo jedne minute”, utemeljeno na principima dinamizma i fragmentarnosti svojstvenim filmskom mediju. Nove su samo dve pesme, *Sumrak* i *Pesma o njemu*, u kojima dominira lirski ispovedni ton i nihilistički defetizam. Vizuelni izgled knjige Poljanski koncipira u duhu konstruktivizma, suprematizma i Bauhauusa, a za ilustraciju, koja potvrđuje njegov identitet kao autora, odabira portretni crtež, rad japanskog umetnika Cuguharu Fužite nastao 1926. u Parizu. Poslednja zbirka stihova, *Crveni petao*, ujedno je i poslednja, 14. knjiga iz edicije Biblioteka *Zenit* štampana u Beogradu 1927. U predgovoru Poljanski obznanjuje da je to njegov poslednji pesnički „podvig” i izražava rezignaciju zbog destruktivne ignorancije i antagonizma beogradske sredine prema zenitizmu i njemu lično. Sintaksički razučeni stihovi poeme prožeti su pesimističnim raspoloženjem i intimnim, ispovednim tonom, uz povremeno prisustvo ekspresionističkih toposa i elemenata proleterske lirike. Iako redukovani i pročišćeni, grafički dizajn naslovnice zasnovan je na rešenjima konstruktivizma, suprematizma i Bauhauusa, dok unutrašnje stranice odlikuje konvencionalan izgled. Ilustrativne priloge čine reprodukcije portretne fotografije (1921) i *Autoportret* Poljanskog izveden u tehnici crteža, koji potkrepljuje inicijalnu hipotezu da godina 1926. označava trenutak njegovog ulaska u likovni eksperiment.

Postzenitistička faza (1927–1947) života i rada Branka Ve Poljanskog odvijala se u Francuskoj, a proticala je u znaku pokušaja obnove zenitističkog projekta u Parizu i potpune posvećenosti likovnom stvaranju. Želja da se oproba kao likovni umetnik i stekne afirmaciju na stilski i konceptualno razučenoj, a veoma kompetitivnoj umetničkoj sceni Pariza, kod Poljanskog se kristališe još tokom prvog boravka u francuskoj prestonici 1925/26. Uprkos činjenici da ne poseduje formalno likovno obrazovanje, podstičaje u tom pravcu nalazi u liberalnoj umetničkoj klimi Monparnasa, respektabilnoj poziciji samoukih stvaralaca i krugu prijatelja i poznanika, po vokaciji likovnih umetnika. Među njima je bio i Sergije Glumac, jedan od tada mnogih jugoslovenskih polaznika Akademije Andre Lot u Parizu, a zbog njegove sklonosti ka avangardnom eksperimentu, uvereni smo u njegovu posredničku ulogu u uspostavljanju inicijalnog kontakta između Poljanskog i Lota početkom 1926. Tada je Poljanski bio angažovan na prikupljanju umetničkih radova za izložbu *Savremeni pariski majstori*, u kojoj je Lot učestvovao. Neformalnom i nekonformističkom karakteru Poljanskog sigurno je odgovarao Lotov fleksibilni pedagoški pristup, a njegov nastavni metod očitava se u nizu crteža, studija aktova i krokija lica, bez naznake o datumu nastanka. U njima su identifikovani principi Lotove postkubističke modulacije forme, koje je Poljanski prilagodio svom primitivističkom poimanju likovnosti. Međutim, samo jedan sačuvani crtež ženskog akta sa Lotovim korekturama ne znači automatski da se Poljanski obučavao u njegovoj Akademiji sistematično i prilježno, kao što su to činili drugi jugoslovenski slikari. Na osnovu serije od 45 crteža, koji ukazuju na postepeno ovladavanje ljudskom formom i pokretom, smatramo da je Poljanski u periodu 1926–1928. časove kod Lota pohađao neformalno i sporadično, shodno trenutnim preokupacijama i finansijskim mogućnostima. Stoga u evidenciji Lotovih studenata koja se čuva u Fondaciji Andre Lot u Parizu nema podataka o Poljanskom, što navodi na zaključak da on uglavnom samostalno ovladava tehnikama crtanja i slikanja. Od tada njegova stvaralačka metodologija dobija na ubrzanju rizomske putanje, koju je istovremeno moguće pratiti u prošlost, sadašnjost i budućnost.

Po dolasku u Francusku 1927, primarna preokupacija braće Micić bila je ponovno pokretanje časopisa *Zenit* i obnova zenitističkog pokreta u Parizu. Osim priloga objavljenih u međunarodnim avangardnim publikacijama (*Tank*, *Fronta*, *Muba*), najznačajniji doprinos Poljanskog pripada domenu primenjene umetnosti. To su pre svega ilustracije za njegovu film-priču *Bijesna lješina* (1922), roman *77 samoubica* (1923) i knjigu *Tumbe* (1926), te Micićevu priču *De gidi, bekjar budala* (1926) i knjigu *Hardi! A la Barbarie* (1928) objavljen u Parizu, kao i oslikana reklamna tabla za Vilu „Zenit” – neoficijelnu galeriju koja je bila otvorena za publiku u predgrađu Medon. Načelno, ilustracije odlikuje čitljivost predmetnog motiva, kontinuirana naracija, namerno mešanje kôdova popularne i visoke umetnosti, kao i stilska heterogenost, tj. sinteza različitih formalno-jezičkih solucija. Dominira primitivističko-realistička, figurativna leksika, kombinovana sa rešenjima kubizma, futurizma, dadaizma, kao i kreativni principi slobodnih asocijacija, slučajaja, simultanzma, jukstapozicije i montaže, u kojima se detektuju reminiscencije na stare ideale iz vremena problemske aktuelnosti zenitizma. Evidentni su i uplivi recentnog nadrealizma koji se manifestovao u postupku simuliranog automatizma, metamorfozama i malformacijama ljudskog tela, kao i u pristupu određenoj tematici. Semantički aspekt ilustracija derivira kako iz literarnih predložaka, tako i iz podataka životne biografije braće Micić i psihologije ličnosti Poljanskog. Najzad, činjenica da znatan broj njegovih crteža nastalih tokom 1928. predstavlja ilustracije, čiji je literarni predložak identifikovan u programskim tekstovima, pesničkim i proznim delima zenitističke i postzenitističke faze, potvrđuje hipotezu da su postojali planovi za ponovno štampanje zenitističkih publikacija na francuskom jeziku. Međutim, kako ti izdavački projekti uglavnom nisu realizovani, većina ilustrativnih priloga Poljanskog ostala je izvan javne komunikacije i recepcije, sve do izložbe u Narodnom muzeju u Beogradu 1983.

Tematski registar i spektar formalnih osobina zastupljen u ilustracijama, Poljanski paralelno razrađuje u apartnoj seriji crteža realizovanih u tušu i olovci 1928–1930. Odluku ih istovetna ekstrovertnost u ispoljavanju autobiografskih i autorefleksivnih sadržaja, ekspliciranim kroz iste ili srodne teme i motive, kao što su likovi, žene i situacije, proistekli iz umetnikove imaginacije ili iz subjektivne percepcije stvarnih ljudi i vlastitog bića. Posmatrani iz aspekta morfologije oni pripadaju figuraciji, u retkim primerima dovedenoj do granice asocijativne apstraktne forme i fantazmagorije, dok je njihova dominantno antiestetična likovna retorika utemeljena na primitivističko-realističkom rečniku, prožetom elementima

kubizma, ekspresionizma i nadrealizma. Izvedeni uglavnom spontano i bez pripreme, oni su rezultat trenutnih raspoloženja, misaonih i emocionalnih podsticaja umetnika.

Motiv žene, teme seksualnosti i odnosa između polova predmet su većeg broja crteža. Zaokupljenost Poljanskog problematikom nagog tela, erotskog i ljubavi proističe kako iz ličnih želja, strahova, opsesija i fantazama vezanih za žene, tako i iz opšte klime vremena, aktuelnosti tih pitanja u zapadnoevropskom društvu. Predstava žene dominira njegovim svetom crteža, koji se ukazuje kao prostor sreće ili, češće, zlog udesa. Ona je prisutna kao model za akt, duhovna inspiracija, borbena Amazonka, demonizovana Venera, perfidna Saloma, grešna Eva ili bizarno hibridno biće, sa simbolima ambivalentnih, pretežno negativnih konotacija. Shodno tim ulogama menja se i karakter njenog prikaza: realistični, primitivistički, sintetični, onirični, groteskni. Te antiakademske predstave tela belih Evropljanki izvedene modernim rečnikom kombinovanim sa elementima primitivizma, značile su osporavanje slike koju je Evropa imala o sebi. Istovremeno, one ukazuju na nerazrešen odnos Poljanskog prema ženama, pa verodostojnost ovih crteža deluje istinito, tačno sa stanovišta psihologije ličnosti njihovog tvorca. Da kod Poljanskog, ipak, postoji želja za uspostavljanjem normalnih relacija sa ženama, govori niz alegorijskih predstava i prikaza muško-ženskih odnosa ili situacija, u koje uvodi sopstveni lik ili figuru. Međutim, te relacije pretežno nose predznak otuđenja, a ne bliskosti. Osim duboko ličnih značenja, ovi crteži na drugom nivou čitanja problematizuju pitanje buržoaskog morala na način idejno srodan francuskim nadrealistima, ali lišen eksplicitne seksualnosti i perverzности.

Kao apatrid i umetnik-emigrant u Parizu, Poljanski oseća empatiju i ima potrebu da predstavi pripadnike socijalnih grupa sa margine ili autsajdere koji, kao i on sâm, odstupaju od kulturnih i društvenih normi. To su ne samo prostitutke, već i cirkusanti, bokseri, homoseksualci, transvestiti i drugi anonimni pojedinci, ljudi iz neposrednog životnog i umetničkog okruženja Poljanskog, čija lica srećemo na njegovim crtežima. Portretni segment crtačkog opusa čini nekoliko autoportreta u kojima se detektuju različita raspoloženja i emocionalna stanja, kao i veliki broj prikaza ličnosti, čiji identitet u pojedinim slučajevima jeste, a u drugim nije bilo moguće utvrditi. Uprkos tome, specifičnost fizionomskih crta lica identifikuje tu grupu radova kao portrete, bez obzira na to da li su one predstavljene naturalistički, karikaturalno, groteskno, primitivistički stilizovano ili geometrizovano, do detalja razrađeno ili krajnje sintetizovano. Specifikum predstavlja uvođenje motiva velikog nimba, zaobljene ili oštrouglaste forme, neutralne ili dekorativne površine koja uokviruje lice. Formalno-jezička rešenja uspostavljena u portretnim predstavama predstavljala su osnov za eksperimentacije u nizu prikaza imaginarnih likova. Ta serija nastala je tokom 1928, a čini je preko 40 crteža izvedenih olovkom i tušem, ponekad u kombinaciji sa akvarelom i gvašom. Najčešće su u pitanju predstave pojedinačnih likova, ređe multiplikovanih i grupnih – dva ili tri, a odlikuje ih morfološka heterogenost, tj. odsustvo jedinstvene stilske matrice. Svi prikazi ostaju u domenu figurativnog iskaza, samo u izuzetnim slučajevima dovedenog do granice asocijativne apstrakcije. U načinu realizacije kreću se od koncentrisane, postupne i detaljne obrade predmetnog motiva do spontano, slobodno i lapidarno naznačenog lika. I dok pojedini likovi poseduju izvesne portretne crte, drugi pokazuju tendenciju ka redukciji i sintetizovanju forme ljudske glave, koncipirane poput maske. Neuhvatljiva granica između realnog i imaginarnog, planirane strukture i improvizacije, poigravanje sa mogućnostima različitog čitanja određenih formi, kao i semantička ambivalentnost ovih prikaza, ukazuju na afinitet Poljanskog prema formalnom eksperimentu, nadrealističkom vizuelnom diskursu i njegovu potrebu da uhvati korak sa aktuelnim slikarskim tokovima.

Glavnina slikarskog opusa Branka Ve Poljanskog nastajalog od 1928. može se definisati kao spoj introvertne „subjektivističke motivacije” i jezika figuracije, uz uplive primitivizma, ekspresionizma, nadrealizma i neorealizama. U pitanju je pastiš citata, isečaka, fragmenata, epizoda, znakova, amblema i simbola. Upravo toj stilskoj hibridnosti, kao i u izboru tradicionalnih žanrova (portreta i autoportreta, mrtvih priroda i veduta, alegorijskih i mitoloških narativa) manifestuje se njegova vezanost za tendenciju „povratka redu”. Retki su primeri formalnog eksperimenta u domenu asocijativne i biomorfne apstrakcije, ponekad sa temom kosmogonije. Međutim, svi slikarski radovi Poljanskog u svom podtekstu nose

jednu simboličku dimenziju, koja proističe iz intuitivnih, misaonih i emocionalnih podsticaja njegovog bića, subjektivnog doživljaja negativnih simptoma zapadnog sveta iz pozicije „drugog”, iako su izvedeni klasičnim tehnikama (ulje na platnu, gvaš i akvarel). Postupak slikanja podrazumevao je postupnost i koncentraciju, više pripreme i razmišljanja u realizaciji, te u metaforici izražajnog jezika Poljanskog otkrivamo čitav spektar osećanja (nezadovoljstvo, usamljenost, potištenost), raspoloženja (alijenacija, depresija, resignacija) i stanja (anksioznost, autodestruktivnost, disfunkcionalnost) kroz koja je prolazio u godinama 1928–1930. Zbog tamnog tonaliteta, zasićenosti boje, ekspresivnih i opsesivnih poteza, gustih pasti i haptičkog kvaliteta, ti prividno neutralni, konvencionalni motivi nose prizvuk demonskog nespokojsva usamljenog pojedinca u velikom gradu, dok neveste plastičke formulacije pojačavaju utisak iskrenosti i neposrednosti prizora. Zato bi slike Poljanskog trebalo posmatrati pre kao odraz njegove borbe sa samim sobom, nego kao demonstraciju savladane slikarske veštine.

Kako je moderna umetnost afirmisala, a zvanični „sistem umetnosti” potvrdio status slikara-autodidakta načelno, Poljanski se bez većih problema uključio u umetnička zbivanja Pariza. Svoje likovne radove predstavio je javnosti na dve samostalne izložbe u poznatim galerijama – Toro (1929) i Zborovski (1930), kao i na grupnoj izložbi *Slikari i skulptori pariske škole* (1929) u Galeriji Renesans, rame uz rame sa Pikasom, Brakom, Ležeom, Pikabijom, De Kirikom, Ruoom, Sutinom, Derenom, Šagalom, Zadkinom i mnogim drugim francuskim i inostranim članovima ove globalno poznate umetničke asocijacije. Podršku u vidu afirmativnog predgovora u katalogu prve samostalne izložbe i kritičkih osvrtu u pariskoj dnevnoj štampi i periodici pružili su mu eminentni francuski likovni kritičari: Valdemar Žorž, Gaston Pulen, Pjer Fluke, Rober Gajar i Andre Varno, koji su prepoznali autentičnost njegove fantazmagorične slikarske vizije i pesnički senzibilitet. Povodom izložbe u Galeriji Zborovski štampana je publikacija s kataloškim podacima ekspanata, fragmentom poeme *Crveni petao i Manifestom panrealizma*. U duhu tendencije „povratka redu” Poljanski afirmiše boju i slikarsku disciplinu, a pledira za koncept holističke slike realnosti, u kojoj su sve suprotnosti i antagonizmi poništeni. Međutim, panrealizam za Poljanskog nije ni škola ni umetnička doktrina nego subjektivno shvatanje sveta, „ispovest slikara” oslobođena svih pravila, kauzalnosti, revolucionarnih ambicija i projekivnih planova za budućnost. Na prvom nivou čitanja njegovo shvatanje panrealizma ukazuje se kao „ideologija izdajnika” (Akile Bonito Oliva) avangarde, njenih kolektivističkih ideala i ideje revolucionarnog preobražaja društva. Ipak, svi njegovi stavovi odražavaju onu istu snagu ubeđenja, idealističke vere u moć umetnosti da pozitivno utiče na transformaciju sveta, pa makar to bio samo mikrokosmos pojedinca.

Uprkos uspešnim i zapaženim nastupima, Poljanski je u Parizu živeo na ivici egzistencije, razdiran unutrašnjim sumnjama i strepnjama od deportacije u domovinu. Ta neizvesnost, nemir i nezadovoljstvo odveli su ga u izolaciju, autodestrukciju i bolest. Tokom 1930. bio je hospitalizovan i lečen od alkoholizma u sanatorijumu u Voklizu na jugu Francuske, a malobrojni likovni radovi iz tog perioda ponavljaju ranije uspostavljeni repertoar tema i motiva, ali pokazuju zaokret ka arhadijskom lirizmu i smirenijem izrazu u duhu Matisa i Šagala. Međutim, posledice pada Njujorške berze (1929) i globalne ekonomske krize drastično pogađaju umetnike poput Poljanskog, koji u emigraciji žive isključivo od prodaje svojih dela. Usledila je decenija ekstremne egzistencijalne ugroženosti Poljanskog, koji nema sredstva ni za osnovne životne potrebe, te je primoran da za pomoć moli brata, prijatelje, poznanike. Takva životna situacija generiše osećanja resignacije, apatije, nepoverenja, alijenacije, gubitak svih iluzija. Nekoliko sačuvanih radova nastalih tokom 1930–1940. u Parizu svedoče o promenama mentalnog stanja i psihičkoj dispoziciji Poljanskog, ali i o pomeranju fokusa sa psihološke karakterizacije u portretnom žanru ka problemima „čistog slikarstva”, te ekspresionizmu boje, poetskom realizmu i intimizmu u prikazivanju alegorijskih narativa, enterijera i gradskih pejzaža. I kada se činilo da je konačno uplovio u sigurnu luku porodičnog života u Reklozu kod Fontenbloa, 1947. zadesila ga je iznenadna smrt.

Kao likovni umetnik Poljanski se načelno uklapao u dominantnu tendenciju „povratka redu” na pariskoj umetničkoj sceni međuratnog perioda, ali se istovremeno izdvajao od nje invencijom sopstvenog, autentičnog metoda rada i primitivističkom stilistikom svojstvenom autodidaktima, do kraja posvećenim umetničkom eksperimentu, u kojem su preo-



bražaj čovečanstva i preobražaj sopstvene ličnosti jednako odgovoran i važan zadatak. Dokazujući istrajnost u promenama i nepriklanjanju kanonima, on je svoje likovno stvaralaštvo postavio u stalni proces preobražaja i rizomskog kretanja. Stoga traženje jedne istine i jedinog odgovora, nametanje univerzalnog ključa čitanja nije bilo moguće, pa ovaj tekst predstavlja samo jednu od mogućnosti interpretacije semantički kompleksnog, medijski i stilski hibridnog likovnog dela Branka Ve Poljanskog. Kao respektabilni reprezent evropske i srpske primitivne umetnosti međuratnog modernizma ono je dobilo mesto u umetničkim kolekcijama Narodnog muzeja Srbije u Beogradu.

Angažovan u različitim umetničkim disciplinama (performativnim, književnim, vizuelnim), konstantno menjajući medije, stvaralačke postupke i materijale, strategije ponašanja i mesta boravka, Branko Ve Poljanski od svog života, efemernih akcija i trajnih ostvarenja kreira složeno i semantički polivalentno, totalno umetničko delo. Na taj način potvrđuje autentičnost vlastite egzistencije, a implicitno ukazuje da je svaka konkretna kreacija, forma ispoljavanja ili model ponašanja tek jedna od stvaralačkih mogućnosti, a ne suštinsko obeležje njegove umetnosti i autorske ličnosti. Taj istraživački otvoreni, tranzitorni i fleksibilni oblik umetničkog ispoljavanja određuje ga kao tipično avangardnog multimedijalnog autora i „modernog nomada”. Činjenica da je Poljanski u svakom segmentu i aspektu umetničkog delovanja doneo nešto novo i u datom vremenu progresivno, uprkos poziciji autsajdera i „drugog”, kao i podatak da su se sve njegove umetničke aktivnosti odvijale gotovo istovremeno tokom tri decenije (1917–1947) na posve različitim geografskim lokacijama, u jugoslovenskoj i evropskoj sredini, i danas deluju fascinantno, jednako kao i njegovo slobodno kretanje kroz različite umetničke discipline, poetike, medije, rodove i žanrove. Autonomija umetničkog ponašanja, koja podrazumeva spremnost na izazove permanentne autorefleksije, samopreispitivanja svrhovitosti vlastite uloge i umetnosti u društvu, delovala je podsticajno na nosioce neoavangarde, motivisane neposrednim kontaktom sa sociopolitičkom realnošću. Najzad, činjenica da u posve izmenjenim prilikama postmodernog doba ličnost i delo Poljanskog nastavljaju da inspirišu autore različitih profila za nove i samosvojne umetničke kreacije,⁶⁴⁹ navode na zaključak da se radi o problemski i etički aktuelnoj umetničkoj poziciji i diskurzivnoj praksi, otvorenoj za nova čitanja i interpretacije.

U tom kontekstu posmatrani, a u razgovoru i prepisci sa Zoranom Markušom zabeleženi komentari Ljubomira Micića:

„u književnosti nikada nije postojao Branislav Micić, već samo Branko Ve Poljanski [...] i ne znam da je umro. Molim vas samo nemojte ovde govoriti da je Poljanski moj brat. Jer, ja brata nemam. Postoji samo Poljanski”⁶⁵⁰

ukazuju se kao poslednji pokušaj ostarelog, prokaženog i u jugoslovenskoj sredini potpuno marginalizovanog zenitiste da debalastira bratovljevu ličnost negativnih naslaga prošlosti, istakne njegov umetnički integritet i sačuva ga od zaborava za neka druga, bolja vremena.

649 Opširnije sa referentnom literaturom videti: M. Avramović, “The Memory of the Avant-Garde and the New Wave in the Contemporary Serbian Novel”, *Primerjalna književnost* Vol. 42, No. 2, Ljubljana, 2020, 61–83.

650 Z. Markuš, „Razgovori sa Ljubomirom Micićem 4”, *Odjek* br. 23, Sarajevo, 1–15. 12. 1971, 29.

Branko Ve Poljanski (Sošice, Jastrebarsko, Austria-Hungary, 22 October 1898 – near Fontainebleau, France, 14 January 1947) was an activist of the Yugoslav avant-garde, the Zenitist movement, and a protagonist of the international art scene of the first half of the 20th century. He was a theatre director, actor and critic, wrote prose and poetry, film and art critiques, magazine editor, graphic designer for publications, illustrator and painter. Believing in the revolutionary power and potential of art to positively influence the transformation of the modern world, he persisted in this avant-garde idea until the end of his life, firmly convinced of the ethical correctness and social utilitarianism of his own artistic work and actions, despite the destructive ignorance and fierce contestation by Yugoslav society, and his status as an outsider on the Parisian art scene. However, hypersensitivity, occasional emotional instability and a dramatic fate marked Poljanski and introduced the myth of a tragic poet and a cursed painter, which overshadowed the exceptionality of his artistic engagement and work.

The basic approach used to present the person, life and work of Branko Ve Poljanski comprehensively and establish his place on the institutional map of meaning, is the biographical methodology, which entails reliance on research and interpretive models from various scientific disciplines. Although simplified, the proposed periodization – the division into pre-Zenitism, Zenitism, and post-Zenitism phases – allows not only for the process of articulation of Poljanski’s public and artistic identity to be followed, but also the rhizomic path of development of his discursive work. The results of the holistic assessment shows that Poljanski’s artistic profile is complex and largely determined by his origin and experience gained in the settings and times in which he lived, that his creative system is dynamic, polycentric and fluid, and that it is not based on the idea of linear progress, but of spiral movement and intrasemiotic synthesis.

The pre-Zenitism phase (1917–1921) was the period of Poljanski’s exploration and profiling as an artist and public figure. A key factor in Poljanski’s process of articulating a public and artistic identity, as well as his rebellious mentality, was his origin. Born in Croatia, he and his older brother Ljubomir Micić were from the Serbian Orthodox minority, which was particularly sensitive to the issue of preserving ethnic, religious and cultural identity, based on the glorious past and military achievements in defending the borders of the Habsburg Monarchy and Christian Europe from invasion and the expansion of the Muslim Ottoman Empire. However, the permanent exposure of the Serbs to the proselytizing pressure of the Croatian civil authorities and the Roman Catholic Church in Austria-Hungary, which continued even after the establishment of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in 1918 (Kingdom of Yugoslavia after 1929), largely determined the attitudes and status of the Micić brothers in the Croatian society. Therefore, their youthful rebelliousness and contradictory, simultaneously pro-European and anti-European attitudes should be understood as part of the avant-garde subversion of the system of social, aesthetic and ethical conventions of Western civilization from the position of the ‘other’.

The event that decisively affected Poljanski’s life and professional path, and at the same time demonstrated that from an early age he was a person who refused to think and act within the framework of ideological and political correctness, was his parody of the Croatian national anthem, for which he was banned from further education in Croatia in 1915. The consequences of such a drastic punishment for a high school student were far-reaching. Deprived of the opportunity to acquire formal education, which automatically meant that he could not aspire to employment in the state administration,

Poljanski found himself facing a major life challenge of ensuring elementary subsistence outside the institutions of the system. Since he grew up in a family where recitation was nurtured, together with his brother Ljubomir, who took part in high school and amateur theatres, Poljanski decided to become an actor. From 1917 to 1921 he was engaged part-time as an actor at the Slovene Theatre in Trieste, then as director of the Serbian-Croatian drama and Serbian language proof-reader, and from 1919 he was officially employed as an actor at the Ljubljana Drama Theatre. The only fact that is known about Poljanski's theatrical career is that during the 1920/21 season he played the supporting role of the Traveller in *Scandal in the St. Florian Valley*, directed by Osip Šest, and that he was then registered as a member of the Association of Slovene, Croat and Serb Actors. The direct experience, knowledge and contacts that he gained in the domain of performing arts in Trieste and Ljubljana had a multitude of positive consequences. It encouraged Poljanski to appear publicly as a theatre arbiter in the Ljubljana-based magazine *Maska*. In 1920, with youthful courage and the strong belief in the necessity of opposing both high-level vocabulary and pretentious critical writing about theatre art, as well as about conventional procedures and techniques of theatre performance as parameters of value, he engaged in a polemic with Fran Albrecht, the grey eminence of Slovenian theatre criticism. Although Poljanski's theatre career in Ljubljana ended shortly after that, it resumed in Prague in 1921, with a short-term acting engagement in Emil Artur Longen's alternative The Revolutionary Scene, and then in a series of para-theatrical public appearances with features of multimedia art performance, not only in the Czech capital, but also in several other European cultural centres and cities in Yugoslavia. These performances had the significance of manifestly presenting their creator and performer as an artist, representative and promoter of the artistic ideology and practices of Zenitism.

The initial moment of Poljanski's avant-garde activity is also linked to Ljubljana; it was there that in January 1921 he published the futuristic-expressionist magazine *Svetokret* ('World-turning') – 'a review for the human spirit's expedition to the North Pole', which he independently edited and signed under the pseudonym Virgil Poljanski. The publication of the author's magazine and the choice of that pseudonym – derived from the name of the ancient poet Vergil and the toponym of Majske Poljane, his mother's native village, which defined him as a public figure not only professionally, but also culturally and geographically – marked his definitive exit from anonymity. As editor, graphic designer, author of manifestos, poetry and critical reviews in *Svetokret*, Poljanski established himself as a multimedia avant-garde artist and a fierce representative of new, radical artistic conceptions. Poljanski's continuation of the struggle against the autarkic climate and the artistic conservatism of the Slovenian milieu is confirmed in the introduction 'Here I am!', in which he portrays himself as a Christian prophet-martyr, but also a destructive heresiarch with vengeful intentions, while in the *Manifesto* he declares himself a supporter of the October Revolution and advocates paradox as the supreme principle in art. Although the artistic conception he advocates does not have features of a clearly defined poetics, the dominant expressionist matrix is apparent not only in the cosmic, humanist and pacifist ideas of the programme texts, but also in the poetry. Critical reviews generally point to Poljanski's familiarity with current trends in Slovenian and Croatian literature, music and visual arts. Despite this, based on the negative evaluation of the creativity of the Slovenian Novomeško proleće (Novo Mesto Spring) avant-garde movement in general and of the poet Anton Podbevšek in particular, it is evident that some of Poljanski's critical observations are not devoid of certain errors. However, the Poljanski's importance as the creator of *Svetokret* is not measured only by accurate assessments and value qualifications, but by the overall creative contribution to the realization of the magazine and active involvement in the processes, in which his editorial role is interpolated into the fabric of wider socio-cultural responsibilities. Conceived as a hybrid artistic creation, at that moment *Svetokret* was the main medium of artistic expression, as well as the platform for Poljanski's public action. It was an avant-garde magazine of priority chronological status in the Yugoslav context, whose value is distinguished in the creation of a new magazine form and expressive models. It was a pioneering step into the field of intermedial experimentation, which paved the way for the further, radical overcoming of the strictly defined boundaries between different artistic disciplines. The verbal and visual experiment that had started on the pages of *Svetokret*, continued and was radicalized in the *Zenit* magazine, while the programmatic ideas, artistic concepts and creative procedures presented in the Ljubljana review were incorporated and elaborated in the Zenitist manifestos, poetry and

prose of the Micić brothers. Finally, the clearly profiled selection and informative nature of the different sections of *Svetokret*, the diversity of the content and the genre hybridity of the articles, as well as the open decision *pro et contra* current artistic phenomena, poetics and values in critical reviews, are conceptual features that Poljanski retained and elaborated when editing his other periodical publications during his Zenitism phase, the *Kinofon* review and the *Dada-Jok* magazine.

The Zenitist phase (1921–1926) was featured Poljanski's dispersive artistic activity, intermedia experiment, and complete identification with Zenitism – the first original Yugoslav avant-garde movement. The mastermind, leading ideologist and *spiritus movens* of Zenitism was Poljanski's brother Ljubomir Micić (1895–1971), writer and editor of the *Zenit* 'international magazine for art and culture' (43 issues), which was published in Zagreb (1921–1923) and Belgrade (1924–1926), and from the 5th issue it functioned as the movement's newsletter. The basis of the Zenitist programme was the idea of the Balkans as a 'new, sixth continent' and the 'Balkanization of Europe', i.e. the abolition of the system of social, aesthetic and ethical values and institutions that were the basis of the hegemony of the Western European bourgeois, capitalist and imperialist society. The goal was to articulate and affirm new, authentic and socially engaged art, which would change the negative stereotypes about the cultural inferiority of the Balkans and establish a new, revolutionary cultural paradigm, based on the unconscious primitivism and primordial barbarism of the South Slavic peoples. The implementation of this project was entrusted to the Zenitist new man, the imaginary 'Balkan Barbarogenius', with whom Micić and Poljanski identified completely.

Although being the 'second' pillar of the movement, Poljanski had a key protagonist position as the creator, initiator and organizer of numerous individual and collective activities and projects, implementations and ideas. Precisely in the context of Zenitism, he articulated a non-standard (for that time) complex strategy of public action and an intermediate, artistic practice, establishing himself as one of the movement's most agile and talented representatives. This was confirmed by his contemporary, Dragan Aleksić:

'The real talent in Zenitism was Poljanski. Versatile, capable of both journalism and painting, if necessary a film expert and stonecutter, actor and poet, full of strange inventiveness in any task, nervous, sometimes more lively due to illness than his strength allows, irascible and energetic, enthusiastic about everything that means the negation of his creation, this man worked quickly, smoothly, without concept, without notes, with countless simultaneous visions at every moment [...] Dishevelled and vigorous like a body, limber, dispersed as a spirit.'

Generally derived from the collectivism of consciousness and individual imagination, Poljanski's dispersive artistic action in the context of Zenitism took place in two parallel, but mutually connected spheres: activism and contemplation. Poljanski's adventurous spirit, flexible character, theatre experience and energizing abilities destined him to play the role of the main promoter of Zenitism, in modern language – the spokesperson for the movement. The backbone of his activism included frequent travel, moving from his domestic milieu. Sources indicate that he acted as an official representative of *Zenit* in Ljubljana, Prague, Zagreb, Berlin, Belgrade, and Paris, and stayed briefly in Vienna, Pest, Trbovlje, and Maribor. Those migrations brought about new contacts, insights and knowledge of current artistic developments, the exchange of ideas and the establishment of a transcultural dialogue, thanks to which Zenitism not only became internationally known but also recognized as a movement within the global avant-garde network. The list of Poljanski's contacts is impressive, and it consists of leading names of the Yugoslav and European avant-garde, such as: Anton Podbevšek – leader of the Slovenian Novomeško proleće movement, Lajos Kassák – leader of a group of Hungarian activists and editor of the *MA* magazine, Karel Teige – leader of the Czech avant-garde group *Devětsil* gathered around the namesake magazine, Dragan Aleksić – leader of Yugo-Dada and editor of the *Dada Tank* and *Dada Jazz* magazines, Herwarth Walden – Berlin collector, gallerist and editor of the expressionist magazine *Der Sturm*, Walter Mehring and Raoul Hausmann – exponents of Berlin Dada and presentism, El Lissitzky and Ilya Ehrenburg – Russian artists and editors of the *Вещь/Objet/Gegenstand* magazine from Berlin, Filippo Tommaso Marinetti – the *spiritus movens* of Italian futurism, Theo van Doesburg – exponent of the Dutch

movement De Stijl and editor of the namesake magazine, August Černigoj – leader of the Trieste Constructivist Group and co-editor of the Slovenian *Tank* magazine, as well as Alexander Archipenko – Ukrainian Cubo-Constructivist sculptor, Marc Chagall – a Russian oneiric-primitivist painter, and the globally famous Pablo Picasso, the distinguished Parisian painter and art pedagogue André Lhote, and many other progressive creators.

Poljanski's propaganda strategy consisted of a series of ephemeral actions, behaviours and practices, which were agitational, artistic, educational and curatorial in nature, programmatically conceived or politically imbued. Carefully thought out and complemented by promotional art material, his public appearances at home and abroad took on the form of multimedia performances (so-called vespers), exhibitions, lectures, confrontations, discussions and demonstrations, featuring incident, provocation or subversion. As such, they are conceptually akin to the actions of the Futurists, Dadaists, Russian Avant-Gardists, and Surrealists. Some of the most important ones were: stage-drama-art appearances or multimedia performances, through which Poljanski and Aleksić jointly represented and promoted Zenitism and the Yugoslav variant of Dadaism in Prague in 1921; the programme-based *Great Zenitist Vesper*, which the Micić brothers performed together in Zagreb, and Poljanski's lecture on Zenitism for students in Belgrade in 1923; his performances in Trbovlje and Ljubljana in 1925, in which he presented and promoted the ideology and poetics of Zenitism; and the presentation of the Zenitist programme at a lecture by Ilya Ehrenburg in Paris in 1926. Worthy of mention is his Parisian dispute with Marinetti in 1925, during which he resolutely defended the poetic uniqueness and humanist-pacifist position of Zenitism in relation to the hegemonic and pro-fascist militarism of Italian Futurism; participation in politically motivated demonstrations in 1926, first at Alfred Kerr's lecture in Paris, where he publicly protested and exposed the role of the German writer and theatre critic in anti-Slavic and anti-French political propaganda during the Great War, and then at Rabindranath Tagore's lecture in Belgrade, when orally and in writing (as one of the participants of the event and signatory of the protest letter), together with Micić, he publicly disputed the adherence of the Indian poet, philosopher and Nobel laureate to the values of Western European civilization, openly supporting the anti-imperial political course and anti-colonial struggle of Mahatma Gandhi in India. Also, worthy of attention are Poljanski's participations in international art shows: *The First Zenit International Exhibition of New Art* in Belgrade in 1924, *The second international modern book fair* in Florence in 1925, and the *Revolutionary Art of the West* exhibition in Moscow in 1926, when he presented experimental collage-montage works and graphically inventively designs of authors' publications, as well as his curatorial project – the *Contemporary Parisian Masters* exhibition of recent works by exponents of the *retour à l'ordre* ('return to order') tendency, which was held in Belgrade in 1926 and in Zagreb in 1927, under the auspices of the Belgrade-based 'Cvijeta Zuzorić' Association of Friends of Art. However, Yugoslav bourgeois society, conservative and inclined towards artistic tradition and conventions, never accepted or understood Poljanski's avant-garde artistic experiment, because they perceived it as a subversion of the value system on which they had built their taste, identity and social positions. Permanent non-acceptance, which was embodied in fierce disputes and the destructive ignorance of the domestic public, led to Poljanski's great disappointment and deep resignation. As a sign of protest, in mid-July 1927, he gave his last performance in Belgrade's Terazije Square, in which he handed out his books *Tumbe* ('Upside-down')(1926) and *Crveni petao* ('The red rooster')(1927) to street passers-by, symbolically announcing the end of his poetic career and his resolute decision to leave his homeland. The aforementioned actions and artistic contacts represent the most significant form of Poljanski's activist contribution to strengthening the infrastructure and expanding the circle of contributors to the *Zenit* magazine, adding to the *Zenit* art collection, and profiling, positioning and differentiating Zenitism as an avant-garde movement in the local and international artistic context. At the same time, they also confirm Poljanski's artistic profile as a multimedia avant-garde activist, with revolutionary ideas and a rebellious mentality.

The contemplative aspect of Poljanski's activity in the context of Zenitism merged different cultures, artistic disciplines, media, expressive models and procedures. In principle, the literary discourse is dominant, and it consists of his genre-hybrid articles in the *Zenit* magazine, two author magazines and four books. As the author of critical reviews, discus-

sions and reports, manifestos and declarations, pamphlets, slogans and aphorisms, poems and prose, Poljanski made a huge creative individual contribution to Zenitist ideology and practices. However, also evident is his preoccupation with urban iconography, mass media and technical innovations, which did not stem from his formal education but from the self-developed awareness that visual arts and new technologies are an integral part of life and important means of communication in the modern age.

Poljanski's profile as an art critic was largely determined by his artistic and ideological background. As a leftist poet and intellectual, a supporter of the October Revolution and an advocate of radical social changes, he idealistically believed in the potential of art in the Zenitist project of creating a new, better and more humane world and man of the new age. Such mentality and sensibility of the poet dislocates Poljanski from the rational, systematic and impartial discourse of the critic, but at the same time deprives him of any distance of an 'objective' observer and keeps him in a state of constant emotional tension, complete fascination and almost *a priori* affirmation of new art, new media and new genres. As a critic who contemplated and perceived new forms of visuality from the position of a poet and ideologist of Zenitism, an actor in a new artistic practice fighting for common goals, Poljanski articulated a special interpretative model, profiling himself as a typical representative of combative, 'militant' avant-garde critique. This is an inventive form of critique of art, based on programmatic principles and the axiological system of the Zenitism, which is openly chooses *pro* or *contra*. This is confirmed by his critical examinations and reviews of current events, tendencies and phenomena in almost all artistic disciplines, both on the domestic and the international scenes. The polemically intoned text 'Film of Slovenian Culture' (1921) is to an extent the continuation of Poljanski's attack on the autarchic Slovenian cultural milieu, which began in *Maska* and *Svetokret*, with the difference being that he now wrote affirmatively about Podbevšek and the Novomeško proleće, revising his earlier, negative assessments. In his review of Paul Klee's exhibition in Vienna (1921), he demonstrated his mastery of the terminology typical of professional art criticism, but also a refined sense for judging the literary component, which represents the *specificum* of Klee's art. Poljanski's inspired review 'Through the Russian Exhibition in Berlin' (1923) ranks among the most important criticism articles about the Russian avant-garde in *Zenit* and affirmative writings of the era. Its importance can be seen in the timely identification of Suprematism and Constructivism as radically new revolutionary artistic conceptions capable of transforming the world, as well as in the methodologically relevant analysis of the plastic syntax and formal structure of the works of Malevich, Tatlin, Archipenko, and other artists. The issue of modern architecture is the focus of Poljanski's considerations in the text "'We" at the Decorative Exhibition in Paris' (1925), in which he critically and polemically comments on the anachronism of the Pavilion of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes, and singles out the purist pavilion of the magazine *L'Esprit Nouveau* (by Le Corbusier and Amédée Ozenfant) and the constructivist pavilion of the Soviet Union (by Konstantin Melnikov) as innovative and worthy examples. In several contributions devoted to the use of the potential of film and the improvement of cinema in Yugoslav society, the acting bravado and cinematic achievements of Charlie Chaplin, as well as reflections on his creativity in the context of the avant-garde in general and Zenitism in particular, Poljanski portrays himself as a devotee of the seventh art and a film critic.

The pamphlet 'Alarm', which debuted at the *Great Zenitist Vesper* in Zagreb (1923), a congratulatory letter addressed to Micić, the manifesto *S onu stranu istine i laži. O apsolutnom zenitizmu* ('On the other side of truth and lies. On Absolute Zenitism'), written on the occasion of the fifth anniversary of the publication of the *Zenit* magazine (1926), as well as the 'Open letter to Rabindranath Tagore', which he signed together with Micić (1926), represent Poljanski's valuable contributions to the ideology of Zenitism. These ecstatically and polemically toned texts feature persuasiveness, appeal, imperativeness, and emphasized poeticization of statements. In them, Poljanski theoretically explains the artistic conception and ideological-political position of Zenitism, affirms and postulates the basic principles of the Zenitist programme, and apostrophizes and glorifies Micić's and his own role in the movement by challenging the present, revaluing the past, and projecting the future.

Poljanski's poems and prose published in *Zenit* are a demonstration of his tendency towards assimilation and creative elaboration of different poetics. They were created in the spirit of expressionist altruism and cosmism, emotional exaltation and self-reflexivity, Dadaist nihilism, paradox and blasphemy, futuristic dynamism, bruitism and simultanism, Zenitist syncretism and Micić's definitions of *simultaneity*, *construction* and *vanum* (beyond rational consciousness). In addition to the application of the collage-montage procedure and the free association method, these were the basic principles and concepts that Poljanski synthesized in his literary work. Often, the graphic manner of writing/printing a text serves the purpose of visual accentuation or completion of the meaning of the verbal statement, based on everyday language and street jargon. Historians of literature consider anthological works of Yugoslav avant-garde poetry to include Poljanski's poem *Ekspres-groblje* ('Express-cemetery'), which belongs to the so-called genre 'railway poetry', the stylistically hybrid *Pesma broj 13* ('Poem No. 13') and *Slepac broj 52* ('Blind man No. 52'), *Laso materi božjoj oko vrata* ('Lasso around the neck of the Mother of God') written in the spirit of Dadaist blasphemy, *Put u Braziliju* ('Travel to Brazilia') which belongs to the so-called genre 'geographical poetry', poems with a socially engaged content, such as *T. B. C., Ustaj* ('Get up'), and *Sing-sing jašemo Himalaju* ('Sing-sing we ride the Himalaya'), in which the archaic form of decasyllabic verse is combined with unconventional graphic symbols, and especially the poem *U tebe su divne oči Lucija* ('Lucia, you have wonderful eyes'), in which revolutionary enthusiasm is expressed through the genre of love poetry and ideas of proletarian brotherhood. The prose segment is dominated by short stories, written in the form of dialogue or cinematically sequenced, non-linear narratives, conceptually close to the futuristic drama of objects and avant-garde 'films made of paper and on paper', in which the convention of the unity of place, time and action is systematically annulled. Although it sometimes contains certain autobiographical details or references to real events and persons, the dramatic plot generally belongs to the domain of fiction, and the main character is usually a phantom being, while objects sometimes play the role of secondary protagonists. Despite the genre hybridity, Poljanski's stories 'Nihilon', 'Kontraidiotikon', 'U slepom crevu parobrod. Paradoks priča iz 1001 mraka' ('Steamship in the appendix. A paradox story from 1001 darkness'), 'Lice koje zviždi' ('The whistling face'), 'Smeh pušaka. Komična tragedija' ('Laughter of guns. A comic tragedy'), '300.000 udaraca u sekundi. Serpentina' ('300,000 beats per second. Serpentine'), 'Panoptikum putuje u ogledalo' ('Panopticon travels to the mirror'), 'Vesela sinagoga' ('A happy synagogue'), 'Atentat na koncertu' ('Assassination at a concert'), and 'Sudar svetova' ('Collision of worlds'), the dominant elements are absurdity, parody, satire, irony, grotesque, thriller, etc.

Kinofon – 'review for film culture' (Zagreb 1921/22, 12 issues) arose from Poljanski's fascination with 'motion pictures' as a child, which over time grew into cinephilia and professional preoccupation, the passionate following of trends, events and achievements in the field of the seventh art in his homeland and around the world, and in critical-theoretical thinking and writing about film as an autonomous artistic discipline. In the Yugoslav context, *Kinofon* was the first independent illustrated film review, whose name foreshadowed the appearance of sound film. Recognizing film as the art of the future, the universal language of communication and a powerful means of propaganda, Poljanski conceived *Kinofon* as a specialized magazine intended for both experts and cinephiles, who needed to be educated on how to observe and understand the seventh art. With a thought-out choice of sections, he achieved a balance between the two primary types of content, professional and educational versus informative and popular, to which he also added artistic (literary) content. During only six months of the magazine's publication, Poljanski wrote some of the most prominent texts in early Yugoslav film journalism, establishing himself as one of the pioneers of the theory and criticism of the seventh art – 'Film i budućnost čovječanstva' ('Film and the future of humanity'), 'Film i kazalište' ('Film and theatre'), 'Kinomuzika' ('Film music'), 'Filmska umjetnost i kritika' ('Film art and criticism'), 'Država i kinofilm' ('State and cinema'), 'Razveseljivač milijuna' ('Entertainer of millions'), etc. – but also local artists of the new literary form, film-stories: *Landru ubojica 11 žena* ('Landru the killer of 11 women'), *Dnevnik doktora Hendersona* ('The Diary of Dr Henderson'), *Bijesna lješina* ('The furious corpse'). At the same time, as the author of typographic inventions and overall graphic design, he provided *Kinofon* with a striking visual identity. The covers had a graphically reduced, but visually effective red and black header set on a light background, which resembled the colour scheme of Bauhaus publications. Attractive photographic depictions of film stars – such as

Conrad Veidt, Charlie Chaplin, Jackie Coogan, Baby Peggy, Lil Dagover, Mae Murray, Mary Pickford and Lya Mara – on the covers, changed from one issue to the next, according to the topicality of their cinematic achievements. It was no coincidence that the review's trademark was a silhouette representation of Chaplin's film character Charlot or the Little Tramp, who in the context of the avant-garde appeared as a modern icon with symbolic and socially engaged meaning. Thanks to Poljanski's deliberated editorial policy, *Kinofon* successfully resisted the challenges of cheap sensationalism inherent in film press. Due to the emphasized function of raising the level of awareness and knowledge of the local public about the artistic character and social role of cinematography, the importance of this review can be compared to other film magazines of the time, published in culturally developed European centres.

The magazine *Dada-Jok* ('Dada-no') (Zagreb 1922, 2 issues) was the result of Poljanski's lightning-fast reaction to Dragan Aleksić's aspirations to provide the Yugoslav Dada faction with an autonomous position in relation to Zenitism, under whose auspices it initially functioned. Evidently familiar with the forms of artistic action and expression of German Dada, Poljanski tactically applied Dadaist methods in conceiving the form and content of this magazine in order to demonstrate the superiority and inventiveness of the Zenitist subversion of the dominant aesthetic canons and social conventions. The Dadaist–anti-Dadaist character of the magazine is indicated by its contradictory name, content and form of the cover and pages. Composed in accordance with the principles of simultaneity and juxtaposition, in a collage-montage process typical of the film medium, the cover functions as a visual ideogram and new age allegory. The inventiveness of its graphic design is manifested in the typographic experiment and the dynamic arrangement of verbal and visual components, through which Poljanski establishes an ironic distance from both Dadaism and Expressionism, as well as from the institutions of the church and the state. The content of the magazine consists of graphically unconventionally shaped and provocative Dada–anti-Dada–Zenitist statements, slogans, poetic and prose contributions, pamphlet and pseudo-legislative texts, illustrations and advertisements. In addition to Poljanski, the authors are the self-taught Zagreb-based painter Petar Bauk, Ljubomir Micić, and his wife Anuška, also known as Nina-Naj. Obviously intended exclusively for domestic readers, all the articles in *Dada-Jok* were published in the Serbo-Croatian language. They basically belong to the Dadaist discourse, as do two illustrations by Poljanski: the *Antidada konstrukcija* ('Antidada construction') drawing-collage, and the *Dada-Jok kompozicija* ('Dada-Jok composition') photomontage. As a response, Aleksić published the Dadaist magazines *Dada Tank* and *Dada Jazz*, and Poljanski published the second issue of *Dada-Jok* with the futuristic prefix 'Zenit-express' in the name and a more reduced, constructivist graphic design. Based on a creative method of depicting words and verbalizing images, Poljanski's *Dada-Jok* and Aleksić's *Dada Tank* and *Dada Jazz*, along with Micić's *Zenit*, represent the most radical examples of inventive graphic design in the Yugoslav context, and their original contribution to the corpus of periodical publications of the international avant-garde has long been affirmed. In the aforementioned reviews, the boundary between textual and illustrative contributions was abolished, and the magazine page was constructed as an open, fragmented and dynamic spatiotemporal structure of mutually disparate elements of equal importance. Semantic polyvalence and interdisciplinarity gave these magazines a hybrid character and features of avant-garde *Gesamtkunstwerk*. Such a magazine construct in the given time and sociocultural context represented a formal innovation and was a subversion of the dominant aesthetic canons characteristic of conventionally conceived periodicals. Finally, thanks to the confrontation between Zenitism and Yugo-Dada and the competition between Poljanski and Aleksić, the concept of a work of art in the Yugoslav milieu was expanded to the magazine form and, thus, paved the path for the articulation of later, neo-avant-garde forms of artistic expression (artist's books in conceptual art).

The series Biblioteka ('Library') *Zenit* was the stronghold of Zenitist publishing activity. Poljanski's novel *77 samoubica* ('77 suicides') was published in 1923 in Zagreb. It represents an intermedia artistic creation, in which the literary discourse (prose, poetry, manifesto, slogans) is synthesized with the expressive potential of film, photography, graphic design, and painting. Poljanski visually shaped the text on the pages, and transposes the content of the literary work into an emblematic abstract composition on the cover, conceived in the spirit of constructivism and futurism, with the appli-

cation of suprematist and rayonist elements. It represents the visual equivalent of the constructive principle applied in the construction of the text. The next project was *Panika pod suncem* ('Panic under the sun'), Poljanski's first collection of poems published in 1924 in Belgrade as the 6th book in the *Zenit* Library series. Poljanski's introduction is of a programmatic nature, and Micić's preface clearly indicates that the Zenitists are also in the position of the 'other' or artistic alternative in the Belgrade setting. In addition to the previously published poems, new poems included *Bog biftek* ('God steak'), *Tebi Beograde tebi* ('Belgrade to you') and *Vesela pesma* ('Happy song'), which are dominated by an anti-war position, a socially engaged theme, and a revolutionary rebel attitude. The graphic design is reduced, the typographical forms are discreet, and the only illustration is a reproduction of Mihailo S. Petrov's drawing *Portrait of Branko Ve Poljanski* (1924), which serves as a visual confirmation of the poet's identity. The book *Tumbe* ('Upside-Down') was printed in 1926 in Belgrade as the 12th publication in the *Zenit* Library series. The prose discourse, with two manifestos and six short stories, is dominant compared to the poetry. Despite doubts about the success of his own efforts to establish a new system of values in his homeland through a poetic revolution, Poljanski stays on the Zenitist course and in *Manifesto* thematizes the question of his own destiny and artistic identity through the cinematic process of editing autobiographical sequences. He then opens a discussion about current trends in painting and polemically comments on the 'return to order' tendency in France, and as a creative alternative he proposes 'one-minute painting', based on the principles of dynamism and fragmentation characteristic of the film medium. There are only two new poems, *Sumrak* ('Twilight') and *Pesma on njemu* ('Poem about him') that are dominated by a lyrical confessional tone and nihilistic defeatism. Poljanski conceived the visual image of the book in a constructivist, suprematist and Bauhaus manner, and for the illustration, which confirms his identity as its author, he chose a portrait of him by Japanese artist Tsuguharu Foujita, created in 1926 in Paris. The last collection of poems, *Crveni petao* ('The red rooster'), also the last one printed in Belgrade, is the 14th book in the *Zenit* Library series. In the preface, Poljanski announces that this is his last poetic 'feat' and expresses resignation due to the destructive ignorance and antagonism of the Belgrade public towards Zenitism in general and especially him personally. The syntactically scattered lines of the poem convey pessimistic moods and an intimate, confessional tone, with the occasional presence of expressionist topos and elements of proletarian lyricism. Although reduced and refined, the graphic design of the cover is based on the solutions of constructivism, suprematism and Bauhaus, while the pages have a conventional form. Illustrative contributions include reproductions of his portrait photograph (1921) and *Self-Portrait* by Poljanski, executed as a drawing, which supports the initial hypothesis that the year 1926 marks the moment when he chose fine art as his primary field.

The post-Zenitism phase (1927–1947) of Poljanski's life and work took place in France, and featured attempts to renew the Zenitist project in Paris and complete dedication to fine art. Poljanski's desire to try himself as a fine artist and gain affirmation on the stylistically and conceptually diverse and highly competitive Parisian art scene crystallized during his first stay in the French capital in 1925/26. Despite the fact that he had no formal art education, he found incentives in the liberal artistic atmosphere of Montparnasse, the respectable position of self-taught artists, and the circle of friends and acquaintances, who were painters by vocation. Among them was Sergije Glumac, one of the many Yugoslav students at the André Lhote Academy in Paris at the time, and because of his tendency towards avant-garde experiments, it is likely that he played a role in Poljanski coming into contact with Lhote in early 1926. At the time Poljanski was busy collecting art works for the *Contemporary Parisian Masters* exhibition, in which Lhote also participated. The influences of Lhote's teaching method can be distinguished in a series of Poljanski's drawings, nude studies and sketches of faces, which contain no indications of the dates of creation. The principles of Lhote's post-cubist modulation of form, which Poljanski adapted to his primitivist understanding of art, have been identified in them. However, a single surviving drawing of a female nude with Lhote's corrections does not automatically mean that Poljanski trained at his Academy systematically and diligently, as had been the case with other Yugoslav. Based on a series of 45 drawings, which show the gradual mastery of the human form and movement, it is believed that during the period from 1926 to 1928 Poljanski attended Lhote's classes informally and sporadically, in line with his current preoccupations and financial possibilities. Therefore, Poljanski does not appear in the Lhote's student records, which are kept at the André Lhote Foundation in Paris, leading to the conclusion that he

mostly independently mastered drawing and painting techniques. After that, Poljanski's creative methodology accelerated on its rhizome path, which can be traced simultaneously into the past, present, and future.

After arriving in France in 1927, the Micić brothers' primary preoccupation was the relaunching of the *Zenit* magazine and the renewal of the Zenitist movement in Paris. Apart from programme articles published in international avant-garde publications (*Tank, Fronta, Muba*), Poljanski's most significant contributions were in the domain of applied art. These were primarily illustrations for his film-story *Bijesna lješina* (1922), the novel *77 samoubica* (1923) and the book *Tumbe* (1926), and Micić's story 'De gidi, bekjar budala' ('De Gidi, Merry Fool', 1926) and the book *Hardy! A la Barbarie* ('Daring! In barbarism', 1928), which was published in Paris, as well as a painted billboard for *Villa Zenit* – an unofficial gallery that was open to the public. In principle, the illustrations feature the recognizability of the subject motif, continuous narration, deliberate mixing of the codes of popular culture and high art, as well as stylistic heterogeneity, i.e. synthesis of different formal solutions. They are dominated by Primitivist and Realist, figurative vocabulary, combined with elements of Cubism, Futurism, Dadaism, as well as the creative principles of free association, chance, simultaneity, juxtaposition and montage, in which reminiscences of old ideals from the time of the problematic topicality of Zenitism can be discerned. Also evident are the influences of recent surrealism, which was manifested in the process of simulated automatism, metamorphoses and malformations of the human figure, as well as in the approach to certain topics. The semantic aspect of the illustrations derives both from literary templates, as well as from the biographies of the Micić brothers and the psychology of Poljanski's personality. Finally, the fact that a significant number of his drawings created during 1928 are illustrations, whose literary template has been identified in programme texts, poems and prose of the Zenitist and post-Zenitist phase, confirms the hypothesis that there were plans to reprint Zenitist publications in French. However, since these publishing projects were mostly not realized, a great number of Poljanski's illustrations remained outside of public communication and perception until the 1983 exhibition at the National Museum in Belgrade.

In parallel, Poljanski elaborated the thematic register and spectrum of formal features represented in the illustrations, in a separate series of drawings realized in 1928–1930, using India ink and pencil. They feature the same extroversion in the manifestation of autobiographical and self-reflexive content, explicated through the same or related themes and motifs, such as representations of human heads, female figures and situations, derived from Poljanski's imagination or from his subjective perception of real people and his own being. From the standpoint of morphology, they belong to figuration in rare cases brought to the verge of associative form and phantasmagoria, while their dominantly anti-aesthetic rhetoric is based on a primitivist-realist vocabulary, imbued with elements of cubism, expressionism and surrealism. Executed mostly spontaneously and without preparation, they are the result of Poljanski's current moods, thoughts and emotional stimuli, and the interpretation of their semantic level could be approached from the positions of personality psychology and psychoanalysis.

The motif of the woman, themes of sexuality and the relationship between the sexes are the subject of a large number of Poljanski's drawings. His preoccupation with nudes, eroticism and love stems from personal desires, fears, obsessions and fantasies related to women, as well as from the general climate of the time and the topicality of these issues in Western European society. The representation of the woman dominates Poljanski's world of drawings, which appears as a space of happiness or, more often, ill fate. She is present as a model for nudes, a spiritual inspiration, a bellicose Amazon, a demonized Venus, a perfidious Salome, a sinful Eve, or a bizarre hybrid being, with symbols of ambivalent, predominantly negative connotations. According to those roles, the character of her representation also changes: realistic, primitivist, synthetic, oneiric, grotesque. Those anti-academic representations of Caucasian European women's bodies performed in a modern vocabulary, combined with elements of primitivism, meant challenging the image that Europe had of itself. At the same time, they point to Poljanski's unresolved relationship with women. Poljanski's existing desire to establish normal relations with women is demonstrated by a series of allegorical representations and depictions of male-female relationships

and situations, to which he introduced his own face or figure. However, these relationships mostly bear the sign of estrangement, not closeness. Apart from deeply personal meanings, on another level of interpretation these drawings problematize the question of bourgeois morality in a way that is ideologically akin to the French Surrealists, but devoid of explicit sexuality and perversity.

As a stateless and émigré artist in Paris, Poljanski felt empathy and had the need to represent members of social groups from the margins or outsiders who, like himself, deviated from the cultural and social norms. These were not only prostitutes, but also circus performers, boxers, homosexuals, transvestites, and other anonymous individuals, people from Poljanski's life and artistic circle, whose faces we encounter in his drawings. The portrait segment of his drawing oeuvre consists of several self-portraits in which different moods and emotional states can be discerned, as well as a large number of depictions of persons, whose identities are known in some cases, and in others could not be determined. Despite this, the specificity of the physiognomic facial features identifies this group of works as portraits, regardless of whether they are depicted naturalistically, caricatured, grotesquely, primitivistically stylized or geometrized, elaborated in detail or highly synthesized. The *specificum* is the introduction of the motif of a large nimbus, a rounded or sharp-angled form, a neutral or decorative surface, which frames the face. The formal solutions established in the portraits represented the basis for Poljanski's experiments in a series of depictions of imaginary characters/faces. This series was created during 1928, and consists of over 40 drawings made in pencil and India ink, sometimes combined with watercolour and gouache. Most often, these were representations of individual characters, less often multiple and group ones – two or three, and they featured morphological heterogeneity, i.e. the absence of a unique stylistic matrix. All representations remained in the domain of figurative expression, only in exceptional cases brought to the verge of associative abstraction. The method of execution ranges from concentrated, gradual and detailed processing of the subject motif to a spontaneous, freely and lapidarily indicated character. While some characters have certain portrait features, others show a tendency to reduce and synthesize the form of the human head, conceived as a mask. The elusive border between the real and the imaginary, planned structure and improvisation, playing with the possibilities of different readings of certain forms, i.e. semantic ambivalence of these representations, indicate Poljanski's affinity for formal experimentation, surrealist visual discourse, and the need to be up to date.

The bulk of Poljanski's painting oeuvre created after 1928 could be identified as a combination of introverted 'subjectivist motivation' and the language of figuration, with influences of Primitivism, Expressionism, Surrealism and Neorealisms. It is a pastiche of quotes, snippets, fragments, episodes, signs, emblems, and symbols. It is precisely in this stylistic hybridity, as well as in the choice of traditional genres (portraits and self-portraits, still lifes and vedute, allegorical and mythological narratives), that his attachment to the tendency to 'return to order' can be discerned. There are rare examples of formal experiments in the domain of associative and biomorphic abstraction, sometimes with cosmogony as the theme. However, all of Poljanski's paintings contain a symbolic dimension in their subtext, which stems from the intuitive, mental and emotional stimuli of his being, the subjective experience of the negative symptoms of the Western world from the position of the 'other', even though they are executed using classical techniques (oil on canvas, gouache and watercolour). The process of painting involved sequence and concentration, more preparation and contemplation in the execution, and in the metaphors of Poljanski's expressive language we discover the entire range of feelings (dissatisfaction, loneliness, depression), moods (alienation, apathy, resignation), and states (anxiety, self-destructiveness, dysfunctionality) that he passed through between 1928 and 1930. Precisely because of the dark tonality, colour saturation, expressive and obsessive strokes, thick pastes and haptic quality, these seemingly neutral, conventional motifs carry an overtone of the demonic restlessness of a lonely individual in a big city, while inept plastic formulations enhance the impression of sincerity and immediacy of the scene. Therefore, Poljanski's paintings should be perceived as a reflection of his struggle with himself, rather than as a demonstration of mastered painting skills.

As modern art first affirmed and then the official 'art system' confirmed the status of self-taught painters, Poljanski

joined the Parisian artistic scene without any major problems. He presented his artwork to the public at two solo exhibitions in the famous Taureau (1929) and Zborowsky (1930) galleries, as well as at a group exhibition of the École de Paris ('School of Paris', 1929) at the La Renaissance gallery, alongside Picasso, Braque, Léger, Picabia, De Chirico, Rouault, Soutine, Derain, Chagall, Zadkine, and many other French and foreign members of this globally known artistic association. He was supported in the form of an affirmative foreword in the catalogue of his first independent exhibition and critical reviews in the Paris daily press and periodicals by eminent French art critics Waldemar George, Gaston Poulain, Pierre Flouquet, Robert Gaillard, and André Warnod, who recognized the authenticity of his phantasmagorical painting vision and his sensibility as a poet. On the occasion of the exhibition in the Zborowsky Gallery, a publication was printed with the catalogue information of the exhibits, a fragment of Poljanski's poem *Crveni petao* and the *Manifeste du panréalisme* ('Manifesto of Panrealism'). In the spirit of the 'return to order' tendency, he affirms colour and painterly discipline, and pleads for the concept of a holistic image of reality, in which all contradictions and antagonisms are annulled. However, Poljanski did not consider Panrealism to be a school or an artistic doctrine, but a subjective understanding of the world, a 'painter's confession' freed from all rules, causality, revolutionary ambitions and projective plans for the future. At the first level of reading, Poljanski's understanding of Panrealism appears as the 'ideology of the traitor' (Achille Bonito Oliva) of the avant-garde, its collectivist ideals and the idea of the revolutionary transformation of society. However, all his attitudes reflect the same strength of conviction, idealistic faith in the power of art to positively influence the transformation of the world, even if it is only the microcosm of an individual.

Despite his successful and notable exhibitions, Poljanski lived in Paris on the brink of existence, ravaged by inner doubts and the fear of being deported to his homeland. This uncertainty, restlessness and dissatisfaction pushed him into isolation, self-destruction and illness. During 1930 he was hospitalized and treated for alcoholism at a sanatorium in Vaucluse, in the South of France, and the few art pieces from that period repeat the previously established repertoire of themes and motifs, but show a turn towards Arcadian lyricism and calmer expression, in the spirit of Matisse and Chagall. However, the consequences of the crash of the New York Stock Exchange in 1929 and the subsequent global economic crisis drastically affected artists like Poljanski, who survived abroad solely from the sale of their works. A decade of extreme existential threat followed for Poljanski, who had no means of even basic sustenance, and was forced to ask his brother, friends, and acquaintances for financial help. Such a situation produced feelings of despair, apathy, mistrust, alienation, shattering all illusions. A few preserved works created during the period from 1930 to 1940 in Paris testify to the changes in Poljanski's mental state and disposition, but also to the shift of focus from psychological characterization in the portrait genre towards issues of 'pure painting', and colour expressionism, poetic realism and intimism in the depiction of allegorical narratives, interiors and cityscapes. And just as it seemed that he had finally sailed into the safe harbour of family life in Recloses, near Fontainebleau, he suddenly died in 1947.

As a visual artist, Poljanski generally immersed himself in the dominant tendency of 'return to order' on the Parisian interwar art scene, but at the same time he stood out from it by inventing his own, authentic method and a primitivist style characteristic of autodidacts, fully dedicated to the artistic experiment, in which the transformation of humanity and the transformation of one's own personality is an equally responsible and important task. Proving his perseverance in changes and non-conformity to the canons, he placed his artistic creativity in a constant process of transformation and rhizomatic movement. Therefore, searching for one truth and singular answer, and imposing a universal interpretation key was not possible. Consequently, this text represents only one of the possible interpretations of Poljanski's semantically complex artwork, which involved hybrid media and styles. As a respectable representative of European and Serbian primitive art in interwar modernism, it has gained a place in the art collections of the National Museum of Serbia in Belgrade.

Engaging in various artistic disciplines (performative, literary, visual), constantly changing media, creative processes and materials, behavioural strategies and places of residence, Branko Ve Poljanski made his life, ephemeral actions

and permanent achievements into a complex and semantically polyvalent, i.e. total work of art. In this way, he confirmed the authenticity of his own existence, implicitly indicating that each concrete creation, form of expression or model of behaviour was just one of the creative possibilities, and not an essential feature of his art and personality. This open, transitory and flexible form of artistic expression, from a research point of view, defines him as a typical avant-garde multimedia author and 'modern nomad'. The fact that Poljanski contributed something new and progressive to every segment and aspect of his artistic activity, despite his position as an outsider or the 'other', as well as the fact that all of his artistic activities occurred almost simultaneously, over the course of three decades (1917–1947) and in completely different geographical locations, in the Yugoslav and European region, is still fascinating today, as is his free movement through different artistic disciplines, poetics, media, and genres. The autonomy of Poljanski's artistic conduct, which implies readiness for the challenges of constant self-reflection, self-examination of the purposefulness of his role and art in society, had a stimulating effect on the proponents of the neo-avant-garde, who were motivated by direct contact with socio-political reality. Finally, the fact that in the completely changed circumstances of the post-modern era, Poljanski's personality and work continue to inspire authors of various profiles to create new and original art, lead to the conclusion that it is a matter of a problematic and ethically current artistic position and discursive practice, open to new readings and interpretations.

Observed in this context, and recorded in the discussion and correspondence with Zoran Markuš, the remarks by Ljubomir Micić that 'there was never a Branislav Micić in literature, only Branko Ve Poljanski [...] and I don't know that he has died. Please don't say here that Poljanski is my brother. Because I have no brother. There is only Poljanski', appear to be the last attempt of an aged leader of Zenitism, and completely denounced and marginalized in the Yugoslav society, to unburden his brother's person from the negative deposits of the past, emphasize his artistic integrity, and save him from oblivion – for some other, better times.

LITERATURA

- Ајдачић, Дејан, *Еротославија. Преображење Ероса у словенским књижевностима*, Албатрос плус, Београд, 2013.
- Ајдачић, Дејан, „Органопоетика чулног тела у делима београдских надреалиста (до 1932)“, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, Београд, 2015, 159–171.
- Argan, Giulio Carlo, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
- Avramović, Marko, "The Memory of the Avant-Garde and the New Wave in the Contemporary Serbian Novel", *Primerjalna književnost* Vol. 42, No. 2, Ljubljana, 2020, 61–83.
- Batušić, Slavko, „Tridesetogodišnji dječak u velikom gradu“, *Forum* br. 12, Zagreb, 1971, 785–812.
- Беар, Анри и Мишел Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци и Нови Сад, 1997.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar, Beograd, 2006.
- Benson, Timothy O. and Éva Forgács (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes*, The MIT Press, Cambridge & London, 2002.
- Benson, Timothy O. (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, The MIT Press, Los Angeles & Cambridge, 2002.
- Berghaus, Günter (ed.), *Handbook of International Futurism*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin & Boston, 2018.
- Berghaus, Günter, "Zenitism and Futurism: International Networks in the Historical Avant-garde", in: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 227–252.
- Bermann Martin, Dominique, "The Life of André Lhote", in: Z. Kuban et S. Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck University Press, Innsbruck, 2010, 17–39.
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 1998.
- Blagojević, Ljiljana, *The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, The MIT Press, Cambridge & London, 2003.
- Bogdanović, Jelena, Filipovitch Robinson, Lilien and Igor Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven University Press, Leuven, 2014.
- Bogutovac, Dubravka, „Novo čitanje romana '77 samoubica' Branka Ve Poljanskog“, *Filološke studije* br. 1, Ljubljana, Skorje i Zagreb, 2016, 102–111.
- Борозан, Игор, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2018.
- Борозан, Игор (ур.), *Европски оквири српског симболизма*, Галерија Матице српске и Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Нови Сад и Београд, 2021.

- Bouvet, Vincent and Gérard Durozoi, *Paris between the Wars. Art, Style and Glamour in the Crazy Years*, Thames & Hudson, London, 2010.
- Breton, Andre, *Tri manifesta nadrealizma*, Bagdala, Kruševac, 1979.
- Briski Uzelac, Sonja, "Visual Arts in the Avant-Gardes between the Two Wars", in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge and London, 2003, 122–169.
- Brooker, Peter and Andrew Thacker (eds.), *Geographies of Modernism. Literatures, Cultures, Spaces*, Routledge, London & New York, 2005.
- Brooker, Peter, "General Introduction. Modernity, Modernisms, Magazines", in: P. Brooker et al. (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Vol. III: Europe 1880–1949*, Oxford University Press, Oxford, 2013, 1–21.
- Brooker, Peter et al. (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Vol. III: Europe 1880–1949*, Oxford University Press, Oxford, 2013.
- Bukumira, Jovan, „Zenitista u čeljusti dijalektike: Micić i Ristić (via Krleža)“, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 205–222.
- Циндори, Марија, „Авангарда као предмет сазнања и превођења“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), Српска авангарда у периодици, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 395–410.
- Clair, Jean, "Données d'un problème", in: J. Clair et al., *Les réalismes 1919–1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, 8–13.
- Clair, Jean, "Metafisica et Unheimlichkeit", in: J. Clair et al., *Les réalismes 1919–1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, 26–34.
- Clair, Jean et al., *Les réalismes 1919–1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.
- Čekić, Jovan, „'Zenit' – čvorište avangardne mreže“, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 43–58.
- Čubrilo, Jasmina, "Yugoslav Avant-garde Review 'Zenit' (1921–1926) and its links with Berlin", *Centropa* Vol. 12, No. 3, New York, 2012, 234–252, https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant-garde_review_Zenit_1921-1926_and_its_links_with_Berlin [pristupljeno: 11. 11. 2021].
- Čubrilo, Jasmina, "Serbia: Fine and visual arts", in: G. Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin & Boston, 2018, 920–925.
- Čudić, Marko, „Može li se govoriti o (ranom) Lajošu Kašaku kao prototipu zenitističkog 'Barbarogenija'?,“ u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 311–328.
- Ђалић, Зоран, „Миреј Робен: Превод је ново стварање“, *Књижевна реч*, Београд, 10. 9. 1993, 5.
- Де Були, Мони, *Златне бубе. Песме и подсећања*, Просвета, Београд, 1968.
- Denegri, Ješa, „Branko Ve Poljanski (1897–?)“, *Čovjek i prostor* br. 262, Zagreb, 1975, 22–23.
- Денегри, Јеша, „'Зенит', ликовне уметности и Љубомир Мицић“, *Књижевна реч*, Београд, 10. 6. 1983, 7.
- Denegri, Ješa, „Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski i likovne umetnosti“, *Polja* br. 30, Novi Sad, 1984, 10–12.
- Денегри, Јеша, „Ликовни уметници у часопису Зенит“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 431–442.
- Denegri, Ješa, *Modernizam / Avangarda. Ogleđi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Dickerman, Leah et al., *Dada*, National Galery of Art, Washington, 2005.
- Dobó, Gábor et Merse Pál Szeredi (eds.), *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, Petöfi Literary Museum, Kassák Museum et Kassák Foundation, Budapest, 2018.
- Dottori, Riccardo, "Dream, Presage and Disquieting in De Chirico's Metaphysical Art", *Metaphysical Art* No. 14-16, Roma, 2016, 301–326.
- Dović, Marijan, „Od autarhije do 'varvarskog' kosmopolitizma: rani avangardni pokreti u jugoslovenskoj umetnosti (1914–1929)“, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, Београд, 2015, 41–53.
- Dović, Marijan, "From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism: The Early Avant-garde Movements in Slovenia and Croatia", in: A. J. Goldwyn and R. M. Silverman (eds.), *Mediterranean Modernism. Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, University of Colorado & University of California, Boulder & Santa Cruz, 2016, 233–250.
- Dović, Marijan, "Anton Podbevšek, the 'Three Swans', and the Failure of the First Wave of the Slovenian Avant-Garde", u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 331–344.
- Dović, Marijan, "From 'Svetokret' to 'Tank': Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)", *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 91–110.
- Derouet, Christian, "Les réalismes en France: rupture ou rature", in: J. Clair et al., *Les réalismes 1919–1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, 196–206.
- Djurić, Dubravka and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge and London, 2003.
- Djurić, Dubravka, "Radical Poetic Practices: Concrete and Visual poetry in the Avant-Garde and Neo-Avant-Garde", in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge and London, 2003, 64–95.
- Ђурић, Дубравка, *Поезија, теорија, род*, Orion Art, Београд, 2009.
- Ђурић, Дубравка, „Poetika hibridnih multižanrovskih pesničkih tekstova Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog“, *Poznańskie Studia Slawistyczne* No. 2, Poznań, 2012, 119–133.

- Eigl, Steffen, "Berlin as the Avant-garde Centre, or a Dream of A New Life. Perspectives on Art and European Collaboration after 1918", in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societatis and Muzeum umění, Praha and Olomouc, 2018, 468–475.
- Ehrenburg, Ija, "Die russische Dichterkolonie im Café 'Prager Diele' (1922–1923)", *Die literarische Welt* No. 2 (Berlin, 8. 1. 1926, 5–6), прев. Д. Марицки, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевности/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 101–102.
- Fer, Briony, Batchelor, David and Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.
- Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.
- Flaker, Aleksandar, *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.
- Foster, Stephen C. (ed.), *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*, G. K. Hall & Co., New York & London, 1998.
- Gale, Matthew, *Dada & Surrealism*, Phaidon, London, 1997.
- Гавриловић, Славко (ур.), *Историја српског народа*, књ. 4, т. 1, Српска књижевна задруга, Београд, 1986.
- Gej, Piter, *Vajmarska kultura: autsajder kao insajder*, Geopoetika i Plato, Beograd, 1998.
- Glavočić, Daina, „Avangardne likovne pojave u Rijeci“, у: J. Vinterhalter i dr., *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007, 51–62.
- Glavočić, Daina, „D'Annunzio i riječki futurizam“, у: Lj. Kolešnik i P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, 67–89.
- Goldwyn, Adam J. and Renée M. Silverman (eds.), *Mediterranean Modernism. Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, University of Colorado & University of California, Boulder & Santa Cruz, 2016.
- Golubović, Vida i Iirina Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983.
- Голубовић, Вида, „Преписка око часописа ‘Танк’ (Чернигој – Делак – Мицић)“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 37-2, Нови Сад, 1989, 347–374.
- Голубовић, Видосава, „Аутобиографизам у делу браће Мицић“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 43, св. 2-3, Нови Сад, 1995, 419–423.
- Голубовић, Видосава, „‘Дада-Јок’ Бранка Ве Пољанског“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици, Матица српска и Институт за књижевност и уметност*, Нови Сад и Београд, 1996, 157–166.
- Голубовић, Видосава, „Из преписке браће Мицић“, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 1, Загреб, 1996, 146–156.
- Голубовић, Видосава и Станиша Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996.
- Голубовић, Видосава, „Браћа Мицићи у Берлину и Паризу“, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевности/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 95–100.
- Голубовић, Видосава, „Из преписке око ‘Зенита’ и зенитизма. Антон Подбевшек, Јо Клек (Јосип Сајсл) и Владимир Скерла“, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 3, Загреб, 1998, 197–209.
- Голубовић, Видосава, „Из преписке око ‘Зенита’ и зенитизма: Маријан Микац – Љубомир Мицић (1928–1929)“, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 7, Загреб, 2002, 179–204.
- Голубовић, Видосава, „Преписка између Маријана Микца и Љубомира Мицића (1931)“, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 9, Загреб, 2004, 400–408.
- Голубовић, Видосава, „Преписка између Маријана Микца и Љубомира Мицића (1933)“, *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 11, Загреб, 2006, 374–395.
- Голубовић, Видосава, „‘Зенит’ и надреализам“, у: Ј. Новаковић (ур.), *Надреализам у свом и нашем времену*, Филолошки факултет и Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Београд, 2007, 245–254.
- Голубовић, Видосава и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926*, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, СКД „Просвјета“, Београд и Загреб, 2008.
- Голубовић, Вида, „Дадаизам Драгана Алексића“, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, Београд, 2015, 245–256.
- Голубовић, Видосава, „Преписка око ‘Зенита’ и зенитизма: Бошко Токин, ‘Застава’, новосадски лист, Михаило С. Петров, Бранко Ве Пољански“, *Љетопис*, Српско културно друштво „Просвјета“ св. 20, Загреб, 2015, 284–297.
- Golubović, Vidosava, *Biblioteka časopisa 'Zenit'*, Galerija Rima, Kragujevac i Beograd, 2021.
- Grdan, Lada, *Zenit i simultanzizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Green, Christopher, *Art in France 1900–1940*, Yale University Press, New Haven and London, 2000.
- Hein, Manfred Peter (ed.), *Auf der Karte Europas ein Fleck. Gedichte der osteuropäischen Avantgarde. Mit den Originaltexten*, Ammann Verlag, Zürich, 1991.
- Horvat-Pintarić, Vera, „Oslikovljena riječ“, *Bit International* br. 5-6, Zagreb, 1969, 3–69.
- Huyssen, Andreas, "Geographies of Modernism in a Globalizing World", in: P. Brooker and A. Thacker (eds.), *Geographies of Modernism. Literatures, Cultures, Spaces*, Routledge, London & New York, 2005, 6–18.
- Илић, Саша и Драгана Перуничкић (прир.), *Страшна комедија. Преписка: 1920–1960, Анушка Мицић – Љубомир Мицић*, Народна библиотека Србије, Београд, 2021.
- Janković, Ivana, „Jedan mogući pogled na avangardni fenomen grupe ‘Traveller’“, у: В. Јовић и I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 479–499.
- Jovanov, Jasna, *Demistifikacija apokrifa. Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*, Apostrof, Novi Sad, 1999.
- Јованов, Јасна (прир.), *Драган Алексић – ликовне критике*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Београд и Нови Сад, 2017.

Јованов, Јасна, „Ликовни критичар Драган Алексић (1901–1958)“, у: Ј. Јованов (прир.), *Драган Алексић – ликовне критике*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2017, 9–41.

Јовић, Бојан, „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног периода“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 91–110.

Јовић, Бојан, Новаковић, Јелена и Предраг Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, Београд, 2015.

Jović, Bojan, *Avangardni mit Čaplin*, Službeni glasnik, Beograd, 2018.

Jović, Bojan i Irina Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021.

Јовић, Бојан, „Зенит‘, кинематографска поезија, и Чаплин“, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 93–107.

Kadijević, Aleksandar i Aleksandra Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet i Institut za istoriju umetnosti, Beograd, 2021.

Катић, Милан, *Колекција ‘Перило’, хемичар Светозар Варићак и архитекта Милош Сомборски*, УГ „Перило Забрeжје“, Забрeжје, 2021.

Kessler, Erwin, “Printed Networks. Romanian Avant-garde Magazines”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societatis and Muzeum umění, Praha and Olomouc, 2018, 536–549.

Кипке, Ђелјко, „Ве Полјански – ‘логика парадокса’“, *Studentski list*, Zagreb, 27. 4. 1983, 20.

Кипке, Ђелјко, „Legenda o vojvodi od Majskih Poljana“, *Quorum* br. 2, Zagreb, 1988, 286–288.

Kolešnik, Ljiljana, „Likovna kritika i tekstualne strategije avangarde“, у: Z. Maković i dr., *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007, 84–89.

Kolešnik, Ljiljana i Petar Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.

Kolešnik, Ljiljana and Tamara Bjažić Klarin (eds.), *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Institute of Art History, Zagreb, 2017.

Konstantinović, Radomir, „Branko Ve Poljanski ili tragedija balkanske azbuke“, *Treći program* br. 12, Beograd, 1972, 250–284.

Konstantinović, Radomir, *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knj. 6, Rad i Matica srpska, Beograd i Novi Sad, 1983.

Konstantinović, Zoran, *Ekspressionizam*, Obod, Cetinje, 1967.

Kosanović, Dejan, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011.

Ковачић, Драгана, „Илустрације Бранка Ве Пољанског за књигу ‘Hardi! A la Barbarie’ Љубомира Мицића“, *Зборник Народног музеја* бр. XV-2, Београд, 1994, 197–206.

Krauss, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

Krečič, Peter i Aleksander Bassin, *Avugst Černigoj*, Mestni muzej Idrija, Ljubljana, 1978.

Krečič, Peter, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Obzorja, Maribor, 1989.

Крестић, Василије, *Историја Срба у Хрватској 1848–1918*, НИП Политика и АШ Дело, Београд, 1992.

Kruljac, Vesna, „Konfrontacije na relaciji zenitizam – jugo-dada: časopis kao platforma propagandne borbe za hegemoniju značenja“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* br. 16, Beograd, 2020, 27–42.

Круљац, Весна, „Заоставштина Љубомира Мицића из Народног музеја у Београду“, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 607–631.

Kruljac, Vesna, „Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske umetničke scene“, у: А. Кадјевић и А. Илијевски (ур.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet i Institut za istoriju umetnosti, Beograd, 2021, 180–186.

Kruljac, Vesna, „Branko Ve Poljanski: harmonija i disharmonija umetnosti i života predzenitističke faze (1917–1921)“, у: Т. Борић (ур.), Саопштења са IX Националног научног скупа са међународним учешћем Балкан Арт Форум 2021 – *Уметност и култура данас: хармонија и дисхармонија*, Факултет уметности Универзитета уметности у Нишу, Ниш, 2022, 61–80.

Kuban, Zeynep et Simone Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck University Press, Innsbruck, 2010.

Kusik, Vlastimir, „Ideje, akcija i eksperiment ili tri osiječka primera avangarde na djelu“, у: Ј. Винтерхалтер и др., *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007, 74–85.

Lakan, Žak, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.

Lacan, Jacques, *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

Lacan, Jacques, “The Mirror Phase as Formative of the Function I”, in: P. Wood and C. Harrison (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge, 1993, 609–613.

Лапина, Ирина Александровна, „Организација петроградског Пролеткулта: структура, материјална база, финансирање. 1917–1918 гг.“, *Обществo. Среда. Развитие* No. 3, Санкт-Петербург, 2011, 33–39.

Levi, Pavle, *Kino drugim sredstvima*, Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, Beograd, 2013.

Levinger, Esther, “Ljubomir Micić and the Zenitist Utopia”, in: T. O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, The MIT Press, Los Angeles & Cambridge, 2002, 260–278.

Livšić, Benedikt, *Jednoipooki strelac. Teorijski memoari o ruskoj avangardi*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Lukić, Sveta i Predrag Palavestra (ur.), *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1978.

Magaš Bilandžić, Lovorka, “Académie André Lhote and Croatian Painting Between the Two World Wars”, in: Lj. Kolečnik and T. Bjažić Klarin (eds.), *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Institute of Art History, Zagreb, 2017, 86–97.

Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti, Zagreb, 2019.

Magaš Bilandžić, Lovorka, „Pariz – Zagreb: umjetničke veze u drugoj polovini 1920-ih“, u: D. Roksandić (ur.), *Vladan Desnica i Zagreb 1924.–1930. i 1945.–1967. Znanstveni skup s međunarodnim sudjelovanjem Desničini susreti 2019.*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020, 231–250.

Majcen, Vjekoslav, *Hrvatski filmski tisak do 1945*, Hrvatski državni arhiv, Zagreb, 1998.

Maković, Zvonko, „Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta“, u: Z. Maković i dr., *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007, 24–81.

Maković, Zvonko i dr., *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007.

Mansbach, Steven (ed.), *Modern Art in Eastern Europe – From Baltic to the Balkans. Ca. 1890–1939*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Marjanović, Igor, “Zenit: Peripatetic Discourses of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski”, in: J. Bogdanović, L. Filipovitch Robinson and I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven University Press, Leuven, 2014, 63–84.

Маркуш, Зоран, „Бранко Ве Пољански теоретичар панреализма“, *Књижевне новине*, Београд, 10. 6. 1970, 7.

Markuš, Zoran, „Razgovori sa Ljubomirom Micićem 4“, *Odjek* br. 23, Sarajevo, 1–15. 12. 1971, 29.

Маркуш, Зоран, *Сликар и песник Бранко Ве Пољански*, Галерија „Јован Поповић“, Опово, 1974.

Markuš, Zoran, „Branko Ve Poljanski“, *Umetnost* br. 40, Beograd, 1974, 32–43.

Markuš, Zoran, „Dada-Jok“, *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978, 51–54.

Маркуш, Зоран, *Зенитизам*, прир. О. Сбутега-Маркуш, Сигнатуре, Београд, 2003.

Мартен Мари, Жилберт и Катарина Амброзић, *Андре Лот и његови југословенски ученици*, Народни музеј, Београд, 1974.

Мартиновић, Невена, „Јован Бијељић и слика ‘Борба дана и ноћи’ у идејном кругу зенитизма“, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 501–519.

Matić-Panić, Radmila, „Хронологија 1913–1930“, u: M. B. Protić (ur.), *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967, 58–66.

Matić-Panić, Radmila i Ješa Denegri, [Biografska beleška], u: M. Stevanović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 2, прир. R. Matić-Panić i J. Denegri, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988, 2.

Matičević, Ivica (прир.), *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, Matica hrvatska, Zagreb, 2008.

Matičević, Ivica, „Programski tekstovi hrvatske književne avangarde“, u: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, прир. I. Matičević, Matica hrvatska, Zagreb, 2008, 7–23.

Matvejević, Predrag, „Književni pokret na jugoslavenskoj ljevici između dva rata“, u: S. Lukić i P. Palavestra (ur.), *Marksizam i književna kritika u Jugoslaviji 1918–1941*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1978, 11–71.

Mehring, Walter, “Montparnasse”, *Die literarische Welt* No. 16 (Berlin, 16. 2. 1926, 3), прев. Д. Марицки, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 104.

Мереник, Лидија, *Сава Шумановић: ‘Шидијанке’ – велика синтеза и откровење нове стварности*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2016.

Метлић, Дијана, „Љубомир Мицић и филмске теме у часопису ‘Зенит’“, *Зборник Народног музеја* бр. XXIII-2, Београд, 2018, 159–175.

Metlić, Dijana, “Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky”, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 9, Berlin, 2019, 236–268.

Метлић, Дијана, *Сава Шумановић и Црнке из Париза*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2020.

Metlić, Dijana, „Branko Ve Poljanski: urednik prve nezavisne južnoslovenske filmske revije ‘Kinofon’“, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 521–539.

Metlić, Dijana, „Revija ‘Kinofon’ i njen značaj za razvoj filmske kulture u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca“, u: A. Kadrijević i A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet i Institut za istoriju umetnosti, Beograd, 2021, 358–365.

Metzger, Rainer, *Berlin in the Twenties. Art and Culture 1918–1933*, Thames & Hudson, London, 2007.

Мицић, Љубомир, „Филм и нова поезија. Основи зенитистичке поезије и балканске антиестетике“ (прир. В. Голубовић), *Љетопис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 21, Загреб, 2016, 390–405.

Мијушковић, Слободан, „Poljanski – Cesarec. Dva primera recepcije ruske avangarde“, *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu* (separat 3+4), 2005, 25–33.

Miller, Tyrus, “‘Zenit’ in the Mirror of the Hungarian Avant-garde”, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 291–309.

Милорадовић, Горан, „Манифест Србијанства’ Љубомира Мицића – post festum“, u: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 129–155.

- Митровић, Андреј (ур.), *Историја српског народа*, књ. 6, т. 1, Српска књижевна задруга, Београд, 1983.
- Nado, Moris, *Istorija nadrealizma*, BIGZ, Beograd, 1980.
- Nakov, Andrei B., "This Last Exhibition which was the First", in: *The 1st Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*, Annely Juda Fine Art, London, 1983, 36–43.
- Недић, Марко, „О Лубомиру Мицићу, ‘Зениту’ и зенитизму“, *Летонис*. Српско културно друштво „Просвјета“ св. 9, Загреб, 2004, 373–408.
- Новаковић, Јелена (ур.), *Надреализам у свом и нашем времену*, Филолошки факултет и Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Београд, 2007.
- Okrugli sto povodom Međunarodne naučne konferencije *Kosmički anarhizam*, održane marta 2021. u Ljubljani; <https://radiostudent.si/kultura/okrogla-miza-rkhv/stoletnica-jugoslovske-avantgarde> [pristupljeno: 7. 11. 2021].
- Passuth, Krisztina, *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907–1927*, Flammarion, Paris, 1988.
- Рејчић, Јован, „Rabindranat Tagore u Beogradu“, *Kulture Istoka* br. 15, Beograd, januar–mart 1988, 66–67.
- Перишић, Игор и Владан Бајчета (ур.), *Авангарда и коментари. Међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2021.
- Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije 1918–1978*, Nolit, Beograd, 1981.
- Петров, Александар, „Бранко Ве Пољански и његова ‘Паника под сунцем’“, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем, Тумбе, Црвени петао*, прир. А. Петров, Народна библиотека Србије и Дечје новине, Београд и Горњи Милановац, 1988, III–LXXVIII.
- Petrović, Rastko, *Eseji, kritike*, књ. 5, прир. R. Matić-Panić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1995.
- Podoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Пољански, Бранко Ве, *Паника под сунцем, Тумбе, Црвени петао*, прир. А. Петров, Народна библиотека Србије и Дечје новине, Београд и Горњи Милановац, 1988.
- Poliansky, Branco Ve, "Wat Wil Het Zenithisme?", *De Stijl* No. 12 (Leiden, 1924/25, 145–146), прев. Ј. Новаковић-Лопушина, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 83–84.
- Poljanzsky, Branko Ve, "Mi a zenitizmus", *Magyar Irás* Vol. 10 (Budapest, 1925, 125–126), прев. М. Циндори, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 105–106.
- Popović, Војана, „Zenit’ i komercijalni grafički dizajn“, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 579–591.
- Popović, Radovan, *Knjiga o Svijanoviću*, Poslovna zajednica izdavača i knjižara Jugoslavije, Beograd, 1985.
- Pranjić, Kristina, „Apstraktni dinamički ambijent Avgusta Černigoja i Tršćanske konstruktivističke grupe“, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 347–365.
- Pranjić, Kristina, "The Emergence and Establishment of Yugoslav Dada: From Prague to Zagreb (1920–1922)", *Svět literatury* No. 64, Praha, 2021, 89–103.
- Pranjić, Kristina, „Značaj ljubljanskog časopisa ‘Maska’ (1920/21) u kontekstu jugoslovenskih avangardi“, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 9, Novi Sad, 2021, 111–121.
- Prelić, Velibor, „Lična biblioteka i rukopisna zaostavština Ljubomira Micića u Narodnoj biblioteci Srbije“, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 633–641.
- Protić, Miodrag B. (ур.), *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- Прпа-Јовановић, Бранка, „Српска књижевна авангарда и антиевропски дискурси (1919–1929)“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периоду*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 85–90.
- Rasula, Jed, "Jazz as Decal for The European Avant-Garde", in: H. Raphael-Hernandez (ed.), *Blackening Europe: The African American Presence*, Routledge, New York, 2004; <https://jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Jazz%20as%20Decal.pdf> [pristupljeno: 30.12.2021].
- Ратковић, Ристо, „О једном међувремену (Скица за једну књижевну панораму)“, *Летонис Матице српске* св. 2, Нови Сад, 1952, 108–124.
- Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1994.
- Richter, Hans, *Dada, Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1965.
- Rogić Musa, Tea, „Utopijski diskurs u književnoj avangardi: ‘Svetokret’ i ‘Dada-Jok’ Branka Ve Poljanskoga“, *Studia lexicographica* br. 2, Zagreb, 2010, 59–75.
- Roić, Sanja, "Croatia", in: G. Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin & Boston, 2018, 911–917.
- Roksandić, Drago (ур.), *Vladan Desnica i Zagreb 1924.–1930. i 1945.–1967. Znanstveni skup s međunarodnim sudjelovanjem Desničini susreti 2019.*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020.
- Silver, Kennet E. (ed.), *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, Guggenheim Museum, New York, 2010.
- Slijepčević, Bosa, *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*, Univerzitet umetnosti u Beogradu i Institut za film, Beograd, 1982.
- Sretenović, Dejan, „Strategije otpora“, *Delo. Beograd noću* br. 5-8, Beograd, 1992, 98–111.
- Srp, Karel, "Discovers of New Beauties. ‘Devětsil’ between ‘Life II’ and the ‘Front’ anthology", in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societas and Muzeum umění, Praha and Olomouc, 2018, 515–525.
- Srp, Karel (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societas and Muzeum umění, Praha and Olomouc, 2018.
- Станишић, Гордана, *Портрет Бранка Ве Пољанског – Јован Бијелић*, Народни музеј, Београд, 2003, с.р.
- Stanković, Maja, „Zenit’: preteča umreženog načina delovanja“, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 77–92.
- Stevanović, Momčilo, *Studije, ogledi, kritike*, књ. 2, прир. R. Matić-Panić i J. Denegri, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988.

Стојанчевић, Владимир (ур.), *Историја српског народа*, књ. 5, т. 2, Српска књижевна задруга, Београд, 1981.

Стојановић Пантовић, Бојана, „Ка типологији српске авангардне прозе: поводом ‘Антологије српске авангардне приповетке 1920–1930’ Гојка Тешића“, у: И. Перишић и В. Бајчета (ур.), *Авангарда и коментари. Међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2021, 399–408.

Сторонниј, „На докладъ Ильи Эренбурга“, *Дни* (Берлин, 16. 2. 1926), прев. М. Косановић, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно-уметничког радикализма* бр. 1, Београд, 1997, 103–104.

Strožek, Przemysław, “The Chapliniade, Proletarian Art and the Disemination of Visual Elements in Avant-Garde Magazines of the 1920s”, in: G. Dobó et M. Pál Szeredi (eds.), *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, Petőfi Literary Museum, Kassák Museum et Kassák Foundation, Budapest, 2018, 116–133.

Subotić, Irina, *Likovni krog revije ‘Zenit’ (1921–1926)*, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1995.

Суботић, Ирина, „Типографска и ликовна решења ‘Зенита’ и зенитистичких издања“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 443–454.

Суботић, Ирина, *Од авангарде до аркадије*, Слио, Београд, 2000.

Суботић, Ирина, „Бранко Ве Пољански и његов надреалистички поступак“, у: Ј. Новаковић, *Надреализам у свом и нашем времену*, Филолошки факултет и Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Београд, 2007, 199–206.

Subotić, Irina, “Two Self-portraits of Josip Štolcer Slavenski”, *New Sound International Journal of Music* No. 33, Belgrade, 2009, 81–92.

Суботић, Ирина, „Париз у ‘Зениту’ – ‘Зенит’ у Паризу“, *Зборник Народног музеја* бр. XIX-2, Београд, 2010, 565–579.

Subotić, Irina, “Zenitism / Futurism: similarities and differences”, in: G. Berghaus (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 1, Berlin, 2011, 201–230.

Суботић, Ирина, „Љубомир Мицић у светлу новооткривених докумената“, *Љетопис*, Српско културно друштво „Просвјета“ св. 21, Загреб, 2016, 339–381.

Subotić, Irina, „Rekvijem za ‘nepostojećeg’ čoveka“, у: В. Јовић и I. Subotić (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 643–659.

Subotić, Irina, “Le Centenaire de la Revue d’Avant-garde Yougoslave ‘ZENIT’”, *Un Coup Dés. Cahier de culture française, francophone et maghrébine*, Edition de la Renaissance Française, sous la Direction de Denis Fadda et Carmen Soggiomo No. 9, Paris, 2022, 242–245.

Surrealism Beyond Borders, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021; <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/surrealism-beyond-borders> [pristupljeno: 16. 2. 2022].

Šimičić, Darko, “From ‘Zenit’ to Mental Space. Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, and Post-Avant-Garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987”, in: D. Djurić and M. Šuvaković

(eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge and London, 2003, 294–330.

Шуваковић, Мишко, „Контекстуални, интерконтекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 111–122.

Šuvaković, Miško, „Preko ili izvan avangardnog projekta. Fascinacije slikarstvom Branka Ve Poljanskog i Milene Pavlović Barili“, у: М. Šuvaković (ур.), *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Radikalne umetničke prakse*, knj. 1, Orion Art, Beograd, 2010, 215–231.

Šuvaković, Miško (ур.), *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Radikalne umetničke prakse*, knj. 1, Orion Art, Beograd, 2010.

Šuvaković, Miško, „Avangarde u Jugoslaviji“, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, Београд, 2015, 23–40.

Tešić, Gojko (prir.), *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*, Bratstvo–Jedinstvo, Novi Sad, 1989.

Тешић, Гојко, *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*, Службени гласник, Београд, 2009.

The 1st Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922, Annelly Juda Fine Art, London, 1983.

Тодић, Миланка, „Фотографија и авангардни покрети у уметности“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, Нови Сад и Београд, 1996, 455–463.

Тодић, Миланка, *Немогуће. Уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002.

Todić, Milanka, „Kič razglednice i estetika redimejda u nadrealističkoj prepisci“, *Музикологија / Musicology* No. 6, Beograd, 2006, 281–302; https://www.academia.edu/38291167/Ki%C4%8D_razglednice_i_estetika_redimejda_u_nadrealisti%C4%8Dkoj_prepisci_pdf [pristupljeno: 7. 7. 2022].

Todić, Milanka, „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* br. 16, 2020, 57–73.

Тодоровић, Предраг, „Два писма Драгана Алексића Тристану Цари“, *Књижевна реч*, Београд, 10. 10. 1988, 15.

Тодоровић, Предраг, „У потрази за Дадом“, *Књижевна реч*, Београд, 10. 4. 1989, 8.

Тодоровић, Предраг, *Антологија српског дадаизма*, Службени гласник, Београд, 2014.

Тодоровић, Предраг, „Живот и смрт Бранка Ве Пољанског“, *Књижевна историја* бр. 154, Београд, 2014, 1008, 1007–1015.

Тодоровић, Предраг, „Дадаизам или авангарда српске авангарде“, *Књижевна историја* бр. 156, Београд, 2015, 83–106.

Toman, Jindřich, “Now You See It, Now You Don’t: Dada in Czechoslovakia, with Notes On High and Low”, in: S. C. Foster (ed.), *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*, G. K. Hall & Co., New York & London, 1998, 11–40.

Toman, Jindřich, “‘With some reservations...’: Early materials on ‘Devětsil’ and ‘Zenit’”, in: B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 387–399.

Топоришич, Томаж, „Мицић, Чернигој и Делак повезују словеначку и српску авангарду“, *Сцена* бр. 2, Нови Сад, 2021, 44–51.

Trebješanin, Žarko, *Rečnik Jungovih simbola i pojmova*, HESPERIAedu, Beograd, 2008.

Трифунувић, Лазар, *Српска ликовна критика (избор)*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967.

Van der Berg, Hubert i Valter Fenders (prired.), *Mecler Leksikon avangarde*, Službeni glasnik, Beograd, 2013.

Várkonyi, György, “‘The Keen-Sighted’: The evolution of the Hungarian Avant-garde”, in: K. Srp (ed.), *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societatis and Muzeum umění, Praha and Olomouc, 2018, 212–215.

Васић Ракочевић, Бранислава, „Субантологија Тешићеве ‘Антологије српске авангардне приповетке’“, у: И. Перишић и В. Бајчета (ур.), *Авангарда и коментари. Међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2021, 409–418.

Вићентијевић, Тања, „Михаило С. Петров: од младог побуњеника до ‘подобног’ уметника“, у: В. Јовић и И. Суботић (ур.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, Galerija Rima i Institut za književnost i umetnost, Kragujevac i Beograd, 2021, 445–462.

Vinterhalter, Jadranka i dr., *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007.

Vrečko, Asta, “French Models and Slovene Art in the Inter-war Period”, in: Lj. Kolešnik and T. Bjažić Klarin (eds.), *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Institute of Art History, Zagreb, 2017, 72–85.

Vrečko, Janez, “Srečko Kosovel and the European Avant-garde”, *Primerjalna književnost* Vol. 28, Ljubljana, 2005, 175–187.

Vrečko, Janez, “Slovenia”, in: G. Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin & Boston, 2018, 906–911.

Vučičević, Branko (prired.), *Avangardni film 1895–1939. II deo*, Dom kulture „Studentski grad“ i Akademski filmski centar, Beograd, 1990.

Vučičević, Branko, *Paper Movies*, В 92 i Arkzin, Beograd i Zagreb, 1998.

Vučičević, Branko, „A=A“, *Reč* br. 72, Beograd, 18. 12. 2003, 407–413.

Вучковић, Радован, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.

Вучковић, Радован, *Проза српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.

Witkovsky, Matthew S., “Chronology”, in: L. Dickerman, *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 2006, 416–460.

Wood, Paul and Charles Harrison (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge, 1993.

Здравец, Франц, „Одједи српске авангарде у словеначкој публицистици (1920–1938)“, у: В. Голубовић и С. Тутњевећ (ур.), *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд, 1996, 345–355.

Zečević, Božidar, *Srpska avangarda i film 1920–1932*, Udruženje filmskih umetnika Srbije, Beograd, 2013.

Живковић, Станислав, *Стојан Арланица*, САНУ, Београд, 1973.

IZVORI

Dnevna štampa, periodika i publikacije

Albrecht, Fran, [Članek, ki sem ...], *Maska* br. 3, Ljubljana, 1920, 42–43.

Albrecht, Fran, „Kritika in igravec“, *Gledališki list* br. 4, Ljubljana, 1920, 14–16.

Aleksić, Dragan, „Dadaizam“, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 5–6.

Aleksić, Dragan, „Kurt Schwitters Dada“, *Zenit* br. 5, Zagreb, 1921, 4–6.

Aleksić, Dragan, [Dadadirektorijat objavljuje ...], *Dada Tank*, Zagreb, 1922, 7.

Aleksić, Dragan, [Fran Georgen preveo je ...], *Dada Tank*, Zagreb, 1922, 7.

Aleksić, Dragan, [Jedna glorie – idiotština ...], *Dada Tank*, Zagreb, 1922, 7.

A. [лексић], Д. [раган], „Песничко разочарење, или оригинална американо-зенистичка реклама у Београду. Јуче је један модерни песник бесплатно поделио 2000 својих књига и направио праву узбуну на Теразијама и корзоу“, *Време*, Београд, 18. 7. 1927, 5.

A [лексић], Д. [раган], „Панреализам г. Виргилија Пољанског усред Париза“, *Време*, Београд, 2. 3. 1930, 2.

Алексић, Драган, „Водник дадаистичке чете“, *Време*, Београд, 6. 1. 1931, 29–30.

Anonim, „Maska in Mi“, *Maska* br. 3, Ljubljana, 1920, 47.

Anonim, [Svetokret ...], *Zenit* br. 2, Zagreb, 1921, 18.

Anonim, [Beleška], *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 14.

Anonim, [„Klub mladih“ u Ljubljani], *Zenit* br. 6, Zagreb, 1921, 13.

Anonim, [Umetnički klub ‘Zenit’ u Pragu ...], *Zenit* br. 6, Zagreb, 1921, 12.

Anonim, [Kino ...], *Zenit* br. 8, Zagreb, 1921, 12–13.

Anonim, [Dada-Jok ...], *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 32.

Anonim, [Od uredništva ...], *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 32.

Anonim, „Iz zeniističkog kriminala“, *Zenit* br. 15, Zagreb, 1922, 40.

Anonim, „Čaplinovo vrelo“, *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922, 60.

Anonim, [G. V. Poljanski ...], *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922, 61.

Anonim, [Povodom matineje ...], *Zenit* br. 17-18, Zagreb, 1922, 61.

Anonim, [I. zeniistička večernja u Beogradu], *Zenit* br. 19-20, Zagreb, 1922, 69–70.

Anonim, [Radio: Arte Nuova! Ogni altra non è che limonata al ghiaccio...], *Cronache d’Attualità* No. 6-10, Roma, 1922, 76.

Anonim, „Veliki uspeh II. zeniističke večernje“, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

Anonim, „Pet kontinenta“, *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, s.p.

Anonim, [Zeniističko pozorište ...], *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, s.p.

Аноним, „Предавање о новој уметности“, *Правда*, Београд, 28. 12. 1923, 3.

Аноним, „Предавање о зенистичком покрету у Београду“, *Зенит* бр. 25, 1924, s.p.

Аноним, „Зенит, папига и монопол ‘хрватска култура’ пред судом“, *Зенит* бр. 25, Београд, 1924, s.p.

Аноним, „Бранко Ве Пољански: Паника под сунцем“, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, s.p.

Аноним, „Најновija лудовања Лjubомира Мичића. Glasilo ludaka na slobodi“, *Hrvatski list*, Osijek, 3. 10. 1924, 4.

Аноним, „Прва међународна изложба нове уметности у Београду“, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, s.p.

Аноним, [У Београду...], *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, s.p.

Аноним, [У Немачкој...], *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, s.p.

Аноним, „Dernière heure“, *Зенит* бр. 36, Београд, 1925, s.p.

Аноним, „Велике зенистичке манифестације у Словеначкој“, *Зенит* бр. 36, Београд, 1925, s.p.

Аноним, „Zeniistički večer Poljanskega“, *Jutro*, Ljubljana, 24. 4. 1925, 4.

Аноним, „Трофеј -- Trophée“, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925, s.p.

Аноним, „Чарл Чаплин: Трка за златом”, *Зенит* бр. 39, Београд, 1926, с.р.
 Аноним, [9. фебруара 1926. наш пријатељ...], *Зенит* бр. 39, Београд, 1926, с.р.
 Аноним, „Најчувенији међу триста милиона, славни песник Р. Тагоре у нашој средини”, *Правда*, Београд, 16. 11. 1926, 1.
 Аноним, „Београђани одушевљено поздравили великог индијског песника. Два предавања г. Рабиндраната Тагоре”, *Политика*, Београд, 17. 11. 1926, 6.
 Аноним, „Нечувен скандал на предавању Рабиндраната Тагоре”, *Време*, Београд, 17. 11. 1926, 5.
 Аноним, „Зенитистичке демонстрације у Паризу”, *Зенит* бр. 39, Београд, 1926, с.р.
 Аноним, „Филмска анкета”, *Зенит* бр. 40, Београд, 1926, с.р.
 Аноним, “Zenitistische Demonstrationen in Paris, oder Paris in Alfred Kerr”, *Зенит* бр. 40, Београд, 1926, с.р.
 Аноним, „Поводом изложбе париских сликара”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, 16.
 Аноним, „Тагоре и зенитистичке демонстрације”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, 15–16.
 Branko Ve Polianski: *exposition peintures, gouaches, dessins*, Galerie du Taureau, Rue d'Assas, du 17 juin au 5 juillet [1929].
 Caligari, „Šta treba znati!? Film u Rusiji”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 5.
 Д., „Зенитова изложба нове уметности”, *Покрет* бр. 12, Београд, 1924, 197.
Dada Jazz, Zagreb, 1922.
Erste Russische Kunstausstellung, Berlin, 1922 https://monoskop.org/File:Erste_russische_Kunstausstellung_Berlin_1922.pdf [pristupljeno: 29. 11. 2021].
 Falk, André, „Landru ubojica 11 žena” (3), *Kinofon* br. 6, Zagreb, 1922, 3–4.
 G.[alogaža], Stevan, „Dva ljuta brata”, *Kritika* br. 2, Zagreb, 1921, 64.
 Grupa autora, „Zenit i naša književnost”, *Kritika* br. 11-12, Zagreb, 1921, 452.
Izložba Savremenih pariških majstora slikara (katalog), Umjetnički salon Ullrich, Zagreb, 29. januar – 5. februar 1927.
 „Каталог Прве Зенитове међународне изложбе у Београду 1925. г”, *Зенит* бр. 25, Београд, 1924, с.р.
Каталог изложбе Революционог искуства Запада, Государственная Академия художественных наук и Всесоюзное общество культурн. связи с заграницей, Москва, 1926.
 Kerr, Alfred, „Correspondance”, *Le Petit Journal*, Paris, 19. 1. 1926.
 Kinofil, „Naši kinematografi”, *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922, 3–4.
 K[ovačić], Krešimir, „Jugoslavenska umjetnička reprezentacija u Parizu”, *Novosti*, Zagreb, 9. 5. 1930, 9.
 Lunaček, Vladimir, „Stid javnosti i cenzura”, *Obzor*, Zagreb, 24. 3. 1922, 1.
Manifeste du panréalisme par Polianski. Exposition Polianski chez Zborowski, Rue de Seine, du 18 janvier au 3 février 1930.
 Marinetti, Filippo Tommaso, [“Caro collega!...”], *Zenit-ekspres/Dada-Jok* br. 2, Zagreb, 1922, с.р.
 Micić, Branislav, „Ples smrtnih tonova”, *Dom i svijet* br. 8, Zagreb, 15. 4. 1920, 143.
 Micić-Mlađi, Branislav, [U ljubljanskom „Gledališkom listu”...], *Maska* br. 2, Ljubljana, 1920, 27.
 Micić, Ljubomir, „Leonid Andrejev: Anfisa”, *Maska* br. 2, Ljubljana, 1920, 17.
 Micić, Ljubomir, „Čovek i umetnost”, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 1–2.
 Micić, Ljubomir, „Tri ličnosti vremena”, *Zenit* br. 7, Zagreb, 1921, 11–13.
 Micić, Ljubomir, Boško Tokin i Ivan Goll, *Manifest zenitizma*, Biblioteka *Zenit* knj. 1, Zagreb, 1921.
 Micić, Ljubomir, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo”, *Zenit* br. 10, Zagreb, 1921, 11–12.
 Micić, Ljubomir, „Conrad Veidt i film kao projekcija umetnosti”, *Kinofon* br. 12, Zagreb, 1922, 2–3.
 Micić, Ljubomir, „Javni stig cenzura”, *Obzor*, Zagreb, 26. 3. 1922, 1.
 Micić, Ljubomir, „Zenit manifest”, *Zenit* br. 11, Zagreb, 1922, 1.
 Мицић, Љубомир, „Шими на гробљу Латинске четврти”, *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, 13–15.
 Micić, Ljubomir, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, *Zenit* br. 13, Zagreb, 1922, 17–19.
 Micić, Ljubomir, „Zenitizam kao balkaniski totalizator novoga života i nove umetnosti”, *Zenit* br. 21, Zagreb, 1923, с.р.
 Micić, Ljubomir, „Radio-film i zenitistička okomica duha”, *Zenit* br. 23, Zagreb, 1923, с.р.

Мицић, Љубомир, „Ајде де!”, у: Б. В. Пољански, *Паника под сунцем*, Библиотека *Зенит* књ. 6, Београд, 1924, 3–4.
 Мицић, Љубомир, „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма”, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, с.р.
 Мицић, Љубомир, „Нова уметност” (предавање), *Зенит* бр. 34, Београд, 1924, с.р.
 Мицић, Љубомир, „Нова уметност” (конференција), *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, с.р.
 Мицић Љубомир, *Антиевропа*, Библиотека *Зенит* књ. 9, Београд, 1926.
 Мицић, Љубомир, „Филм једног књижевног покрета и једне духовне револуције”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.
 Мицић, Љубомир, „Манифест варварима духа и мисли на свим континентима”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.
 Микац, Маријан, „Зенитистичка нова уметност”, у: *Феномен мајмун*, Библиотека *Зенит* књ. 7, Београд, 1925, 59–68.
 н., „Распојасаност”, *Јединство*, Нови Сад, 4. 4. 1922, 1–2.
 Nikolajević Pas (prev.), „Тко је Jackie Coogan?”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 2–3.
Peintres et sculpteurs de l'École de Paris, A la Renaissance, Rue Royale, du 19 juillet au 15 octobre [1929].
 P. D., “Futuristi Italiani e Zenitisti Serbi. Conversazione di F. T. Marinetti e Poliansky”, *L'Impero*, Roma, 8–9. 1. 1926, 3.
 Петров, Михаило, [Изложба Савремених Париских Мајстора...], *Летопис Матице српске* св. 23, књ. 310, Нови Сад, 1926, 409–415.
 Polianski, Branko Ve, “Le coq rouge”, *Muba* No. 1, Paris, 1928, с.р.
 Poliansky, Branko Ve, “Welcher Film hat im Jahre 1925 den stärksten Eindruck auf Sie gemacht?”, *Der Deutsche*, Berlin, 1. 1. 1926.
 Poliansky, Branko Ve, “Sing-sing mous montons himalaja”, *Fronta*, Brno, 1927, 89.
 Poliansky, Branko Ve, “Le coq rouge”, *Tank* br. 1½, Ljubljana, 1927, 42–44, 70.
 Пољански, Бранко Ве, „Весела синагога”, *Зенит* бр. 26-33, Београд, 1924, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Атентат на концерту”, *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Ерос”, *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Свако јутро свирам”, *Зенит* бр. 36, Београд, 1924, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Аја!”, у: *Паника под сунцем*, Библиотека *Зенит* књ. 6, Београд, 1924, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Диалог Маринети – Пољански”, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, [Маријан Микац, адмирал...], у: М. Микац, *Феномен мајмун*, Библиотека *Зенит* књ. 7, Београд, 1925, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Ми’ на декоративној изложби у Паризу”, *Зенит* бр. 37, Београд, 1925, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, [Драги друже...], *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Манифест. Фрагмент из великог манифеста свим народима глоба”, у: *Тумбе*, Библиотека *Зенит* књ. 10, Београд, 1926, 7–14.
 Пољански, Бранко Ве, „S. O. S. Спасвај се ко може”, у: *Тумбе*, Библиотека *Зенит* књ. 10, Београд, 1926, 5–6.
 Пољански, Бранко Ве, „С ону страну истине и лажи. О апсолутном у зенитизму”, *Зенит* бр. 38, Београд, 1926, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „У тебе су дивне очи Луција”, *Зенит* бр. 39, Београд, 1926, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Лађарево звоно”, *Зенит* бр. 41, Београд, 1926, 4.
 Пољански, Бранко Ве, „Судар светова”, *Зенит* бр. 42, Београд, 1926, 5–8.
 Пољански, Бранко Ве и Љубомир Мицић, „Отворено писмо Рабиндранат Тагори”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, с.р.
 Пољански, Бранко Ве, „Пси лају а песници певају”, у: *Црвени петао*, Београд, 1927, 3–6.
 Poljanski, Valerij, „Film i budućnost čovječanstva”, *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 4–6.
 Poljanski, Valerij, [„Jugoslavija” d.d...], *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 12.
 Poljanski, Valerij, [„Kinofon” je jedna revija...], *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 2.
 Poljanski, Valerij, „Konrad Veidt kolosal-film”, *Kinofon* br. 1, Zagreb, 1921, 7.
 Poljanski, Valerij, „Razveseljivač milijuna”, *Kinofon* br. 2, Zagreb, 1922, 2–3.
 Poljanski, Valerij, „Film i kazalište”, *Kinofon* br. 3, Zagreb, 1922, 2–3.
 Poljanski, Valerij, „Ljepotica Lil Dagover”, *Kinofon* br. 3, Zagreb, 1922, 5.

Poljanski, Valerij, „Gospodin zle volje”, *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 14–15.

Poljanski, Valerij, „Kinomuzika”, *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 2–3.

Poljanski, Valerij, „Landru modrobradi na filmu”, *Kinofon* br. 4, Zagreb, 1922, 5.

Poljanski, Valerij, „Ljubav na filmu”, *Kinofon* br. 5, Zagreb, 1922, 3–4.

Poljanski, Valerij, „Našim čitaocima!”, *Kinofon* br. 5, Zagreb, 1922, 2.

Poljanski, Valerij, „Češke novine o ‘Kinofonu’”, *Kinofon* br. 6, Zagreb, 1922, 11.

Poljanski, Valerij, „Filmska mogućnost u Jugoslaviji”, *Kinofon* br. 6, Zagreb, 1922, 2.

Poljanski, Valerij, „Naučni film”, *Kinofon* br. 7, Zagreb, 1922, 2.

Poljanski, Valerij, „Pozor ignoranti!”, *Kinofon* br. 7, Zagreb, 1922, 12.

Poljanski, Valerij, „Charli Chaplin u Zagrebu”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 8.

Poljanski, Valerij, „Njemačka filmska revija ‘Lichtbild-Bühne’ o ‘Kinofonu’”, *Kinofon* br. 8, Zagreb, 1922, 5.

Poljanski, Valerij, „Država i kinofilm”, *Kinofon* br. 9, Zagreb, 1922, 2–3.

Poljanski, Valerij, „Blokirani Zagreb”, *Kinofon* br. 10, Zagreb, 1922, 2-3.

Poljanski, Valerij, „Amerikanski filmovi”, *Kinofon* br. 11, Zagreb, 1922, 2–3.

Poljanski, Valerij, „Filmska umjetnost i kritika”, *Kinofon* br. 12, Zagreb, 1922, 2.

Poljanski, Valerij, „Zakonik države Dada-Jok”, *Dada-Jok* br. 1, Zagreb, 1922, 3–4.

Poljanski, Ve, „Kontraidiotikon”, *Zenit* br. 19-20. Zagreb, 1922, 66.

Poljanski, Ve, „1 - alarm”, *Zenit* br. 21, Zagreb, 1923, s.p.

Poljanski, Ve, „Kroz rusku izložbu u Berlinu”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

Poljanski, Ve, „T. B. C.”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

Poljanski, Ve, „Ustaj”, *Zenit* br. 23, Zagreb, 1923, s.p.

Poljanski, Ve, „Sing-sing jašemo Himalaju”, *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, s.p.

Poljanski, Virgil, „Evo me!”, *Svetokret*, Ljubljana, 1921, 3–4.

Poljanski, Virgil, „Manifest”, *Svetokret*, Ljubljana, 1921, 4–6.

Poljanski, Virgil, „Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920. godine”, *Svetokret*, Ljubljana, 1921, 9–10.

Poljanski, Virgil, „U znaku kruga”, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 13.

Poljanski, Virgil, „Kod frizera”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 8.

P[oljanski], Virgil, „Film slovenačke kulture”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 12.

Poljanski, Virgil, „Wien i nova umetnost”, *Zenit* br. 3, Zagreb, 1921, 13.

Poljanski, Virgil, „Moja duša kleči”, *Zenit* br. 4, Zagreb, 1921, 7.

Poljanski, Virgil, „Ekspres-Groblje”, *Zenit* br. 7, Zagreb, 1921, 6.

Poljanski, Virgil, „Pesma broj 13”, *Zenit* br. 8, 1921, 9–10.

Poljanski, Virgil, „Laso materi božjoj oko vrata”, *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, 12.

Poljanski, Virgil, „Lepota konja i lice kraljice Zite”, *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, 12.

Poljanski, Virgil, „Nihilon”, *Zenit* br. 15, Zagreb, 1922, 33.

Пољански, Виргил, „Пут у Бразилију”, *Zenit* br. 14, Zagreb, 1921, 27.

Расинов, др М., „Зенитизам кроз призму марксизма”, *Зенит* бр. 43, Београд, 1926, 12–15.

Šumanović, Sava, „Slikar o slikarstvu”, *Književnik* br. 1, Zagreb, 1924, 20–24.

Šumanović, Sava, „Zašto volim Poussinovo slikarstvo”, *Književnik* br. 2, Zagreb, 1924, 57–59.

Tokin, Boško, „Zenit, zenitizmus”, *MA* No. 7, Wien, 1. 6. 1921, 100.

Uredništvo, [P.S.], u: V. Poljanski, „Kroz rusku izložbu u Berlinu”, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, s.p.

Vučetić, Mato, „Konferencije Alfreda Kerra u Parizu. Manifestacija naših ‘Zenitista’”, *Obzor*, Zagreb, 26. 1. 1926, 2–3.

Arhivska i epistolarna građa

- *Dopis Slovenskog gledališkog konsorcija v Ljubljani Branislavu Miciću*, od 1. 7. 1919. (Narodni muzej Srbije)
- *Pismo Branka Ve Poljanskog Jaroslavu Sajfertu*, od 22. 2. 1922. (Památník národního písemnictví, Praha)
- *Pismo Jo Kleka Ljubomiru Miciću*, od 10. 7. 1923. (Narodni muzej Srbije)
- *Pismo Branka Ve Poljanskog Ljubomiru Miciću* [prekucano u izvodu], od 26. 9. 1923. (Narodni muzej Srbije)
- *Pismo redakcije novosadske ‘Zastave’ Ljubomiru Miciću*, od 27. 10. 1923. (Narodni muzej Srbije)
- *Dopis štamparije ‘Gaj’ iz Zagreba Ljubomiru Miciću*, od 29. 10. 1923. (Narodni muzej Srbije)
- *Dopisnica Branka Ve Poljanskog Ljubomiru Miciću*, od 31. 3. 1928. (Narodni muzej Srbije)
- *Pismo Filipa Supoa Ljubomiru Miciću*, od 30. 6. 1928. (Narodni muzej Srbije)
- *Pismo Branka Ve Poljanskog Josipu Štolceru Slavenskom*, od 10. 6. 1931. (Narodni muzej Srbije)
- *Pismo Branka Ve Poljanskog Josipu Štolceru Slavenskom*, od 16. 3. 1932. (Narodni muzej Srbije)

KATALOG / CATALOGUE

1. *Stojeći ženski akt sa prekrštenim rukama*, oko 1926, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/5)
Standing Female Nude with Crossed Arms, c. 1926, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/5)
2. *Stojeći ženski akt s leđa*, oko 1926, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/10)
Standing Female Nude from Behind, c. 1926, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/10)
3. *Ležeći ženski akt oslonjen na desnu ruku*, oko 1926, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/23)
Reclining Female Nude Resting on Right Arm, c. 1926, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/23)
4. *Kroki ženske glave* (sa zapisom na francuskom jeziku), 1926/27, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/19b)
Sketch of a Woman's Head (with a note in French), 1926/27, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/19b)
5. *Kroki ženske glave*, 1926/27, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/11)
Sketch of a Woman's Head, 1926/27, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/11)
6. *Glava sa osenčenim crtama lica*, 1926/27, olovka na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_I-4089/21)
Head with Shaded Features, 1926/27, pencil on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_I-4089/21)
7. *Ženski akt s leđa u poluprofilu*, 1928, olovka na papiru, 27 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3553)
Female Nude from Behind in Half Profile, 1928, pencil on paper, 27 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3553)
8. *Studija nagog muškog tela u pokretu*, 1928, olovka na papiru, 26,8 x 20,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3561)
Study of the Naked Male Body in Motion, 1928, pencil on paper, 26.8 x 20.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3561)
9. *Ženski akt sa jastukom*, 1928, olovka na papiru, 26,9 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3559)
Female Nude with Pillow, 1928, pencil on paper, 26.9 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3559)

10. *Žena kraj stolice*, 1928, olovka na papiru, 31,6 x 23,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3762)
Woman by Chair, 1928, pencil on paper, 31.6 x 23.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3762)
11. *Likovi*, 1928, tuš i pero na papiru, 31,7 x 23,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3589)
Faces, 1928, India ink and pen on paper, 31.7 x 23.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3589)
12. *Žena sa cvetom*, 1928, tuš i pero na papiru, 32 x 23,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3765)
Woman with Flower, 1928, India ink and pen on paper, 32 x 23.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3765)
13. *Srce pesnika (Le coeur du poète)*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4039)
Heart of the Poet, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4039)
14. *Pesnik ukrštenih pogleda*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,9 x 30,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4058)
Poet of Crossed Views, 1928, India ink and pen on paper, 37.9 x 30.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4058)
15. *Muški lik nad grobom*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3583)
Male Face Over a Grave, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3583)
16. *Uništi svet (Détruire le monde)*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,9 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3604)
Destroy the World, 1928, India ink and pen on paper, 26.9 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3604)
17. *Ruka sa satom*, 1928, tuš i pero na papiru, 24 x 32,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3770)
Hand with Watch, 1928, India ink and pen on paper, 24 x 32.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3770)
18. *Ilustracija za roman 77 samoubica*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,9 x 30,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4038)
Illustration for the 77 Suicides novel, 1928, India ink and pen on paper, 37.9 x 30.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4038)
19. *Čovek sa sedam očiju i tri nosa*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4071)
Man with Seven Eyes and Three Noses, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4071)
20. *Troglavi pesnik sa cvetom*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3599)
Three-headed Poet with Flower, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3599)
21. *Pesnik za stolom*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3764)
Poet at the Table, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3764)
22. *Zvonici u noći*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4027)
Bell Towers at Night, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4027)
23. *Olovka*, 1928, tuš, četka i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4054)
Pencil, 1928, India ink, brush and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4054)
24. *De gidi*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3771)
De Gidi, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3771)
25. *Mulen Ruž (Moulin Rouge)*, 1928, tuš i pero na papiru, 30,5 x 23,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3592)
Moulin Rouge, 1928, India ink and pen on paper, 30.5 x 23.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3592)
26. *Rudar sa lampom i kamom*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3550)
Miner with Lamp and Dagger, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3550)
27. *Vojnik sa puškom i srolika spodoba*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3548)
Soldier with Rifle and Heart-shaped Figure, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3548)
28. *Austrougarski vojnik prži na tiganju žensku dojku i šaku*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3549)
Austro-Hungarian Soldier Frying a Woman's Breast and Hand, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3549)
29. *Kola sa lobanjama*, 1928, tuš i pero na papiru, 21 x 26,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3582)
Carriage with Skulls, 1928, India ink and pen on paper, 21 x 26.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3582)
30. *Beograd-Pariz (Belgrade-Paris)*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3584)
Belgrade-Paris, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3584)
31. *Granata*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3761)
Grenade, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3761)
32. *Za noge obešeni čovek*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3580)
Man Hanged by the Feet, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3580)
33. *Raspeti i obešeni pesnik*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3585)
Crucified and Hanged Poet, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3585)
34. *Don Kihot na volu*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,8 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4028)
Don Quixote on an Ox, 1928, India ink and pen on paper, 29.8 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4028)
35. *Zenit*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,7 x 28,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3783)
Zenit, 1928, India ink and pen on paper, 29.7 x 28.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3783)
36. *Pesnik na točkovima*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,7 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4060)
Poet on Wheels, 1928, India ink and pen on paper, 29.7 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4060)
37. *Pesnik u trci za uspehom (Le poète chasse le succès)*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4035)
Poet in the Race for Success, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4035)
38. *Pesnik sa lukom, strelom i globusom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27,6 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4056)
Poet with Bow, Arrow and Globe, 1928, India ink and pen on paper, 27.6 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4056)
39. *Pesnik sa lukom i strelom*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,8 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3784)
Poet with Bow and Arrow, 1928, India ink and pen on paper, 29.8 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3784)
40. *Srce koje krvari*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4033)
Bleeding Heart, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4033)
41. *Civilizacija pleše (La civilisation danse)*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4041)
Civilization Dances, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4041)
42. *Poslednja igra*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4037)
Last Dance, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4037)
43. *Gospođica Engleska*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4059)
Miss England, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4059)
44. *Ja sam gospođica Amerika (Je suis Miss América)*, 1928, tuš na papiru, 38,8 x 29,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3986)
I Am Miss America, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3986)
45. *Žena sa četiri glave*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4032)
Woman with Four Heads, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4032)
46. *Evropa*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4055)
Europe, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4055)
47. *Ples pred američkom zastavom*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3779)
Dance in Front of American Flag, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3779)
48. *Dve žene u igri*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,6 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3786)
Two Women Dancing, 1928, India ink and pen on paper, 29.6 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3786)

49. *Žena sa krilima*, 1928, olovka na papiru, 29,3 x 28,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4040)
Woman with Wings, 1928, pencil on paper, 29.3 x 28.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4040)
50. *Pesnik koji pleše (Le poète qui danse)*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4019)
The Dancing Poet, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4019)
51. *Dva modela*, 1928, tuš i pero na papiru, 30,5 x 37,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4074)
Two Models, 1928, India ink and pen on paper, 30.5 x 37.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4074)
52. *Žena, glava i cvet*, 1928, tuš i pero na papiru, 24 x 32 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3537)
Woman, Head and Flower, 1928, India ink and pen on paper, 24 x 32 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3537)
53. *Žena ogromnih stopala*, 1928, tuš i pero na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3595)
Woman with Huge Feet, 1928, India ink and pen on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3595)
54. *Zenitizam, ja sam duh (Zénitisme, moi je suis l'esprit)*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,6 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4084)
Zenitizam, I Am the Spirit, 1928, India ink and pen on paper, 29.6 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4084)
55. *Žena lomi barjak*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,8 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4013)
Woman Breaking Standard, 1928, India ink and pen on paper, 29.8 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4013)
56. *Žena odrubljene glave*, 1928, tuš i pero na papiru, 32 x 23,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3596)
Woman with Severed Head, 1928, India ink and pen on paper, 32 x 23.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3596)
57. *Sećanja Kazanove (Mémoires de Casanova)*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,9 x 30,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3778)
Casanova's Memories, 1928, India ink and pen on paper, 37.9 x 30.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3778)
58. *Pesnik koji objašnjava svoju poeziju! (Poète qui explique sa poésie!)*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3776)
Poet Explaining His Poetry!, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3776)
59. *Ali ne (Mais Non)*, 1928, mastilo i pero na papiru, 32,1 x 23,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3535)
But No, 1928, ink and pen on paper, 32.1 x 23.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3535)
60. *Bioskop*, 1928, tuš i pero na papiru, 21 x 26,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3581)
Cinema, 1928, India ink and pen on paper, 21 x 26.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3581)
61. *Akt s leđa*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4051)
Nude from Behind, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4051)
62. *Model sa pramenom na čelu*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4077)
Model with Lock of Hair on Forehead, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4077)
63. *Kroki žene uz otoman*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3608)
Sketch of a Woman Next to Ottoman, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3608)
64. *Žena uokvirena uglovima*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3609)
Woman Framed by Corners, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3609)
65. *Ženski akt sa malom glavom*, 1928, tuš i pero na papiru, 31,5 x 23,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3590)
Female Nude with a Small Head, 1928, India ink and pen on paper, 31.5 x 23.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3590)
66. *Ženski akt sa gigantskom rukom*, 1928, tuš, četka i pero na papiru, 32 x 34 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3594)
Female Nude with a Gigantic Hand, 1928, India ink, brush and pen on paper, 32 x 34 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3594)
67. *Žena sa jabukom i pticom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3980)
Woman with Apple and Bird, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3980)
68. *Žena sa visećom naušnicom*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 22,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3748)
Woman with Dangling Earring, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 22.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3748)
69. *Žena sa cvetom na Venerinom bregu*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,7 x 20,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3586)
Woman with Flower on Her Mons Veneris, 1928, India ink and pen on paper, 26.7 x 20.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3586)
70. *Žena sa paukom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3540)
Woman with Spider, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3540)
71. *Vaza sa tri cveta*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4016)
Vase with Three Flowers, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4016)
72. *Žena koja pravi most*, 1928, tuš i pero na papiru, 28,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3772)
Woman Doing a Bridge, 1928, India ink and pen on paper, 28.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3772)
73. *Žena sa rukom na butini*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 20,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3998)
Woman with Her Hand on Her Thigh, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 20.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3998)
74. *Žena sa zracima iz ruku*, 1928, tuš i pero na papiru, 22,2 x 12,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3566)
Woman with Rays Radiating from Her Hands, 1928, India ink and pen on paper, 22.2 x 12.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3566)
75. *Igračica sa jabukom*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,8 x 25,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3759)
Dancer with Apple, 1928, India ink and pen on paper, 33.8 x 25.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3759)
76. *Žena sa dugim noktima*, 1928, tuš i četka na papiru, 37,8 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4046)
Woman with Long Nails, 1928, India ink and brush on paper, 37.8 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4046)
77. *Žena-vaza*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4079)
Woman-vase, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4079)
78. *Žena sa pticom u glavi*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 24,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3755)
Woman with Bird in Head, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 24.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3755)
79. *Žena zmijskog vrata*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4049)
Woman with a Snake-like Neck, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4049)
80. *Zmija-hobotnica*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4053)
Snake-octopus, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4053)
81. *Amazonka*, 1928, tuš i pero na papiru, 26 x 33,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3757)
Amazon Woman, 1928, India ink and pen on paper, 26 x 33.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3757)
82. *Adam i Eva sa prasetom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4047)
Adam and Eve with Piglet, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4047)
83. *Čovek-ptica i žena-ptica nad Ajfelovom kulom*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3750)
Bird-man and Bird-woman Above the Eiffel Tower, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3750)
84. *Raj (Paradis)*, 1928, tuš i pero na papiru, 23,7 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3551)
Paradise, 1928, India ink and pen on paper, 23.7 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3551)
85. *Žena sa jabukom i muški lik*, 1928, tuš i pero na papiru, 35 x 26,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4029)
Woman with Apple and Man's Face, 1928, India ink and pen on paper, 35 x 26.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4029)

- 35_4029)
86. *Ona i on probijenog srca*, 1928, tuš, mastilo i pero na papiru, 27 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4007)
She and He with His Heart Pierced by Arrow, 1928, India ink, ink and pen on paper, 27 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4007)
87. *Ženski akt i muška glava*, 1928, olovka na papiru, 63,6 x 48,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3528)
Female Nude and Male Head, 1928, pencil on paper, 63.6 x 48.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3528)
88. *Ranjeni poeta*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3984)
The Wounded Poet, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3984)
89. *Žena ubija umetnika*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3780)
Woman Killing the Artist, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3780)
90. *Poljanski sa gitarom*, 1928, olovka na papiru, 38,9 x 29,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4021)
Poljanski with Guitar, 1928, pencil on paper, 38.9 x 29.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4021)
91. *Sto za ručavanje*, 1928, olovka na papiru, 38,9 x 29,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4022)
Dining Table, 1928, pencil on paper, 38.9 x 29.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4022)
92. *Buba i čovek*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3769)
Bug and Man, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3769)
93. *Beba je umorna! (Beby ist müche!)*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3774)
Baby Is Tired!, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3774)
94. *Šlajm (Schleim)*, 1928, olovka na papiru, 38,9 x 29,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3775)
Flegm, 1928, pencil on paper, 38.9 x 29.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3775)
95. *Soba u mom hotelu! (La chambre dans mon hôtel!)*, 1928, olovka na papiru, 29,6 x 38,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3777)
Room in My Hotel!, 1928, pencil on paper, 29.6 x 38.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3777)
96. *Ah da, to je ljubav! (Mais oui, c'est l'amour!)*, 1928, olovka na papiru, 29,6 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4062)
O Yes, It's Love!, 1928, pencil on paper, 29.6 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4062)
97. *Klovn*, 1928, olovka na papiru, 27 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4010)
Clown, 1928, pencil on paper, 27 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4010)
98. *U ringu*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,8 x 38,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4031)
In the Ring, 1928, India ink and pen on paper, 29.8 x 38.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4031)
99. *Pesnik i slikar Branko Ve Poljanski (Poète et peintre Branko Ve Polianski)*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,8 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4014)
Poet and Painter Branko Ve Poljanski, 1928, India ink and pen on paper, 33.8 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4014)
100. *Autoportret sa mrljom na čelu*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4063)
Self-portrait with Smudge on Forehead, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4063)
101. *Autoportret sa skicen-blokom i čašom*, 1928, tuš i pero na papiru, 35,2 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3756)
Self-portrait with Sketch-book and Glass, 1928, India ink and pen on paper, 35.2 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3756)
102. *Glava umetnika*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 20,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4045)
Head of the Artist, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 20.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4045)
103. *Autoportret sa cigaretom*, 1928, olovka na papiru, 27,1 x 20,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4011)
Self-portrait with Cigarette, 1928, pencil on paper, 27.1 x 20.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4011)
104. *Portret Vladimira Majakovskog*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3982)
Portrait of Vladimir Mayakovsky, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3982)
105. *Portret muškarca sa crtom preko čela*, 1928, olovka na papiru, 38,9 x 29,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4036)
Portrait of Man with Line Across His Forehead, 1928, pencil on paper, 38.9 x 29.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4036)
106. *Portret muškarca izduženog lika*, 1928, tuš i pero na papiru, 30,5 x 23,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4005)
Portrait of a Man With Elongated Face, 1928, India ink and pen on paper, 30.5 x 23.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4005)
107. *Portret muškarca tužnog pogleda*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4086)
Portrait of a Man with Sad Expression, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4086)
108. *Profil muškarca orlovskog nosa*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3539)
Profile of a Man with Hooked Nose, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3539)
109. *Portret muškarca sa jednim okom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 14 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3532)
Portrait of a Man with One Eye, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 14 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3532)
110. *Portret muškarca sa tomposom*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 23,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4009)
Portrait of a Man with Cigar, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 23.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4009)
111. *Portret muškarca sa bradom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3544)
Portrait of a Man with Beard, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3544)
112. *Muškarac sa štapom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4044)
Man with Stick, 1928, India ink and pen on paper, 27 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4044)
113. *Tri muške glave*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4072)
Three Male Heads, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4072)
114. *Portret žene sa kratkom kosom*, 1928, olovka na papiru, 37,8 x 20,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4034)
Portrait of a Woman with Short Hair, 1928, pencil on paper, 37.8 x 20.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4034)
115. *Devojka krupnih očiju*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4075)
Girl with Big Eyes, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4075)
116. *Portret devojke u fotelji*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,8 x 25,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3753)
Portrait of a Girl in Armchair, 1928, India ink and pen on paper, 33.8 x 25.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3753)
117. *Helena (Hélène)*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4026)
Hélène, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4026)
118. *Žena podbočena o desnu ruku*, 1928, tuš i pero na papiru, 29,7 x 38,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4070)
Woman Leaning on Her Right Arm, 1928, India ink and pen on paper, 29.7 x 38.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4070)
119. *Žena sa mrežastim nimbom*, 1928, tuš i pero na papiru, 27,5 x 37,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3787)
Woman with Web-like Halo, 1928, India ink and pen on paper, 27.5 x 37.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3787)
120. *Ženski lik sa šestokrakim zvezdama u očima i nimbom*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 24,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3591)
Female face with Six-pointed Stars in Eyes and Halo, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 24.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3591)
121. *Ženski lik sa pravougaonim nimbom*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4064)

- Female Face with Rectangular Halo*, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4064)
122. *Devojka sa šiškama*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,8 x 26 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3760)
Girl with Fringe, 1928, India ink and pen on paper, 33.8 x 26 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3760)
123. *Devojka sa polumesečastim očima*, 1928, olovka na papiru, 27 x 20,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3600)
Girl with Crescent-shaped Eyes, 1928, pencil on paper, 27 x 20.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3600)
124. *Jovanka Orleanka sa francuskom trobojkom (Jeanne d'Arc)*, 1928, gvaš, tuš, četka i pero na papiru, 41,6 x 33 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4078)
Joan of Arc with French Tricolour, 1928, gouache, India ink, brush and pen on paper, 41.6 x 33 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4078)
125. *Egipatski profil*, 1928, akvarel na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4083)
Egyptian Profile, 1928, watercolour on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4083)
126. *Tri lika na mrežastoj osnovi*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, Inv. No. 35_4025)
Three Faces on Web-like Background, 1928, India ink and pen on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4025)
127. *Tri lika u pušačkoj seansi*, 1928, tuš i pero na papiru, 20,9 x 26,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3606)
Three Persons in Smoking Session, 1928, India ink and pen on paper, 20.9 x 26.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3606)
128. *Tri glave sa domino pozadinom*, 1928, tuš i pero na papiru, 20,5 x 26,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3607)
Three Heads with Domino Background, 1928, India ink and pen on paper, 20.5 x 26.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3607)
129. *Kroki glave upalih očiju*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3758)
Sketch of a Head with Sunken Eyes, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3758)
130. *Pomereni lik*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3763)
Deformed Face, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3763)
131. *Čovek pomerenog oka*, 1928, ugljen na papiru, 63,5 x 50 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3529)
Man with Displaced Eye, 1928, charcoal on paper, 63.5 x 50 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3529)
132. *Dva profila*, 1928, mastilo i pero na papiru, 24 x 32,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3538)
Two Profiles, 1928, ink and pen on paper, 24 x 32.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3538)
133. *Muški profil i ženski anfas*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 28 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4087)
Male Profile and Female Frontal, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 28 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4087)
134. *Dva spojena profila*, 1928, tuš i pero na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3597)
Two Joined Profiles, 1928, India ink and pen on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3597)
135. *Skica za pijanistu*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,9 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4088)
Sketch for a Pianist, 1928, India ink and pen on paper, 38.9 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4088)
136. *Čovek sa velikim zaliskom*, 1928, tuš i pero na papiru, 37,4 x 27,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3598)
Man with Receding Hairline, 1928, India ink and pen on paper, 37.4 x 27.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3598)
137. *Lik sa ornamentima*, 1928, tuš i pero na papiru, 33,7 x 25,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3754)
Face with Ornaments, 1928, India ink and pen on paper, 33.7 x 25.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3754)
138. *Lik sa meandrom*, 1928, tuš i pero na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3752)
Face with Meander, 1928, India ink and pen on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3752)
139. *Izdužena glava*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 20,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3602)
Elongated Head, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 20.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3602)
140. *Žena mačjih očiju*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3767)
Woman with Cat-like Eyes, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3767)
141. *Maska*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4015)
Mask, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4015)
142. *Maska sa iskrivljenim ustima*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3603)
Mask with Crooked Mouth, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3603)
143. *Žena sa geometrizovanim očima*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,9 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4024)
Woman with Geometrized Eyes, 1928, India ink and pen on paper, 38.9 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4024)
144. *Žena sa tamnom kovrdžom*, 1928, tuš i pero na papiru, 38,9 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3781)
Woman with Dark Curl, 1928, India ink and pen on paper, 38.9 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3781)
145. *Glava sa rogovima*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4023)
Head with Horns, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4023)
146. *Satir*, 1928, tuš i pero na papiru, 39 x 25,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4085)
Satyr, 1928, India ink and pen on paper, 39 x 25.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4085)
147. *Žena sa podignutom rukom*, 1928, tuš i pero na papiru, 26,6 x 18,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4006)
Woman with Raised Hand, 1928, India ink and pen on paper, 26.6 x 18.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4006)
148. *Skica glave u jednom potezu*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4052)
Sketch of a Head in One Stroke, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4052)
149. *Lik sa beretkom*, 1928, olovka na papiru, 38,8 x 29,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4061)
Face with Beret, 1928, pencil on paper, 38.8 x 29.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4061)
150. *Glava sa ćubom*, 1928, olovka na papiru, 37,8 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3768)
Head with Tuft, 1928, pencil on paper, 37.8 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3768)
151. *Dva lika iz jednog poteza*, 1928, olovka na papiru, 37,8 x 30,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4043)
Two Faces in One Stroke, 1928, pencil on paper, 37.8 x 30.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4043)
152. *Isprepleteni likovi*, 1928, olovka na papiru, 37,9 x 30,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4042)
Interwoven Faces, 1928, pencil on paper, 37.9 x 30.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4042)
153. *Razigrana forma*, 1928, olovka na papiru, 38,9 x 29,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4080)
Lively form, 1928, pencil on paper, 38.9 x 29.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4080)
154. *Villa Zenit*, 1927/28, ulje na metalnoj ploči, 44 x 36 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1637)
Villa Zenit, 1927/28, oil on metal plate, 44 x 36 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1637)
155. *Čovek u strahu*, 1928, akvarel na papiru, 30,5 x 23,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1689)
Man in Fear, 1928, watercolour on paper, 30.5 x 23.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1689)
156. *Čovek ukrštenog pogleda*, 1928, gvaš na papiru, 30,3 x 27,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1577)
Man with Mad Eyes, 1928, gouache on paper, 30.3 x 27.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1577)
157. *Lik sa otvorenim ustima*, 1928, akvarel na papiru, 30,5 x 22,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1567)
Face with Open Mouth, 1928, watercolour on paper, 30.5 x 22.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1567)
158. *Autoportret*, oko 1928, ulje na platnu, 61,2 x 50,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1564)
Self-portrait, c. 1928, oil on canvas, 61.2 x 50.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1564)
159. *Muški portret*, 1930, gvaš na papiru, 48,5 x 30,2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1583)
Male Portrait, 1930, gouache on paper, 48.5 x 30.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1583)
160. *Portret nepoznatog muškarca*, 1929, gvaš na papiru, 21 x 14,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1575)
Portrait of an Unknown Man, 1929, gouache on paper, 21 x 14.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1575)

161. *Glava žene*, 1928, akvarel i tuš na papiru, 28 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1560)
Head of a Woman, 1928, watercolour and India ink on paper, 28 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1560)
162. *Lik mladića sa nimbom*, 1930, gvaš na papiru, 78 x 31 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1680)
Face of a Young Man with Halo, 1930, gouache on paper, 78 x 31 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1680)
163. *Mladić sa crvenim usnama*, 1930, gvaš na papiru, 48,5 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1679)
Young Man with Red Lips, 1930, gouache on paper, 48.5 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1679)
164. *Pravda (La Justice)*, 1930, gvaš na papiru, 48,5 x 30,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1681)
Justice, 1930, gouache on paper, 48.5 x 30.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1681)
165. *Duh istine (L'esprit de la vérité)*, 1930, gvaš na papiru, 28,5 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1686)
The Spirit of Truth, 1930, gouache on paper, 28.5 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1686)
166. *Čovek sa iskrivljenim desnim okom*, 1928, gvaš na papiru, 46,5 x 27,2 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4068)
Man with Crooked Right Eye, 1928, gouache on paper, 46.5 x 27.2 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4068)
167. *Čovek sa iskrivljenim licem*, 1928, gvaš i tuš na papiru, 43,5 x 30,6 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4081)
Man with Deformed Face, 1928, gouache and India ink on paper, 43.5 x 30.6 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4081)
168. *Lik muškarca sa crvenom crtom*, 1928, akvarel na papiru kaširanom na karton, 30,5 x 23,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4082)
Face of a Man with Red Line, 1928, watercolour on paper mounted on cardboard, 30.5 x 23.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4082)
169. *Isprepleteni likovi*, 1930, gvaš i tuš na papiru, 31 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3994)
Interwoven Faces, 1930, gouache and India ink on paper, 31 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3994)
170. *Fabrika poezije (L'usine de poésie)*, 1930, gvaš na papiru, 48,5 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1685)
Poetry Factory, 1930, gouache on paper, 48.5 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1685)
171. *Igračica*, 1930, gvaš na papiru, 41,5 x 33 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1678)
Dancer, 1930, gouache on paper, 41.5 x 33 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1678)
172. *Modeli u pokretu*, 1930, gvaš na papiru, 48,5 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1682)
Models in Motion, 1930, gouache on paper, 48.5 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1682)
173. *Ženski akt u pokretu*, oko 1930, gvaš i akvarel na papiru, 48,5 x 30,9 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1683)
Female Nude in Motion, c. 1930, gouache and watercolour on paper, 48.5 x 30.9 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1683)
174. *Usnula Venera*, 1930, akvarel i olovka na papiru, 30,5 x 48,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4067)
Sleeping Venus, 1930, watercolour and pencil on paper, 30.5 x 48.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4067)
175. *Muškarac i duga*, s.d., akvarel i tuš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1688)
Man and Rainbow, s.d., watercolour and India ink on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1688)
176. *Žena i sunce*, s.d., gvaš i tuš na papiru, 56 x 38,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1568)
Woman and the Sun, s.d., gouache and India ink on paper, 56 x 38.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1568)
177. *Eva*, s.d., gvaš na papiru, 58,5 x 38,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1576)
Eve, s.d., gouache on paper, 58.5 x 38.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1576)
178. *Žena i jabuka*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1569)
Woman and Apple, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1569)
179. *Zmija, drvo i sunce*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1579)
Snake, Tree and the Sun, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1579)
180. *Eva i drvo*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1581)
Eve and Tree, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1581)
181. *Žena u ekstazi*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1587)
Woman in Ecstasy, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1587)
182. *Muški lik sa bradom i trouglastim očima*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1574)
Male Face with Beard and Triangular Eyes, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1574)
183. *Kosmogonija*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1582)
Cosmogony, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1582)
184. *Ornamentalna kompozicija I*, s.d., gvaš na papiru, 63,2 x 25,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1572)
Ornamental composition I, s.d., gouache on paper, 63.2 x 25.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1572)
185. *Ornamentalna kompozicija II*, s.d., gvaš na papiru, 61 x 35,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1573)
Ornamental composition II, s.d., gouache on paper, 61 x 35.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1573)
186. *Slovo a u letu*, s.d., gvaš na papiru, 28,5 x 21 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1570)
Letter A in Flight, s.d., gouache on paper, 28.5 x 21 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1570)
187. *Igra oblika i slovo b*, s.d., gvaš na papiru, 21 x 28,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1580)
Play of Shapes and Letter B, s.d., gouache on paper, 21 x 28.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1580)
188. *Mrtva priroda u crnom*, 1928, tuš i četka na papiru, 31,3 x 23 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3988)
Still Life in Black, 1928, India ink and brush on paper, 31.3 x 23 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3988)
189. *Mrtva priroda sa satom*, s.d., ulje na platnu, 49,6 x 31,1 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1563)
Still Life with Clock, s.d., oil on canvas, 49.6 x 31.1 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1563)
190. *Mrtva priroda sa cvećem*, oko 1930, ulje na platnu, 64,5 x 54 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1559)
Still Life with Flowers, c. 1930, oil on canvas, 64.5 x 54 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1559)
191. *Mrtva priroda sa knjigom*, oko 1930, ulje na platnu, 65 x 54 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1558)
Still Life with Book, c. 1930, oil on canvas, 65 x 54 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1558)
192. *Stilizovani cvetovi*, s.d., ulje na kartonu, 41,1 x 32,3 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1571)
Stylized Flowers, s.d., oil on cardboard, 41.1 x 32.3 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1571)
193. *Mrtva priroda sa crtežom*, 1928, ulje na platnu, 55,5 x 46 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1557)
Still Life with Drawing, 1928, oil on canvas, 55.5 x 46 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1557)
194. *14. jul 1928. (14. juillet 1928)*, 1928, gvaš na papiru, 37,8 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1585)
14 July 1928, 1928, gouache on paper, 37.8 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1585)
195. *Restoran Avenija (Restaurant de L'Avenue)*, 1930, ulje na platnu, 60 x 72,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1555)
Restaurant de L'Avenue, 1930, oil on canvas, 60 x 72.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1555)
196. *Pariski motiv*, 1930, ulje na platnu, 60 x 81 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1554)
Parisian Motif, 1930, oil on canvas, 60 x 81 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1554)
197. *Pariski krovovi*, oko 1930, ulje na platnu, 65 x 81 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1561)
Roofs of Paris, c. 1930, oil on canvas, 65 x 81 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1561)
198. *La Conciergerie*, oko 1930, ulje na platnu, 54 x 73 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1556)
The Concierge, c. 1930, oil on canvas, 54 x 73 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1556)
199. *Portret Lenjina*, 1930, olovka na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3773)
Portrait of Lenin, 1930, pencil on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3773)
200. *Ženski lik kovrdžave kose u nimbu*, oko 1930, olovka na papiru, 31,5 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_II-4090/8)
Female Face with Curly Hair in Halo, c. 1930, pencil on paper, 31.5 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_II-4090/8)
201. *Lik mladića sa nimbom*, 1930, olovka na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3533)
Face of a Young Man with Halo, 1930, pencil on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3533)

202. *Mladić sa mrežastim nimbom*, 1930, olovka na papiru, 31,9 x 24,4 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3999)
Young Man with Web-like Halo, 1930, pencil on paper, 31.9 x 24.4 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3999)
203. *Ženski lik na kockastoj pozadini*, 1930, akvarel i olovka u boji na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3990)
Female Face on Tessellated Background, 1930, watercolour and colour pencil on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3990)
204. *Mladić sa visokom kragnom*, 1930, akvarel na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3987)
Young Man with High Collar, 1930, watercolour on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3987)
205. *Devojka u fotelji*, 1930, gvaš, tuš, četka i pero na papiru, 30,5 x 24,8 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3531)
Girl in Armchair, 1930, gouache, India ink, brush and pen on paper, 30.5 x 24.8 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3531)
206. *Ženski torzo*, 1930, olovka na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_4000)
Female Torso, 1930, pencil on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_4000)
207. *Dama sa jabukom*, 1930, akvarel na papiru, 32,1 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3587)
Lady with Apple, 1930, watercolour on paper, 32.1 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3587)
208. *Ženski akt sa jabukom u levoj ruci*, 1930, akvarel i olovka na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3997)
Female Nude with Apple in Her Left Hand, 1930, watercolour and pencil on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3997)
209. *Naga devojka sa jabukom*, 1930, olovka u boji na papiru, 32 x 24 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3995)
Naked Girl with Apple, 1930, colour pencil on paper, 32 x 24 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3995)
210. *Izlazak sunca*, 1930, gvaš na papiru, 30,5 x 24,7 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1687)
Sunrise, 1930, gouache on paper, 30.5 x 24.7 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1687)
211. *Brod na pučini*, 1930, akvarel i olovka u boji na papiru, 24 x 32 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 35_3993)
Ship on the High Seas, 1930, watercolour and colour pencil on paper, 24 x 32 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 35_3993)
212. *Portret Anuške Micić*, 1930, ulje i tempera na papiru, 41,5 x 33 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1586)
Portrait of Anushka Micić, 1930, oil and tempera on paper, 41.5 x 33 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1586)
213. *Žena na otomanu*, 1930, akvarel na papiru, 29,2 x 36,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1562)
Woman on Ottoman, 1930, watercolour on paper, 29.2 x 36.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1562)
214. *Krst i prolaznik*, s.d., gvaš na papiru, 47 x 30,5 cm (Narodni muzej Srbije, inv. br. 32_1584)
Cross and Passer-by, s.d., gouache on paper, 47 x 30.5 cm (National Museum of Serbia, Inv. No. 32_1584)

INDEKS IMENA

A

Adi, Endre (Endre Ady) 50

Ajnštajn, Albert (Albert Einstein) 79

Alar, Rože (Roger Allard) 149

Albreht, Fran (Fran Albrecht) 15–16, 18, 21, 59, 151, 161, 172, 198

Aleksić, Dragan 7, 30–35, 40, 57–58, 60, 70, 74, 77, 84–85, 87, 89–90, 92–93, 95–98, 151, 162–163, 165–166, 173–174, 177, 187–188, 196, 198

Alijagić, Alija 66

Altman, Natan (Натан Исаевич АЛЬТМАН / Nathan Isaevich Altman) 60–61

Anđelinović, Danko 35

Apoliner, Gijom (Guillaume Appolinaire) 115, 149

Aralica, Stojan 117, 154, 197

Arhipenko, Aleksandar (Олександр Порфирівич Архипенко / Alexander Porfiryovych Archipenko) 38–40, 44–45, 60–61, 96, 162, 164, 174–175

Arno, Selin (Céline Arnould) 114, 158

Arp, Hans / Žan (Hans / Jean Arp) 113, 142

B

Bader, Johanes (Johannes Baader) 32

Bala, Đakomo (Giacomo Balla) 100

Balsamadžijeva, Ana (Анна Балсамаджиева / Anna Balsamadzhieva) 44

Barbis, Anri (Henri Barbusse) 146, 154, 156

Baserman, Albert (Albert Bassermann) 37

Batušić, Slavko 7, 47–48, 51, 53, 55, 57, 183

Bauk, Petar 88, 91–92, 165, 177

Bebi Pegi (Diana Serra Cary *alias* Baby Peggy) 76, 165, 177

Benson, Timoti O. (Timothy O. Benson) 9, 29, 61, 183, 190

Berens, Franc Rihard (Franz Richard Behrens) 37, 50, 57, 68, 85

Berens Hangelar, Herbert (Herbert Behrens Hangelar) 39–40, 44

Berghaus, Ginter (Günter Berghaus) 9, 22, 48–49, 183–184, 194–195, 197

Bergson, Anri (Henri-Louis Bergson) 80

Bernar, Sara (Sarah Bernhardt) 84

Berni, Antonio 83

Bertini, Frančeska (Francesca Bertini) 76

Bihner, Georg (Georg Büchner) 32

Bijelić, Jovan 33–34, 191, 194

Biler, Vjera (Vjera Biller) 44, 50

Binički, Aleksandar 95

Boćoni, Umberto (Umberto Boccioni) 100

Bodler, Šarl (Charles Baudelaire) 59, 114, 129, 144, 147

Boguslavskaja, Ksenija (Ксения Богуславская / Kseniya Boguslavskaya) 60–61

Bogutovac, Dubravka 8, 98, 183

Bojadžijev, Ivan (Иван Бояджиев / Ivan Boyadzhiev) 44

Bonar, Pjer (Pierre Bonnard) 149, 158

Bonito Oliva, Akile (Achille Bonito Oliva) 150, 169, 181

Bortnik, Šandor (Sándor Bortnyik) 93

Boš, Hijeronimus (Hieronymus Bosch) 137

Bragalja, Anton Đulio (Anton Giulio Bragaglia) 66

Brak, Žorž (Georges Braque) 113–115, 149, 150, 169, 181

Brankusi, Konstantin (Constantin Brancuși) 121

Braun, Alek (Alec Brown) 21

Breton, Andre (André Breton) 26, 57, 114–115, 184

Brik, Osip (Осип Максимович Брик / Osip Maksimovich Brik) 38

Briski Uzelac, Sonja 8, 17, 184

Burdel, Antoan (Antoine Bourdelle) 149–150

Bukovac, Vlaho 31

Burljuk, David (Давид Давидович Бурлюк / David Davidovich Burljuk) 60–61, 95

Burljuk, Nikolaj (Николай Давидович Бурлюк / Nikolai Davidovich Burljuk) 95

C

Caligari (v. Poljanski, Branko Ve) 80, 199

Cankar, Ivan 14–15, 21, 59

Cankar, Izidor 59

Cara, Tristan (Tristan Tzara) 50, 85, 91–92, 96, 114, 196

Cerkvenik, Angelo 59

Crnjanski, Miloš 21, 66

Cvijanović, Svetislav B. 53, 103, 151, 154, 156, 193

Č

Čaplin, Čarli (Charles Charlie Chaplin) 41, 50, 62–63, 73, 76, 79, 81–85, 88, 99, 127, 149–150, 164–165, 175, 177, 188–189, 194, 198–199, 201

Čargo, Ivan 20, 136

Čarnojević, Arsenije III 13

Čehov, Anton Pavlovič (Антон Павлович Чехов / Anton Pavlovic Checkhov) 32

Černigoj, Avgust / August 21, 45–46, 53, 119, 136, 162, 174, 186, 189, 193, 196

Černjik, Artuš (Artuš Černík) 30

Čont, Adam (Ádám Csont) 96

Čubrilo, Jasmina 5, 8, 34, 49, 82, 184

D

Dagover, Lil 76, 82, 165, 177, 201

Dali, Salvador (Salvador Dalí) 115

D'Anuncio / Danuncio, Gabriele (Gabriele D'Annunzio) 22, 102, 186

De Buli, Moni (Monny de Bouilly) 7, 57, 185

De Kiriko, Đorđo (Giorgio de Chirico) 91, 114, 149, 169, 181, 185

De Sad, Markiz (Marquis de Sade) 114, 128, 131, 144, 151

De Segonzak, Dinoaje (André Dinoyer de Segonzac) 113

De Varokije, Anri (Henry de Waroquier) 54

De Vlamenk, Moris (Maurice de Vlaminck) 149

Delak, Ferdinand Ferdo 21, 45–46, 53, 119, 136, 186, 196

Delatr, Rene (Renée Delattre) 156, 159

Delik, Luj (Louis Delluc) 73, 81–82

Delone, Rober (Robert Delaunay) 40, 44, 53–55, 113, 116

Delone Terk, Sonja (Sonia Terk Delaunay) 53–55

Denegri, Jerko Ješa 5, 8, 28, 93, 100, 117, 136, 142, 146 – 147, 185, 191, 194

Depero, Fortunato 48–49

Deren, Andre (André Derain) 106, 113–115, 149, 155, 169, 181

Derme, Pol (Paul Dermée) 22, 57, 114, 134

Dikas, Isidor *alias* grof Lotreamon (Isidore Ducasse *alias* comte de Lautréamont) 114

Dimović, Milan 57

Din, Prisila (Priscilla Dean) 83

Direr, Albreht (Albrecht Dürer) 19

Dišan, Marsel (Marcel Duchamp) 114

Dobrović, Petar 33

Dojbler, Teodor (Theodore Däubler) 38

Dolfi, Emilio Mario 136

Donat, Branimir 9

Dorej, Lusi (Lucy Doreine) 77, 83

Dostojevski, Fjodor (Фёдор Михайлович Достоевский / Fyodor Mikhailovich Dostoevsky) 18

Dotori, Rikardo (Riccardo Dottori) 91, 185

Dović, Marijan 8, 15, 20–22, 31, 45–46, 59, 185

Drainac, Rade 7, 47

Đ

Đalski, Ksaver Šandor (Ljubomir Babić *alias* Ksaver Šandor Gjalski) 102

Đorđević, Kristina Krista 155, 157

Đurić, Dubravka 8, 17, 19–20, 26, 89, 184–186, 195

E

Ekster, Aleksandra (Александра Экстер / Aleksandra Exter) 60

El Lisicki (Лазарь Маркович *alias* Эль Лисицкий / Lazar Markovich *alias* El Lissitzky) 25, 37–40, 44, 60, 100, 107, 162, 173

Enders, Ervin (Erwin Enders) 92

Engr, Dominik (Dominique Ingres) 113–114

Ensor, Džejms (James Ensor) 19

Epsten/Epštajn, Žan (Jean Epstein) 73

Erenburg, Ilja (Илья Григорьевич Эренбург / Ilya Grigoryevich Ehrenburg) 25, 37–39, 51–53, 73, 162–163, 173–174, 186, 194

Ernst, Maks (Max Ernst) 91, 114

F

Fajt, Konrad (Conrad Veidt) 37, 50, 74, 76, 82–83, 165, 177, 199–200

Falk, André (v. Poljanski, Branko Ve) 82, 199

Ferbanks, Daglas (Douglas Elton Fairbanks) 81

Filips, Doroti (Dorothy Phillips) 81

Fišer, Melhior (Melchior Vischer) 98

Flaker, Aleksandar 9, 19, 46, 69, 186

Fluke, Pjer (Pierre Flouquet) 148, 169, 181

For, Eli (Elie Faure) 73

Foretić Vis, Vinko 21, 44

Franko, Josip 12

Fridlender, Salomo (Salomo Friedländer *alias* Mynona) 65

Frojđ, Sigmund (Sigmund Freud) 114, 127–128

Frojdenau, Herman (Hermann Freudenu) 39–40, 44

Frojnd, Matija (Matija Freund) 56

Fuke, Žan (Jean Fouquet) 113

Fužita, Cuguharu (Tsuguharu Foujita) 53–54, 107, 120, 132, 149, 166, 178

G

Gabo, Naum (Наум Певзнер *alias* Наум Габо / Naum Pevsner *alias* Naum Gabo) 60–61

Gajar, Rober (Robert Gaillard) 7, 149, 169, 181

Galogaža, Stevan 22, 107, 199

Gandi, Mahatma (Mahatma Gandhi) 55–56, 64, 163, 174

Gecan, Vilko 22, 40, 44, 127

Glez, Alber (Albert Gleizes) 39–40, 44, 113

Glumac, Sergije 47, 116–117, 167, 178, 190

Gogen, Pol (Paul Gauguin) 19, 54, 115

Gogolj, Nikolaj (Николай Васильевич Гоголь / Nikolai Vasilyevich Gogol) 13

Gol, Ivan (Ivan Goll) 25, 38, 40, 50–51, 65, 73, 85, 95, 98, 199

Golia, Pavel 14

Golubović, Vida Vidosava 8, 11–14, 16, 18–19, 21–22, 25–26, 28, 31–34, 37–38, 41–42, 44–48, 50–51, 53–54, 56–57, 64–70, 72, 82, 85, 88–90, 92–93, 95–97, 100–101, 104–108, 111, 119–122, 127, 131, 133, 144, 146, 148–149, 151–152, 154–156, 184–188, 192–193, 195–197

Gončarova, Natalija (Наталья Гончарова / Natalya Goncharova) 100, 149

Gordi, Fedor (Fedor Gordy) 73

Govekar, Fran 59

Gri, Huan (Juan Gris) 114

Grinevald, Matijas (Matthias Grünewald) 137

Gringova, Jelena *alias* Helen Grinhof (Элена Грингова *alias* Hélène Grünhoff) 38, 44

Gruden, Igo 59

H

Hain, Manfred Peter (Manfred Peter Hein) 9, 187

Hansen 44

Hart, Vilijam (William Hart *alias* Rio Jim) 83

Hašek, Jaroslav 32

Hausman, Raul (Raoul Hausmann) 32–33, 35, 91, 108, 162, 173

Heinrich, W. (v. Poljanski, Branko Ve) 83

Helena (Hélène) 133, 152, 208

Herjanić, Dragutin 40

Hilzenbek, Rihard (Richard Huelsenbeck) 32, 66, 92–93

Hlebnjikov, Velimir (Велимир Хлебников / Velimir Khlebnikov) 95

Hočevan, Pavla 46

Homer 102

Hribar, Stjepan 62

I

Ibler, Drago 62

J

Jakas, Božidar 20, 59

Jakopič, Rihard 20, 31, 59

Jarc, Miran 20

Jelačić, ban Josip 87, 91

Jesenjin, Sergej (Сергей Александрович Есенин / Sergei Alexandrovich Yesenin) 38

Jovanov, Jasna 5, 30–31, 34–35, 85, 87, 96, 151, 188

Jovanović, Đorđe 111

Jović, Bojan 8, 12–13, 15, 20–22, 28–31, 33, 40, 44–45, 48, 53, 62, 65, 71, 73, 76, 79, 81, 88, 96, 111, 121, 150, 183–185, 187–189, 191–197

Jung, Karl Gustav (Carl Gustav Jung) 100, 114, 196

K

Kačulev, Mirčo (Мирчо Качулев / Mircho Kachulev) 44

Kalder, Aleksandar (Alexander Calder) 113

Kandinski, Vasilij (Василий Васильевич Кандинский / Wassily Wassilyevich Kandinsky) 42, 44, 95, 100, 113, 121, 141

Kanudo, Ričoto (Ricciotto Canudo) 73, 79

Kara, Karlo (Carlo Carrà) 100

Karmelič, Đorđo (Giorgio Carmelich) 136

Kašak, Lajoš (Lajos Kassák) 30–31, 85, 162, 173, 184–185, 194

Kazanova, Đakomo (Giacomo Casanova) 122, 127, 205

Ker, Alfred (Alfred Kerr) 50–51, 163, 174, 199, 201

Kinofil (v. Poljanski, Branko Ve) 80, 199

Kipke, Željko 116, 188

Kisling, Moiz (Moïse Kisling) 113, 149

Kle, Paul (Paul Klee) 30, 60, 114, 121, 127, 129, 141, 164, 175

Klek, Josif Jo 28, 31, 40–41, 44, 52, 68, 83, 119, 124, 187, 202

Kler, Žan (Jean Clair) 112–113, 147, 184–185

Kogoj, Marij 20–21, 31, 59

Kokto, Žan (Jean Cocteau) 113, 134

Kolešnik, Ljiljana 8, 22, 59, 116–117, 186, 188–190, 197

Konstantinović, Radomir Rade 8, 58, 71, 99, 103, 109, 111, 189

Kordić, Siniša 57

Kosanović, Dejan 8, 72–73, 189

Kosor, Josip 21

Kosovel, Srečko 46, 197

Kotur, Nikola 111

Kovačić, Dragana 8, 122, 126–127, 189

Kovačić, Krešimir 151, 199

Kozincova Erenburg, Ljubov (Любов Козинцова Эренбург / Lybov Kozintsova Ehrenburg) 38, 53

Krajger, Alojz (Alojz Kraigher) 59

Krakov, Stanislav 21

Kralj, France Fran 20, 59

Kralj, Anton Tone 20, 59

Kranjčević, Višnja 40

Kraus, Rozalind E. (Rosalind E. Krauss) 127, 131, 189

Kravel, Džon (John Cravell) 82

Krečić, Peter 16, 136, 189

Krizman, Tomislav 62

Krklec, Gustav 21

Krleža, Miroslav 102, 121, 184

Kručonih, Aleksej (Алексей Елисеевич Кручёных / Aleksei Yeliseyevich Kruchenykh) 95

Krunić, Zorica 5

Kugan, Džeki (Jackie Coogan) 76, 81–82, 165, 177, 200

Kujačić, Mirko 47–48, 51, 117, 154

Kupka, František 113

L

Lah, Zorko 136

Lajovic, Anton 59

Lakan, Žak (Jacques Lacan) 130–131, 189

Landru, Anri Dezire (Henri Désiré Landru) 83

Lang, Fric (Fritz Lang) 98

Larionov, Mihail (Михаил Фёдорович Ларионов / Mikhail Fyodorovich Larionov) 39, 100, 149

Lastov, Vido 34

Lebedev, Pavel Ivanovič *alias* Valerian Poljanskij (Павел Иванович Лебедев *alias* Валериан Полянский / Pavel Ivanovich Lebedev *alias* Valerian Polianskii) 30, 39

Le Korbizje (Charles-Edouard Jeanneret *alias* Le Corbusier) 62, 113, 164, 175

Lenjin, Vladimir Iljič (Владимир Ильич Ленин / Vladimir Ilych Lenin) 152, 212

Leopold I 11

Levi, Pavle 8, 69, 74, 190

Levinger, Ester (Esther Levinger) 61, 190

Leže, Fernan (Fernand Léger) 53–54, 113, 149, 169, 181

Lipšic, Žak (Jacques Lipchitz) 121, 149

Livšic, Benedikt (Бенедикт Константинович Лившиц / Benedikt Konstantinovich Livshits) 95, 190

Longen, Emil Artur 14, 32, 161, 172

Lot, Andre (André Lhote) 53–55, 113, 116–119, 150, 162, 167, 174, 178, 183, 189–191

Lozovik, Luis (Louis Lozowick) 38, 40, 44

Lunačarski, Anatolij (Анатолий Васильевич Луначарский / Anatoly Vasilyevich Lunacharsky) 38–39

Lunaček, Vladimir 66, 199

M

Maca, Janoš (Mácsa János) 52

Magrit, Rene (René Magritte) 115

Majakovski, Vladimir (Владимир Владимирович Маяковский / Vladimir Vladimirovich Mayakovsky) 38, 62, 95, 133, 191, 207

Majcen, Vjekoslav 8, 73, 78, 190

Makijaveli, Nikolo (Niccolò Machiavelli) 32

Maković, Zvonko 8–9, 35, 40, 59, 188, 190

Maljevič, Kazimir (Казимир Северинович Малевич / Kazimir Severinovich Malevich) 40, 60–61, 71, 100, 103, 106, 164, 175

Mansbah, Stiven (Steven Mansbach) 9, 190

Mara, Lija (Lya Mara) 76, 165, 177

Marej, Me (Maе Murray) 76, 165, 177

Marinetti, Filipo Tomazo (Filippo Tommaso Marinetti) 40, 48–49, 56, 62, 69, 93, 105, 112, 162–163, 173–174, 191, 199–200

Markuš, Zoran 7–8, 13, 48, 88–89, 127, 131, 133, 146–148, 150,

157, 170, 182, 190–191

Mason, Andre (André Masson) 114, 128, 131

Mašić, Branko 79

Matić, Dušan 21

Matičević, Ivica 9, 19, 191

Matis, Anri (Henri Matisse) 106, 113–115, 142, 144, 150, 152–153, 169, 181

Matvejević, Predrag 39, 191

Mažuranić, Ivan 12

Međeš, Ladislav (Ladislav Medgyes) 44

Megler, Zvonimir Zvonko (Zvonimir Zvonko Mögler) 40–41

Meljnikov, Konstantin (Константин Степанович Мельников / Konstantin Stepanovich Melnikov) 62, 164, 175

Merenik, Lidija 5, 117, 132, 191

Mering, Valter (Walter Mehring) 47, 162, 173, 191

Metlić, Dijana 5, 8, 62, 73–74, 76, 79, 83, 85, 132, 191

Micić, Anuška *alias* Nina-Naj 35, 37, 39, 55–57, 66, 85, 88–89, 119, 128, 133, 136, 151, 156–157, 165, 177, 188, 213

Micić, Branislav (v. Poljanski, Branko Ve) 13–15, 170, 182, 199, 202

Micić-Mlađi, Branislav (v. Poljanski, Branko Ve) 13, 15–16, 199

Micić, Branko (v. Poljanski, Branko Ve) 7, 12–13

Micić, Ljubomir 5, 7–8, 11–15, 18–19, 21–23, 25, 27, 29–35, 37–57, 61–68, 70–74, 76–77, 80, 82, 84–85, 87–93, 95–96, 98, 100, 102–103, 105–106, 109–111, 119–122, 126–128, 131, 133, 136, 146–148, 151–157, 160–167, 170–175, 177–179, 182, 184–192, 195–196, 198–200, 202

Micić, Marija (rođ. Stojić) 11, 13

Micić, Petar 11

Micić-Poljanski, Stefan (Stéphane Micić-Polianski) 5, 153, 156, 159

Mijušković, Slobodan 5, 8, 59–61, 192

Mikac, Marijan 41, 45, 52, 64, 83, 151, 155–156, 187, 200

Miletić, Svetozar 42

Milev, Geo (Георги Милев Кабасов / Georgi Milev Kabasov) 104

Miličić, Josip Sibe 33

Milinković, Antun Tuna *alias* Fer Mill 34, 96

Milojević, Aleksandar 5

Miloradović, Goran 12, 39, 192
Mirendorf, Karl (Karl Mierendorff) 73
Miro, Huan / Žoan (Joan Miró) 114, 141
Modiljani, Amedeo (Amedeo Modigliani) 113, 116, 132, 134, 148–150
Moholi-Nadž, Laslo (László Moholy-Nagy) 39–40, 44, 110
Moja, Hela (Hella Moja) 83
Mole, Vojeslav 59
Molijer, Žan Batist Poklen *alias* (Jean-Baptiste Poquelin *alias* Molière) 32
Mondrijan, Pit (Piet Mondriaan) 113
Moro, Gistav (Gustave Moreau) 114
Mur, Henri (Henry Moore) 114
Murnau, Fridrih Vilhelm (Friedrich Wilhelm Murnau) 98
Mušič, Marijan 20

N

Nakov, Andrej Boris (Андрей Борис Наков / Andrei Boris Nakov) 61, 192
Nastasijević, Živorad 33
Niče, Fridrih (Friedrich Nietzsche) 16, 91
Nilsen, Asta (Asta Nielsen) 37, 83
Nol, Karel (Karel Noll) 32
Novak, Eva 81, 83

O

Orlof, Hana (Хана Орлова / Chana Orloff) 149
Osvalda, Osi (Ossi Oswalda) 76
Ozanfan, Amede (Amédée Ozenfant) 62, 113, 117, 164, 175

P

Paladini, Viničo (Vinicio Paladini) 44, 149
Pandurović, Sima 57
Pasken, Žil (Jules Pascin) 132, 149
Pasternak, Boris (Борис Леонидович Пастернак / Boris Leonidovich Pasternak) 38
Pašić, Nikola 71

Pašut, Kristina (Krisztina Passuth) 9, 159, 192
Pejčić, Jovan 56, 192
Pelcig, Hans (Hans Poelzig) 37
Pešić, Miodrag 107
Peters, Jozef (Jozef Peeters) 37, 44
Petrov, Aleksandar 8, 14–16, 19–21, 46, 54, 64–69, 71, 74, 87, 89, 95, 98, 193, 105, 192–193
Petrov, Mihailo S. 7, 28, 34, 42–44, 52, 54, 57, 92–93, 100–101, 103, 111, 131, 166, 178, 187, 197, 200
Petrović, Petar Pecija 14
Petrović, Rastko 21, 54, 109, 192
Pevzner, Antoan (Антуан Певзнер / Antoine Pevsner) 113
Pik, Isidor (Isidor Pick) 81
Pikabija, Frensis (Francis Pikabia) 114, 149, 169, 181
Pikaso, Pablo (Pablo Picasso) 53–54, 113–116, 129, 149–150, 155–156, 162, 169, 174, 181
Pikford, Meri (Mary Pickford) 76, 81, 83, 165, 177
Pil, Hari (Harry Piel) 76, 83
Pilar, Vladimir Vlado 40
Pilon, Venó 47, 51, 136
Plavšić, Čedomil 40, 100
Plavšić Mladi, Dušan 40, 100
Plavšić Stariji, Dušan 100
Podbevšek, Anton 20–21, 31, 41, 45, 59, 119, 162, 172–173, 175, 185, 187
Poljak, Ivan 136
Poljakov, Nikola (Николай Георгиевич Поляков / Nicolas Gueorguievitch Poliakov) 117
Poljanski, Branko Ve (Branko Micić *alias* Branislav Micić-Mladi, V/Ve/Vij/Virgil/Valerij Polianski / Полянски / Poliansky) 5, 7–111, 116–183, 186–196, 198–202, 207
Popović, Bogdan 102
Popović, Bojana 71, 91, 193
Popović, Pavle 55
Prampolini, Enriko (Enrico Prampolini) 44, 48
Pranjić, Kristina 8, 15–16, 20, 30, 32–33, 45, 53, 84, 92, 193
Pregarč, Rade 15
Prohaska, Dragutin 90

Protić, Miodrag B. 7, 33, 117, 191, 193
Pulen, Gaston (Gaston Poulain) 7, 148, 169, 181
Pusen, Nikola (Nikolas Poussin) 113, 150, 201

R

Radičević, Branko 13
Radić, Stjepan 41, 67, 71
Radović, Miodrag *alias* Mio Rad/Jim Rad 34
Rajt, Tivadar (Tivadar Raith) 50
Rasinov, dr M. (v. Micić, Ljubomir) 47, 56, 68, 201
Rej, Man (Man Ray) 114
Rembo, Artur (Arthur Rimbaud) 114
Rihter, Hans (Hans Richter) 93, 193
Rivera, Dijego (Diego Rivera) 149
Roben, Mirej (Mireille Robin) 147
Rodčenko, Aleksandar (Александр Михайлович Родченко / Alexandre Mikhaïlovich Rodchenko) 60–61, 100, 106, 110
Rods, Kolin (Colin Rhodes) 115–116, 121–122, 128–129, 141, 193
Roter Černigoj, Dorotea Teja (Dorothea Thea Roter Černigoj) 136
Rožanova, Olga (Ольга Розанова / Olga Rozanova) 60–61
Ruan, Gonzalez (Ruan González) 85
Rukavina, Fridrik 59
Ruo, Žorž (Georges Rouault) 132, 149–150, 169, 181
Ruso, Anri *alias* Carinik Ruso (Henri Rousseau *alias* Le Douanier Rousseau) 54, 115–116

S

Sajsl, Josip (Josip Seissel v. Klek, Josif Jo) 28, 31, 40–41, 119, 187
Sajfert, Jaroslav (Jaroslav Seifert) 30, 84, 202
Salmon, Andre (André Salmon) 134
Sandrar, Blez (Blaise Cendrars) 66
Sbutega-Markuš, Olivera 157, 191
Sefor, Mišel (Michel Seuphor) 37
Sera, Žorž (Georges Seurat) 114

Severjanin, Igor (Игорь Васильевич Северянин / Igor Vasilievich Severyanin) 22

Sezan, Pol (Paul Cézanne) 54, 113, 117

Sironi, Mario 147

Sirvaž, Leopold (Léopold Survage) 53–55

Skalicki, Zdenko 20

Skerl (Skerlić), Vladimir 7, 31, 41, 56, 68, 70, 119, 136, 187

Skrbinšek, Vladimir 31

Slavčenko, Evgenij Deslav *alias* Ežen Deslo 51

Slavenski Štolcer, Josip 47–48, 51, 53, 151, 155–156, 117, 195, 202

Slijepčević, Bosa 72, 194

Somborski, Miloš 40, 100, 188

Sovaž, Marsel (Marcel Sauvage) 139

Spacapan, Lojze / Luiđi (Luigi Spazzapan) 136

Sremec, Dragan 34

Srp, Karel 9, 194

Stanić, Slavko *alias* Slavko Šlezinger 34

Starčević, Ante 12

Stepančić (Stepančić), Edvard / Eduard 136

Stevanović, Momčilo 117, 120, 191, 194

Stojanović, Miroljub 5

Stojanović Zorovavelj, Vladan 111, 127

Strindberg, August 37

Subotić, Irina 5, 8, 11–15, 18–22, 25–26, 28–34, 37–38, 40–42, 44–51, 53, 55–56, 62, 65–73, 76, 79, 82, 85, 88, 100–101, 104, 107–108, 111, 117, 119–122, 127, 134, 136, 144, 146, 148–149, 151, 154, 156, 183–189, 191–197

Supo, Filip (Philippe Soupault) 120, 202

Sutin, Haim (Chaïm Soutine) 113, 149, 169, 181

Š

Šagal, Mark (Марк Захарович Шагал / Marc Zakharovich Chagall) 38, 51, 53–55, 60–61, 121, 127, 149, 152–153, 162, 169, 174, 181

Šaršun, Serž (Сергей Иванович Шаршун / Serge Ivanovich Charchoune) 38, 44

Šekspir, Vilijam (William Shakespeare) 63, 102

Šen, Miha (Miha Schön) 40–41

Šest, Osip 15, 59, 161, 172

Šimić, Antun Branko 21

Škerl, Silvester 15

Šinzel, Rajnhold (Reinhold Schünzel) 76

Šumanović, Sava 117, 132, 149–150, 191, 201

Šuvaković, Miško 8–9, 17, 20, 22, 26, 97, 127, 134, 144, 151, 184–185, 195–196

Švarc, Frauda (Fraüde Schwartz) 131

Švitters, Kurt (Kurt Schwitters) 30, 33, 60, 89, 91–92, 108, 113, 198

T

Tagor, Rabindranat (Rabindranath Tagore) 55–56, 58, 64, 89, 163–164, 175, 192, 199–200

Tajge, Karel (Karel Teige) 30, 32, 84, 162, 173

Tatlin, Vladimir (Владимир Евграфович Татлин / Vladimir Yevgrafovich Tatlin) 30, 40, 60–61, 164, 175

Tavčar, Ivan 59

Tesla, Nikola 69

Tešić, Gojko 5, 8–9, 23, 34, 51, 59, 99, 192, 194, 196–197

Tihanji, Lajoš (Lajos Tihanyi) 50, 114

Timotijević, Dušan 44

Tisljava, Juozas (Juozas Tysliava) 120

Todić, Milanka 5, 87, 91, 121, 196

Todorović, Predrag 9, 21–22, 34, 85, 89–93, 96, 121, 156, 158, 183, 185, 187–188, 196

Tokin, Boško 21, 25, 30, 57, 62, 65, 73–74, 79, 111, 131, 187, 199, 201

Toler, Ernst (Ernst Toller) 37

Toman, Jindžih (Jindřich Toman) 30, 33, 196

Tomašić, Stanko 85, 92

Tores Garsija, Žoakin (Joaquín Torres García) 113

Tratnik, Fran 59

Trocki, Lav (Лев Давидович Бронштейн *alias* Лев Троцкий / Lev Davidovich Bronstein *alias* Leon Trotsky) 133

Tuluz-Lotrek, Anri (Henri Toulouse-Lautrec) 132

U

Učelo, Paolo (Paolo Uccello) 114

Ujević, Augustin Tin 51

Utrilo, Moris (Maurice Utrillo) 113, 147, 150

V

Valden, Hervart (Herwarth Walden) 37–39, 162, 173

Valden, Nel (Nell Walden) 37–38

Van Dongen, Kis (Kees van Dongen) 149

Van Duzburg, Teo (Theo van Doesburg) 49, 113, 136, 162, 173

Van Gog, Vinsent (Vincent van Gogh) 19, 144

Varno, Andre (André Warnod) 149, 169, 181

Vasić, – 158

Vavpotič, Ivan 59

Velimirović, Nikolaj 55

Vergilije / Virgilije (Vergilius / Vergil) 13, 161, 172

Vidmar, Josip 20

Vijar, Eduar (Édouard Vuillard) 149

Vilink, Albert Karel (Carel Albert Willink) 37, 40, 44

Vinaver, Stanislav 21

Vine, Robert (Robert Wiene) 37, 98

Vinterhalter, Jadranka 8–9, 22, 35, 186, 189, 197

Vizner, Ljubo 66

Vlah, Josip 136

Vlček, Vaclav (Václav Vlček) 51

Vučetić, Mato 51, 201

Vučičević, Branko 8, 69, 74, 197

Vučković, Radovan 8, 20, 64 – 67, 69, 71, 82, 90, 95, 98–99, 107, 109, 197

Vučo, Aleksandar 57

W

Wehner, H. (v. Poljanski, Branko Ve) 83

Z

Zadkin, Osip (Ossip Zadkine) 40, 44, 53–55, 149–150, 169, 181

Zborovski, Leopold (Léopold Zborowski / Zborowsky) 144, 148–151, 169, 181, 199

Zečević, Božidar 8, 62, 69, 74, 79, 82, 197

Zilzer, Đula (Gyula Zilzer) 152

Zlidnjeva, Natalija (Наталья Злыднева / Natalya Zlydneva) 5

Ž

Žakob, Maks (Max Jacob) 53, 149

Žid, Andre (André Gide) 158

Žorž, Valdemar (Waldemar George) 7, 148–150, 154, 169, 181

Župančič, Oton 21, 59

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
821.163.41.09 Пољански Б. В.
75/76(497.11)"19";
КРУЉАЦ, Весна, 1972-

Branko Ve Poljanski (1898-1947) [Elektronski izvor] / Vesna Kruljac. - Beograd : Fakultet primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti, 2023 (Beograd : Fakultet primenjenih umetnosti). - 1 elektronski optički disk (CD-ROM) ; 12 cm

Sistemski zahtevi: Nisu navedeni. - Nasl. sa naslovne strane dokumenta. - Tiraž 30. -

Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. 183-212. - Summary. - Registar.

ISBN 978-86-80245-46-1

а) Пољански, Бранко Ве (1898-1947)

COBISS.SR-ID 107672073



„Narode mudri – po čestitom udri“
Branko Ve Poljanski (1924)