

Nevena Daković¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Biljana Mitrović²

Nezavisni istraživač

MONI BULI: SLIKE I REČI POTRAGE ZA IDENTITETOM*

Kod mene se, sa godinama, stvorila slična koegzistencija delirijuma i Mene svesnog sopstvenog pseudoidentiteta. Taj osećaj se sastoji u tome da više ne znam gde sam; crna izgubljenost i dezorijentacija koji istrajavaju, kod mene, svakog dana sve jače i dublje [...] Otkada sam se vratio u Srbiju, taj osećaj me obuzima svake večeri.

(Bouilly 1991: 256)

Odlomak iz pisma Monija Bulija kao i tvrdnja o njemu kao „jednom talentu koji traži sebe” (Lalić 1971: 122) precizno određuju tekst koji sledi kao priču i analizu gusto isprepletanog privatnog života i dela beogradskog „nadrealističkog genija” (Lanzmann 2009: 130) proteklih u vrsti zaustavljenog koraka između polova njegovog bitisanja: dadaizma/hipnizma i nadrealizma; književnosti/filma od hartije i filma; Beograda–Haga–Pariza; sefardske zajednice/kosmopolite; pravnika/trgovca i pesnika; sadašnjosti stešnjene između prošlosti koju je izgubio i budućnosti koja mu je izmicala; porodičnog bogatstva na koje se oslanjao i levičarskih ideja; Bretonovog (André Breton) trockizma i ideologije ništavila³. Ove umetničke, idejne,

* Rad je deo projekta „Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi dramskih umetnosti, medija i kulture” (FDU, br. 178012), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Srbije.

¹ n.m.dakovic@gmail.com

² biljanavmitrovic@gmail.com

³ „Ne ostaje nam više ništa” piše Klod Serne (Claude Sernet), čime „utapa našu ideologiju u beznađežnost, u temeljitiji nihilizam” (Buli 1968: 141).

prostorne i lične tranzicije oslikavaju se i u promenama imena⁴ od Solomona u Monija, zatim, dodavanja „pseudoplemičke partikule na francuskom” „de”, do naknadnog kakanja zbog odbacivanja porodičnog imena (Buli⁵ 1969: 116–117).

U mladosti provedenoj u Beogradu bio je neko „ko je bio i nije bio [...] Nevidljiv i tanak, crn i bled četenski, i bolesno, sa zapaljenim pogledom od nemira, okrenut u sebe sve dok ne bi progovorio. [...] a iz svake reči je izbijala duboka ozbiljnost i rasuđivanje” (Kostić 1972: 21–22). Iz tame preranog zaborava spasli su ga briljantni tekstovi Radoslava Konstantinovića (1968, 1983) – koji su, kao i većina drugih, napisani u strasnom, avangardnom, razigranom stilu.⁶ Na njegov liminalno filmski ili filmičan opus ukazuje Branko Vučićević tek 1990. godine. U književnoj kritici je epigonski *poeta mineur* ili markantni autor srpske avangarde (Konstantinović 1968, 1983, Lalić 1971, Grujić 1984, Tešić 1994).

U pokušaju otklona od zavodljive stihijnosti, ovaj rad komparativnim pristupom mapira celovito sećanje na interesantnu, autentičnu i zanemarenu figuru pesnika, „Jevrejina lualice” koji je nosio „biblijsko prokletstvo svog naroda” (Grujić 1984: 147). Izatkano je – pored navoda iz „dnevničko/memoarske esejizirane beleške” (Tešić 1994: 19) *Sedmica od sedam nedelja* (1968) i nezaobilazne briljantne *Agende/ Dnevnika*, koju je sačinila H. J. Maksvel (Henriette Josephé Maxwell) za posthumno objavljenu knjigu spisa, prepiske⁷, iskaza *S one strane sećanja* (*Au-dela de la memoire*, 1991) – od Monijevih razasutih pisanja, promišljanja samog fenomena sećanja; i dragocenih sećanja drugih, pre svega Bulijevog posinka – velikog filmskog reditelja Kloda Lancmana (Claude Lanzmann). Rečju, pesme, proza, pisma, (auto) biografije pojmmljene su kao refleksije egzistencijalnih i (auto)poetičkih doživljaja,

⁴ Tokom ratnog skrivanja dobija lažna, ali situaciono simbolička imena. Ime Klod Paskal dobija oko Uskrsa, a Silvester Amede je vezano za Novu godinu ali i „vradžbinski” za onog „koga vole bogovi” (Buli, P. 1994: 235). U jednom trenutku poigravajući se značenjima svog života potpisuje se Solomon iz Vavilona (Solomon de Babylon).

⁵ Buli se odnosi na Moni Bulija a Buli P. na Polet Buli.

⁶ Kako se pokazalo, avangardni haos pratio je i pisanje ovog rada, prvobitno zamišljenog kao studija slučaja iz arhiva Jevrejskog istorijskog muzeja. Brižljiva pretraga otkrila je da osim fotografije Monija Bulija i dokumenata o njegovom stricu, Bencionu Buliju, u muzejskim arhivama nema građe o pesnikovom životu i radu. Tako je nastupio potpuni preokret kada je materijal sakupljen tokom istraživanja predat JIM-u kao prilog arhivi.

⁷ Prepiska je verovatno najintrigantniji deo knjige, do sada najmanje istražen osim savršeno odabranih citata koje koristi Maksvelova u *Dnevniku* (1991).

borbe za mesto u avangardi, za opstanak u dobu Holokausta – svega obojenog dubokom hajdegerovskom strepnjom (Grujić 1984: 130).



Moni Buli, Pariz, 1930.

Mene je život nosio i samo tako njime nošen ja sam ga podnosio.

(Buli 1968: 159)

Moni (de) Buli je potomak jedne od najuglednijih i najbogatijih beogradskih jevrejskih sefardskih porodica. Deda sa očeve strane, Jedidija Edija Buli (1834–1907) bio je trgovac, bankar, narodni poslanik i predsednik Jevrejske sefardske opštine. Edijin najstariji sin iz prvog braka, Bencion, Monijev stric, školovan u Beogradu i Beču, unapredio je porodični posao i bio, kao i otac, ugledna javna ličnost. U drugom braku pored ćerke Sofije i tri sina koji su bili poznate figure beogradskog života,⁸ Edija je dobio i Jakova-Žaka, koji se bavio hotelijerstvom (vlasnik hotela *Royal* u ulici Kralja Petra 56) i rentijerstvom sa promenljivim uspehom.

Žakov sin jedinac, Solomon (Moni) Buli, rođen je u Beogradu 27. septembra 1904. godine. Materijalno obezbeđen i široko obrazovan (ističe da je sa 15 godina tečno

⁸ Moric (lekar, bakteriolog), Henri (diplomata) i Hugo (osnivač fudbalskog sporta u Srbiji).

govorio nemački i francuski (Buli 1968: 120) i proputovao gotovo čitavu Evropu (Buli 1926: 1)), prve pesme objavljuje u časopisu *Gideon* 1919. godine – a iste godine tokom boravka u Berlinu otkriva čari avangarde, čiji će sledbenik ubrzo i sam postati. Kao gimnazijalac približio se boemskom krugu pesnika koji je u kafani *Moskva* vodio Tin Ujević – Monijev neprikosnoveni pesnički i eruditski autoritet – a kome su pripadali i Dragan Aleksić, Todor Manojlović, Stanislav Vinaver, Risto Ratković i Rade Drainac. Upravo u drugom (i poslednjem) broju Drainčevog časopisa *Hipnos* (januara 1923) Moni Buli objavljuje svoj danas najpoznatiji tekst *Doktor Hipnison ili Tehnika života*. Do kraja studija na Pravnom fakultetu (i života u Srbiji) uređuje almanah *Crno na belo* (1924), pokreće časopis *Večnost* (1926), oglašava se pamfletskim levičarskim tekstovima u časopisu *Novi Istok* (1927)⁹ i objavljuje dve pesničke zbirke, jedine izdate za života, *Krilato zlato* (1926) i *Antena smrti* (1927).

Moni Buli sa ocem, Žakom Bulijem, Pariz 1930.



S druge strane, presudni uticaj na Bulija u filozofskom i umetničkom smislu ostvario je Dušan Matić, predstavljajući mu savremene umetničke i mislilačke tokove

⁹ Buli se vatreno zalaže za klasnu jednakost, a protiv eksploatacije i iznosi zapažanja o nemogućnosti opstanka revolucionarnih pesnika u kapitalističkom društvu, u kome moraju da se izdržavaju kao radnici, činovnici ili žurnalisti ili podilazeći ukusu vladajućeg sloja. Ističe da je pristalica borbe protiv kapitalističke klase (i svega „što joj pripada: šovinizam, antisemitizam, negrofobija, popovski kadar“), kojoj, dodaje, i sam formalno pripada (Buli prema Tešić 1983: 460). Ipak, ne propušta da naglasi da se „koristi materijalnim olakšicama koje mi pripadaju kao članu jedne od najstarijih buržoaskih porodica u Beogradu“ (Buli 1927: 12–13), ne određujući se nacionalno, već klasno.

i dajući mu preporuku za pariske nadrealiste, koji ga prihvataju u svoje krugove tokom prvog boravka u Parizu leta 1925. godine. Njegov tekst *Exercise surrealiste* – uz Pikasovu ilustraciju objavljen je u prestižnom časopisu *La Revolution surrealiste*. Kada 1928. godine ponovo dolazi u Pariz – pod izgovorom da ide da doktorira – rešen da se tamo „što pre presadi“, odnos sa nadrealistima se neočekivano menja. Posle niza konflikta¹⁰, Moni Buli sa Žanom Kariveom (Jean Carrive) prelazi u redove „nadrealističkih disidenata“ uz Artura Adamova (Arthur Adamov) i Kloda Sernea (Claude Sernet). Rad nastavlja u okvirima šire grupe okupljene oko časopisa *Grand Jeu* kao i u listovima *Discontinuité*, *Cahiers d'Etoile*, *Cahiers Jaunes*, *Varietes*, *G. L. M.* do početka rata.

Posle spontanog razilaska grupe, 1934. godine ženi se Vilhelminom Lampe (Wilhelmine Lampe) i odlazi da živi u Hagu, gde je rođena njegova ćerka Henrijeta Vili (Henriette Willy, r. 11. marta 1937). Porodični život, koji vodi između Francuske i Holandije, raspada se. U Parizu, u trenutku kada će *drole de guerre* nemilosrdno uništiti njihov svet, jedne večeri krajem jeseni 1939. godine u *La Coupole* Moni upoznaje ljubav svog života – Polet/Polin Lancman (Paulette /Pauline Lanzmann): „[...] sa svom zavodljivošću tridesetpetogodišnjaka [...] osvajao me je izuzetnom lepotom svog govora, a u isto vreme sam bila izložena neobičnom magnetizmu [...], blagom zračenju tog 'vidovitog' pogleda [...]“ (Buli, P. 1994: 232). Rat provode skrivajući se pred svakodnevnim policijskim proverama, u strahu od Gestapoa, izdaje i potkazivanja. Monijeva porodica mahom strada u Holokaustu, a porodični imetak biva nepovratno izgubljen.

Posle rata, posvećuje se prodaji i sakupljanju antikvarnih predmeta i knjiga. Vreme provodi i kod ćerke u Hagu, a 1967. godine postaje deda. Moni Buli umire od srčanog udara 29. marta 1968. godine, nedočekavši objavljivanje *Zlatnih buba*, koje u Beogradu izlaze iz štampe samo dva dana kasnije – 31. marta, kao neplanirano posthumna zbirka poetskih i autobiografskih tekstova.

¹⁰ Iako su Buliju bile bliske levičarske ideje („Moji najbolji prijatelji ležali su u zatvoru u Sremskoj Mitrovici i ja sam znao za cenu revolucionarne delatnosti i za hrabrost takvih ljudi u tadašnjoj Jugoslaviji. U Francuskoj, pak, sve je to bilo bezopasno [...]. Činilo mi se normalnim da jedan pesnik izrazi svoje pripadanje marksizmu ili komunističkoj partiji“ (Buli 1968: 137–138), Bretonov trockizam i stav o „političkom angažmanu, bez koga nadrealizam gubi svoj pravi smisao“ (Random 1994: 230) doživljavaju kao salonski komunizam i pomodnost.

Račvajućim stazama avangarde

U raznovrsnim proznim, poetskim i hibridnim formama, Buli promišlja sopstveno delo; pripoveda kontekst umetničkih, pre svega nadrealističkih grupa kojima je pripadao; slika žive portrete pesnika i prijatelja iz beogradskih i pariskih krugova; dok lucidna opažanja otkrivaju raspon privatnog i pesničkog sazrevanja. Na nenametljiv, pronicljiv i gorčinom (zbog izopštavanja iz stvaralačkih krugova i zanemarivanja njegovog dela) neobojen način, sa distance godina životnog i stvaralačkog iskustva, evocira poštovanje spram uzora, ne propuštajući da iznese kritičke stavove kako spram sopstvene zanesenosti njima, tako i spram slabosti markantnih ličnosti vremena.

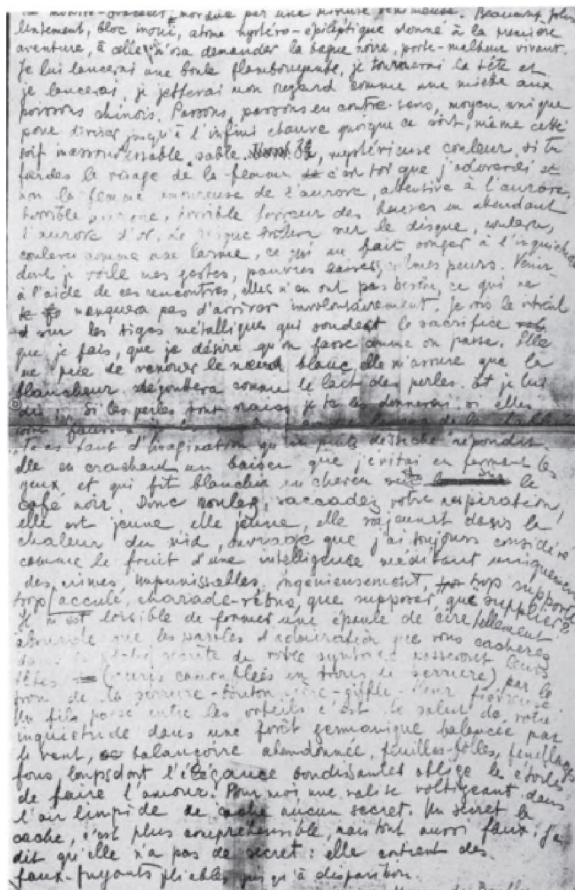
Autopoetički most između dokumentarne proze i poezije – skromnih pokušaja „s pravom zaboravljenih” (Bouilly 1991: 287) – precizira i Bulijevo kontradiktorno poimanje nadrealizma i svog pesništva („nadrealističko buncanje”, „lirsko izživljavanje” (Buli 1968: 135–136)). Pesnik stalno ističe da je „bio i ostao nadrealista” (Buli 1968: 155), uz brojne ograde i ironične otklone, počevši od njemu neizbežnog prisustva razuma i racionalne kontrole, suprotne konceptu automatskog pisanja. Analize stvaralačkog procesa argumentuju stalnu nazočnost razuma. „U meni se odigrava psihohemijska sinteza svega što je bilo 'mozaično', anegdotalno, prepušteno nasumičnosti trenutnih asocijacija ideja i sećanja” (Bouilly 1991: 254). Oklevanje i prebezi mapiraju put pesnika i avanturiste koji se „[...] preobražavao iz dada-humora u pesnika racionalne asocijativnosti i, najzad, u ovog poznog romantičara i mistika” (Konstantinović 1968: 170), a koga kritičari, logično, svrstavaju u različite *izme* – hipnizam (varijacija futurizma (Pešić 1926, prema Tešić 1983: 454)), dadaizam (Tešić 1994a, Donat 1985), ili nadzenitizam, koji je „nemoguće čitati” (Bublić 1927 prema Tešić 1983: 472).

Avangardna lutanja Moni fikcionalizuje u sjajnoj kratkoj priči *Konstrukcija jednog sna* (1927) služeći se sebi svojstvenim anagramskim poigravanjem i (de)konstrukcijom reči (*logika*) i njihovog značenja (*predavanje* kao podučavanje, ali i *deljenje*, *uručivanje*):

[Moni] prilazi boemskom stolu upravo u trenutku kad Ujević predaje logiku, tako što Dušanu Matiću od logike preda go (nakon čega Matić ostane nag), Toša Manojlović od logike uzima kilo i izlazi iz kafane deblji, a

Moniju od svega ostane lik što mu Tin predajući logiku također preda”
(Sokolović 2016, uporediti Buli u Tešić (ur.) 1989: 447-448).¹¹

Rukopisna vežba
automatskog
pisanja Monija
Bulija



Jevrejski samokritičan – piše sporo i na inicijativu ili prema porudžbini drugih – iako autoironičan, Buli je oduševljeni saučesnik, lucidni svedok, pre nego samostalni autor. U prvoj zbirici pesama, *Krilato zlato*, svaka pesma „upućena” je nekom od prijatelja, što podržava mnogo godina kasnije izrečenu tvrdnju o Moniju kao geniju koji je „strukturirao svoj govor i odnose sa drugima” (Lanzmann 2009: 79); odnosno spoznao sebe u dijalogu sa (kritičkom) slikom drugih koju je minucio-

¹¹ U polemici sa Tešićem Sokolović pita „čiji je Moni pisac kad u kafanskom ogledalu na kraju ove priče ugleda Ujevića umjesto sebe, nakon što je velikom piscu oduzeo [ili od njega poprimio?] lik?” (Sokolović 2016).

zno sažimao u stihovima i pažljivo odabranim naslovima. Tako je *Kameleon* posvećen Vinaveru, *Trakt* dadaističkom saborcu Draganu Aleksiću, *Krik* je munkovski vapaj koji je Moni čuo uz pojavu već teško bolesnog Leona Koena, dok je *Reda radi* prepoznatljiv omaž velikom učitelju nadrealizma, Dušanu Matiću. Prva pesma u zbirci, *Anatomija demona Monija*, polemički i manifestni predgovor (is)postavlja se kao mogući opis anatomije kroz nabranjanja ličnih demona projektovanih i u pesmama-portretima koji slede. Život demona obeležava stalna promena, transfiguracija do neprepoznatljivosti, neobičnost i zaumnost, a analogno, fantastično umeće preobražaja kroz igru rečima – često u nenadahnutom maniru *tumbista* (Bublić 1927: 2, prema Tešić 472) – prepoznaje se i kroz jednu od ključnih reči pesnikovog života:

Ceo moj život je zgusnut u tom izrazu PRAZNOVANJE. Moji odnosi sa prijateljima, moji radovi u žurbi i neredu, moj šeptrljanski lov na izraze, na jednom poluzaboravljenom jeziku, sve mi je to praznovanje (Buli 1969: 117).

Na jednoj strani, *praznovanje* vodi životu kao beskrajnom *pokretnom prazniku* (Hemingway 1964) generacije izgubljene u međuprostorima dva rata. Na drugoj strani, to je sugerisano gubljenje tradicionalnog smisla radi preoznačavanja i dolaska do *praznine*, (značenjske) *ispražnjenosti* prolaskom kroz svojevrsnu crnu kutiju Bulijeve lirike. „Rekao sam da nema tajne: u koferu su izgovaranja koja se mogu savijati i presavijati dok ne iščeznu” (*Nadrealistička vežba*, 1925. u Buli 1968: 100–103).

U skladu sa kredom nadrealizma – kada presavijanja vode u onostrano i nedosegnuto¹² – nastaje i pesama *Er Jermenin*, posvećena Adamovu, Jermeninu čiji je otac posedovao naftne izvore u Bakuu. Buli objašnjava da je pojavu prijatelja u mističnoj izmaglici pretočio u viziju „lirsku i metafizičku”, gde je ostao „mit, ne samo Platonov mit već i mit o mojim okultnim telepatskim odnosima s mojim prijateljima koji, kao i svi moji prijatelji, prodire više ili manje u svet nadrealnog i uspinje se do stepena nerealnog” (Buli 1969: 150–151).

¹²Nastanak pesme odgovara „disidentskoj” pariskoj fazi posvećenosti malobrojnim prijateljima: „Potpuno sam nepoznat i to mi je savršeno svejedno. Stalo mi je ipak do toga da me moji prijatelji saslušaju, prijatelji su mi sve što imam na svetu, nemam ih mnogo, nikad ih nije dovoljno – volim veoma malo ljudi.” (prepiska u Milošević 1994: 8).

Film koji nestaje i nastaje

U primitivnim ritualima, u totemizaciji, u ceremoniji inicijacije, u plesovima i transovima, u vradžbinama i divinizaciji, u opčinjenosti i delirijumu koje droga prouzrokuje, ludilu i pesničkom jeziku naročito u normalnom stanju sna – u zaspalom čoveku se budi Svet Slika.

(Buli, *A.B.C.D.* u Tešić 1994a : 275)

Mlad i nesiguran sin jedinac bogate porodice zaneseno traži svoje mesto na umetničkoj sceni „sagoreo između [...] raznorodnih signala” (Lalić 1971: 124) onog što je nosio u sebi i osluškivanja pomodnog duha vremena. Buli intuitivno pribegava avangardno privilegovanom – *en vogue* mediju (pokretnih) slika ipak ostajući, kako sam insistira, u formi poeme¹³. Filmsko-teorijska iščitavanja Bulijeveg prvog zapaženijeg teksta – *Doktor Hipnison ili Tehnika života* (koji je objavio sa 18 godina) – „eksplodirala su” u ovom milenijumu (Daković 2003, Levi 2008, Jović 2016) kontekstualizacijom sa drugim sličnim avangardnim delima, te Bulijevim kasnijim retkim kritičko-teorijskim promišljanjima sedme umetnosti. Vučićević (1990: 15) pak tvrdi da Bulijev tekst jeste pravi scenario sa tačno naznačenim žanrovskim filmskim uticajima kao i literarnim sredstvima nedvojbeno dočaranim filmskim efektima („pretapanja, uveličavanja, krupni planovi, ubrzanja”).

Naslov *Doktor Hipnison*, otkriva redanje slika „opsenarsko cirkuske predstave” – sa persiflažom Vinaverovog kosmizma – nastalih kao *laissez passez* za umetničke krugove i kratkotrajni eponimni pokret hipnizma. Drugi deo naslova, tehnika života – u obliku (kino)poeme, slike, filma i sna ukorenjenih u intuitivnom – vizionarska je posveta traganju za nadrealističkom tehnikom života; za razrešenjem lične egzistencije; te obol tehnicističkom polijanrovskom prelasku granica medija.

U savremenim učitavanjima *Hipnison* je paradigma avangardnih filmova „na hartiji i od hartije” (Vučićević 1990: 15), Fondenovih (Benjamin Fondane) filmova koji se ne daju snimiti, ostajući uvek u nekom drugom formatu. Polje preobražaja

¹³ Bulijeva poezija, pak, lagodno je poredena sa filmom jer „naliči na one ozbiljne nemačke filmove s muzealnom usamljenošću, s nedostatkom vedrine” (Stojanović Zorovavelj 1928: 151). Isti duh nalazimo u filmskim kritikama (o filmu *Emak Bakia* (*Emak-Bakia*, Man Ray 1926) „suviše rasparčan, odviše apstraktan i suv da bi se mogao nazvati kinopoema. Pre bi mu priličio naslov kinoakrobatija” (Buli 1927 u Tešić 1994a : 279).

reči u slike postaje „film u filmu” (Jović 2016: 234), te apolinerovsko „gledanje jednog filma u njegovom stvaranju” (Levi 2008: 326). Filmski potencijali „stihova-crteža” posvećenih bogu sna osnaženi grafički/vizuelni/tipografski/semantički obeleženim elementima (uporediti Jović 2016: 243)¹⁴, otkrivaju *Hipnisona* i kao primer prototransmedijalnosti, a ne samo protonadrealizma. U istom ključu treba sagledati i „roman u slikama” Miroslava Felera, *Vampir* (1925) – objavljen u šestom broju beogradskog časopisa *Svedočanstva* sa predgovorom Dušana Matića, a potom u Parizu u *Revolution Surrealiste* sa uvodnom reči Moni Bulija. U multi i transmedijalnom tekstu, Moni vidi reflektovanu propast pacijenata u bolnici i „njihovih nesamerljivih napora da održe uzročnu vezu među pojavama, njihovim ciklusima i krugovima”¹⁵ dok u njihovim slikama – iskorišćenim za roman – naziremo „olupine ovog sveta slobodnog suđenja, i nadrealnog, prurušenog u skoro običnu stvarnost” (prema Tešić 1994a: 269), što je i moto savremenih ostvarenja poput Markovićevog filma *Slepi putnik na brodu ludaka* (2017) ili Atanackovićeve *Luzitanije* (2018).

Na drugoj strani, teorijska razmatranja naglašavaju sinesteziju čula i *sensearound* (Jović 2016: 235; Daković 2003; Levi 2008), svestrani čulni doživljaj svojevrstne fikcionalizovane publike. Željeno gledalačko bezuslovno predavanje svetu filma nalazi se na teorijskoj sredokraći Artoovog¹⁶ (Antonin Artaud) teatra surovosti i ideje „gubitka svesti” i uranjanja (*immersion*) u mentalno stvorenu virtuelnu (di-jegetičku) stvarnost.¹⁷

U duhu karakteristične podvojenosti u članku simptomatično naslovljenom *A.B.C.D.*, objavljenom u *Cinema 33*, specijalnom broju časopisa *Cahiers Jaunes*, Moni Buli suprotstavlja „Sliku slici”. Slika sa malim s iskaz je realizma filma („bledi otisak”; svodi „predmete i pokret na njihove fizičke utvare” (Buli prema Tešić 1994a: 274)), koji uništava avangardnost medija. Slika sa velikim S je

¹⁴ Otkrivajući drastične razlike (nadasve *Radiokinetografske poeme*) u verzijama *Hipnisona* objavljenim 1923, 1926, 1968, te 1991. godine, Bojan Jović (2016) tumači ih kao moguće naknadno, slučajno i spontano – pre nego intencionalno – grafičko saobražavanje formatu filma.

¹⁵ U kasnijim radovima Moni često koketira sa idejom sopstvenog ludila. Na razglednici iz Zemuna (16.11.1930) piše: „Ovde stanuje moj prijatelj. Kažu da je ludak i onanista, dobro se slažemo” (Buli 199: 249).

¹⁶ Sa kojim je Buli bio u bliskim prijateljskim odnosima.

¹⁷ U oku u ekranu uma – poznatom u teoriji filma od Hofmanstala (Hugo fon Hoffmansthal 1921) do Brusa Kevina (Buce Kawin 1978) – jer se namerne nedorečenosti teksta konkretizuju tek u slikama i predstavama u gledaočevom umu.

privilegovani, ekstatični i (samo)spoznajni prostor „iskonske, stvaralačke slike proživljene u svojoj unutarnjoj realnosti i svom postojanju” (Buli prema Tešić 1994a: 276).

Sećanje i identitet

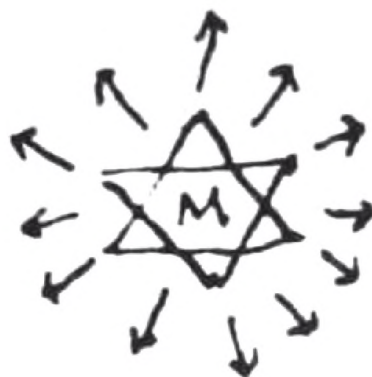
Mladosti u Beogradu – koji je napustio sa dvadeset četiri godine – Buli se seća nasumično i retko. Porodicu pominje povremeno, a sefardsko poreklo poima sa ležernim odstojanjem i ironijom sve do surovog podsećanja koje donosi Holokaust i ljubavi sa ženom iz ponosno i strasno jevrejske porodice. Paragramsko i anagramsko čitanje različitih spisa ipak upućuje na konceptualizaciju samog pojma sećanja – kao narativa prošlosti iz koga (pored istorije) crpemo preobražavajuće identitete – smeštenog između ranih stihova iz 1926. i poslednje pesme napisane 1945. godine.

U pesmi u prozi posvećenoj Todoru Manojloviću, *Otvorenih očiju* (1926) Buli piše: „Moja se prošlost nije pretvorila u sećanje. Negde u meni, ona leži razbijena u paramparčad. Svestan sam jedino nekih neorganizovanih odlomaka koji se iznenada pojavljuju iz tog unutrašnjeg mraka, bez ikakvog reda i ponovo utonu, izgube se” (Buli 1968: 39). Na drugom kraju su stihovi *S one strane sećanja* kao jecaj za svim izgubljenim *s one strane*, te za onim što se u ključu jevrejskog stradanja prepoznaje kao plač za narodom čiji se nemi vapaji čuju iz pepela:

Oni koje je stradalno srce okupilo po tuđinama,
 Neverni zaljubljenici ljubavi, verne ljubavnice svoje večite krvi,
 Okupljeni po napola zaboravljenim jezicima,
 Po još više izgubljenim običajima,
 Po grčevito sačuvanoj nadi,
 Jedino oni nagone me da bez daha prekinem njihovo ćutanje.
 Pesma od reči probranih u snu, kakva taština!
 Kakva vrhunška ludost naum da označiš obećanu zemlju!¹⁸

¹⁸ Radomir Konstantinović prati motiv sećanja preko metaforičke slike apsurdnog pejzaža pustinje u *Hipnisonu* (1983: 333).

Simbol koji je Buli
nacrtao uz tekst *Nath*



U pismima sadašnjost je preobličena u vividnu prošlost koju stalno proživljavamo. Pismo o predavanju koje je održao 20. novembra 1930. godine (na poziv Jevrejske opštine u Beogradu), slaže slojeve pripovesti o Jovu, Monijevog govora i sećanja na taj događaj u priču kojom teče i traje kolektivni i lični identitet:

Na predavanju koje sam održao, juče uveče, govorio sam im, Jevrejima, o Jovu; o toj slavnoj peripatetičarskoj filozofiji u kojoj toliko naših učenih doktora traži upravo ono što će pomiriti otkrovenje sinajsko i prizemnu dijalektiku Aristotela. Posebno sam im pričao o oluji koja se sručuje na kraju „Knjige o Jovu” i uplitanju Jahve lično u raspravu koja je bila uzaludna i neprilična svojoj svrsi [...] Jevreji su bili zadovoljni, toplo su mi aplaudirali, čestitali, ponudili su mi nevestu, napojili me slatkim lažima i zaboravom (Bouilly 1991: 48).

Vraćanje i privremeni boravci u Beogradu obeleženi su mučnim izgnanstvom i strasnim iščekivanjem povratka u Pariz. Oseća kako se „vetar tuge” obrušava na svet prekidajući „pasju žegu” poput one u pustinji u *Hipnisonu*. „Već tri dana ovde je saharska vrućina, omamljujuća, zaokupljajuća i kada konačno počne oluja vazduh je još teži posle nego pre” (Bouilly 1991: 349). Čini se da su se u pesnikovom sećanju pejzaži Beograda stopili sa „ognjenim elipsoidima” i „mlazevima svetlosti” Hipnisona, pa opisujući uvek zavodljivi „pogled sa Kalemegdana” govori o zalascima sunca na horizontu videnom široko kao da „oko glave imam venac očiju” (Bouilly 1991: 346).

Moni poslednji put posećuje Beograd tokom juna meseca 1938. godine i konstatuje „da ni Srbi, ni Hrvati ni Slovenci nemaju ni trunke simpatije spram nacističke

Nemačke. [...] Spolja gledano Stojadinovićeve politika je oprezna i, verovatno utopijski neutralna” (Bouilly 1991: 348).

Opservacije porodičnog života su podrazumevajuće i marginalne. Važan detalj, koji se sistematično provlači jesu bezuslovna finansijska i moralna podrška koje je voljeni sin jedinao dobijao od porodice, posebno oca. Otac je finansirao Drainčev časopis, obezbeđivao velikodušni *egzistenci minimum* i posećivao sina u značajnim trenucima života (1929. godine u Parizu; 1934. godine u Hagu). Nemačka okupacija Jugoslavije prekida kontakte i Moni tek kasnije saznaje da su mu roditelji stradali u Holokaustu.

Stav prema jugoslovenskim vlastima je nestabilan. No patriotizam se (očekivano) budi tokom rata – kada je Moni dvostruki izgnanik i progonjeni – pa na molbu Pola Elijara (Paul Eluard) za antologiju *Čast pesnika (L'Honneur des Poetes)* piše poemu *Lična poruka (Message Personelle)*, 1944) kao znamenje jugoslovenskog pokreta otpora. I ovaj poklič za slobodu „bezbrotjom narodu čežnji osuđenih na samicu”, počinje invokacijom sećanja:

Iz dubina pamćenja do vrhova moga nadanja
 [...]

 U mom srcu

 Kroz zlatnu prašinu detinjstva

 Kroz likove znane koje sam ostavio

 Već tako davno (Buli 1968: 83-85)

Prihvatanje svesti o sopstvenoj predoređenosti sefardskim poreklom razvija od trenutka od kada je upoznao Polet i jača u vihoru rata i pogroma. Nekadašnja Polin Groberman (Grobermann), istočnoevropska Jevrejka, žena izuzetne životne snage i vitalnosti – supruga koja je napustila supruga 1934. godine; majka Kloda, Žaka i Evelin, koje je počela da viđa tek posle rata – nosila je svoje poreklo ponosno i neskriveno obznanjivala identitet uprkos odbijanju žutih traka i Davidove zvezde. Njen najstariji sin, reditelj devetipočasovnog dokumentarnog filma, *Šoa (Shoah)*, 1985), koji je korenito promenio poimanje svedočenja, sećanja na Holokaust, Klod Lancman, sa puno ljubavi opisuje ekstravagantnu pojavu Monija, koji mu je, iako poočim, bio više pravi otac od njegovog biološkog oca. Na stranicama autobiografije *Patagonijski zec (Le Lièvre de Patagonie)*, 2009) ili metaforički *Bljesak sećanja* piše:

U isto vreme, otkrio sam veličanstvenu elokventnost, brio, polet Monija, nadrealističkog genija [...], njegovu velikodušnost prema nama beskraju kao i ljubav kojom je voleo našu majku. Naš dolazak u mali dvosobni stan u Ulici Aleksandre Kabanel [...] mogao je da doživi kao nepodnošljivi upad prošlosti koja nikad nije bila njegova i od koje nije imao gde da se skloni; a koja mu je nametnula težak teret – odgovornost koju bi drugi na njegovom mestu odbacili ili teška srca prihvatili. Ali on to nije učinio; o tome nikada nije razmišljao. Poletina deca su njegova deca, i sve bi učinio za nas (Lanzmann 2009: 130).

Savršenim francuskim kakav mogu da govore samo stranci, kaligrafskim rukopisom, zbunjena pojava na vratima seoske kuće tokom rata za Kloda Lancmana je oličavala „Pariz, veliki grad, kulturu, poeziju i promišljanje u malom okrugu istovremeno uspavanom i probuđenom” (Lanzmann 2009: 81–83).

Intuitivno – kako priliči tekstu o avangardnoj figuri – možemo da spekuliramo i o uticaju koji je Buli možda ostavio u filmskom radu svog posinka. Zauzvrat, nešto od cionističkog žara i jevrejske strasti „duhovne prašine” ostalo je na Moniju.¹⁹ Pred kraj Bulijeveg života, Polet je snimila nekoliko njegovih promišljanja o temi Izraela. Povodom šestodnevog rata (1967) Moni shvata: „Prvi put politika (za mene) je naše meso (a ne samo naše ideje)” (Bouilly 1991: 170). U znatno dužem monologu o razumu kao „bogu Izraela” i vrsti (jevrejskog) uzaludnog otpora intuitivnom, iracionalnom itd. govori:

Razum je bog Izraela; tom bogu potreban je samo podsticaj da bi se stvorio u univerzalni razum koji bi bio zajednički imenilac kako spoljnog sveta tako i ljudskog duha. U slučaju da ne postoji ništa osim života ovde i smrti tamo, ovde dole, taj razum bi bio dovoljan (Bouilly 1991: 169).

Na misli o (ne)dovoljnosti etničkog razuma lagodno se nadovezuju multiperspektivna promišljanja smrti u okviru vere:

Moni nikad nije išao u sinagogu [...] Pa ipak je njegov duh, na sasvim prirodan način, bio prožet religioznošću, s tim što se ovaj izraz uzima u svom doslovnom etimološkom značenju: povezati, što za pesnika, razume se znači povezati smrt sa životom²⁰ (Buli P. 1994: 237).

¹⁹ U pismu 1939. godine pozdravlja Žana Kejrola (Jean Cayrol), budućeg autora teksta naracije u prvom filmu o koncentracionim logorima, *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955).

²⁰ „[...] moj očaj i moja pobuna upereni (su) protiv života koji je čoveku dala smrt” (*Le Fils Unique*).

Smrt i život ne mogu nikada biti razdvojeni u haosu umreženog vremena erodiranih granica, gde je sve s druge, neuhvatljive i nemapirane strane.

Prošlost sadašnjost budućnost gde li su se deli

Ovo ovde je Nigde i Ono gore je Ovo ovde, a Ono pre je S onu stranu

Ovo ovde je Nigde (Buli *Način postojanja* 1930 prema Buli P. 1994: 237)

Markantni Bulijevi stihovi dirljive poeme uklesani su na grob Polet, koja počiva pored ćerke Evelin i Monija „čoveka koji te je nesmanjeno obožavao, svakog dana, i koga si ti, takođe, apsolutno volela” (Lanzmann 2014).

Lutanje bez kraja

Neki zlobni šaljidžija ubacio je upaljenu cigaretu u moj kišobran. Prolaznici su mi pokazivali prstom i vikali „Kišobran! Kišobran!”. Isplazio sam im se misleći da me zavtitlavaju. Kada sam konačno shvatio – u poslednjem trenutku – između dve oluje raširio sam nad mojom glavom najveće sunce na svetu.

(Bouilly 1991: 242)

Bulijevi život i rad mogu se sagledati kao „neprestana transgresija smisla, umetnost pronalaženja skrivene duše u stvari, stalno stvaranje novih značenja i nepotrošiva promena konteksta” (Zečević 2013: 469) u vaskolikim prostorima *s one strane*. U nepodnošljivoj lakoći postojanja, za koju je sam zaslužan, prošlost, sadašnjost i budućnost postaju nerazmršivo klupko stvarnih, imaginarnih i poetizovanih sećanja njegovog dela.

Delo Monija Bulija, neveliko obimom, prati razvojni put pojedinca u kontinuitetu i diskontinuitetu sa novim i starim umetničkim impulsima (od filma do „zastvaranja kruga” povratkom teatarskom i ritualno snolikom izrazu), filozofsko-idejno-ideološkim preokupacijama (društveno angažovano, komunističko opredeljenje do, u korak sa istorijskim i porodičnim tragedijama i ličnim starenjem, posezanja za nacionalnim korenima i tradicijom) i metafizičkim spekulacijama – koje uvek sežu na drugu stranu: bilo društvene klase, bilo sfere egzistencijalnog i ontološkog rastrzane od utilitarizma do larpurlartizma. Od *ponetosti* bezbrižnim životom pesnika, uljuljanog u porodičnoj ljubavi i bogatstvu do samodisciplinovanog *podnošenja* tragedije istorije, *nošen* verovatno samo karakterističnim spojem humorne vedrine, razigranosti i razuma i logike, nenametljivošću i fluidnošću identiteta, u Monijevim sećanjima (i podsećanjima, kako je podnaslov

Zlatnih buba) leži vizija budućnosti i vizionarska snaga mapiranja *s one strane* – prostora u kome luta i traži (samo)ostvarenje portreta pesnika avangardiste na snoliki, filmski način.

Literatura

- ||| **Bouly, M.** (1991) *Au-dela de la memoire*, Ed. H. J. Maxwell. Paris: EST/Samuel Tastet.
- ||| **Buli, M.** (1926) „Autobiografija”. *Večnost*, br. 4, str. 1.
- ||| **Buli, M.** (1927) „Poezija i radnička klasa”. *Novi Istok*, br. 2 str. 12–13.
- ||| **Buli, M.** (1968) *Zlatne bube, pesme i podsećanja*. Beograd: Prosveta.
- ||| **Buli, M.** (1989a) *Krilato zlato i druge knjige*. Fototipsko izdanje. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- ||| **Buli, M.** (1989b) „Konstrukcija jednog sna” u Tešić, G. (ur.) *Antologija srpske avangardne pripovetke: 1920–1930*. Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo, str. 447–448.
- ||| **Buli, P.** (1994) „Predgovor za knjigu Monija de Bulija *S one strane pamćenja*”. *Mezusa, časopis za jevrejsku književnost*, br. 2, str. 232–237.
- ||| **Daković, N.** (2003) „The Unfilmable Scenario and Neglected Theory: Yugoslav Avant-garde Film, 1920–1990” in Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.) *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge: The MIT Press, pp. 466–490.
- ||| **Donat, B.** (1985) *Antologija dadaističke poezije*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- ||| **Grujić, A. E.** (1984) „Egzistencijalno iskustvo i poezija Monija de Bulija”. *Književna istorija XVII* 65–66, Beograd: b.i.
- ||| **Jović, B.** (2016) „Opsene dr Hipsiona: poema koje nema ili O avangardnom prevodenju (žednih preko vode)” u Vidaković, K. (ur.) *Uporedna istraživanja 5: Srpska književnost 20. veka: poetika prevodenja i interkulturno istraživanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 233–245.
- ||| **Konstantinović, R.** (1968) „Moni de Buli”. *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku poeziju i nove ideje*, str. 1–35.
- ||| **Konstantinović, R.** (1983) „Moni de Buli” u *Biće i jezik 1*. Beograd: Prosveta str. 317–347.
- ||| **Kostić, Đ.** (1972) *Do Nemogućeg*. Beograd: Nolit.

- ||| **Lalić, I. V.** (1971) „Apoteoza neostvarenog uma” u *Kritika i delo*. Beograd: Nolit, str. 119-125.
- ||| **Lanzmann, C.** (2009) *Le Lièvre de Patagonie*. Paris: Gallimard.
- ||| **Lanzmann, C.** (2014) „À toi, Paulette, à toi seule, éternellement”, dostupno na: <https://laregledujeu.org/2014/12/03/18533/a-toi-paulette-a-toi-seule-eternelement/>, [Pristupljeno 12. marta 2018].
- ||| **Levi, P.** (2008) „Doktor Hipnison i slučaj pisanog filma”. *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8/9, str. 318-330.
- ||| **Random, M.** (1994) „Razgovori sa Monijem de Bulijem”. *Mezusa, časopis za jevrejsku književnosti*, br. 2, str. 224-232.
- ||| **Sokolović, M.** (2016) „Poljanski, Aleksić i Moni de Buli, dadaistički anti-dadaisti”. *Beton*, br. 169, dostupno na: <http://www.elektrobeton.net/mikser/poljanski-aleksic-i-moni-de-buli-dadaisticki-anti-dadaisti/>, [Pristupljeno 10. marta 2018].
- ||| **Tešić, G.** (1983) *Zli volšebnici, polemike i pamfleti*, knjiga 1. Beograd: Slovo ljubve. Beogradska knjiga; Novi Sad: Matica srpska.
- ||| **Tešić, G. (ur.)** (1994a) *Avangardni pisci kao kritičari: izabrani kritički radovi*. Novi Sad: Matica srpska; Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- ||| **Tešić, G.** (1994b) „Moni de Buli, najznačajniji srpski nadrealist u Parizu”. *Mezusa, časopis za jevrejsku književnost*, broj 2, 1994, str. 219-224.
- ||| **Vučičević, B. (ur.)** (1990) *Avangardni film: 1895-1939*. II deo. Beograd: Dom kulture Studentski grad.

Fotografije

- ||| Bouilly, M. (1991) *Au-dela de la memoire*, Ed. H. J. Maxwell. Paris: EST/Samuel Tastet.

Nevena Daković

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

Biljana Mitrović

Independent Researcher

MONNY DE BOULLY: IN SEARCH FOR IDENTITY

Summary

The aim of this paper is to comparatively map out the comprehensive memory narrative of Monny de Bouilly – an interesting, authentic and neglected figure of the poet, a “wandering Jew” haunted by the biblical curse of his people. The memory is made of diverse writings such as dairy essayistic notes *Sedmica od sedam nedelja* (1968), and brilliant anthology by Henriette Josèphe Maxwell for the posthumously published book *Au-dela de la memoire* (1991); Monny’s rethinking of the memory phenomenon itself; and of the valuable testimonies such as of Bouilly’s step son, famous film director Claude Lanzmann. Words, poems, images, (auto)biographies are understood to be the existential, (auto)poetic reflections; rethinking of his permanent fight for a place in the avant-garde movements, for survival in the time of the Holocaust, of all things imbued with Haideggerian anxiety.

Key words: Monny de Bouilly, poetry, cinema, identity, memory.