

Krystyna Pieniążek-Marković
Adam Mickiewicz University in Poznań
krypien@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-5005-6374

Augusta Cesarca (nie)realistyczny portret przygłuchej Tonki*

ABSTRACT: Pieniążek-Marković Krystyna, *Augusta Cesarca (nie)realistyczny portret przygłuchej Tonki* (A [Non]realistic Portrait of the Half-deaf Tonka by August Cesarec). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 173–193. ISSN 2084-3011.

In the centre of the article's interest, there are the expressionist ideas present in the work by Croatian writer from the inter-war period (1893–1941). The mini-novel/novella in question entitled *Tonkina jedina ljubav* (1931) is considered the work belonging to the epoch of the new/social realism which dominated in the 1930s, however, the author, as is shown on the basis of the article's research, did not managed to free himself from influence of expressionism that shaped the most Croatian consciousness as for the avant-garde historical time (1910–1930). Focusing attention on a disabled woman along with her small-town environment of Zagreb before the World War I, the author draws her exaggerated, cartoonish portrait which has little to do with the realistic and mimetic reflection of reality. The work is a kind of aesthetic and ethical provocation, and serves as unmasking the idyllic image of Zagreb which turns out to be a city inhabited by intolerant and narrow-minded society convinced, however, of its civilisation superiority. The titular character is a victim of this society, and at the same time she remains its part. The aesthetic and ethical provocation concerns the disabled woman together with „inefficient” society living in the terrifying city.

KEYWORDS: new objectivity; expressionism; Zagreb; disability; handicap

W 1931 roku August Cesarec, jeden z klasyków chorwackiego ekspresjonizmu¹, bliski literacki i ideologiczny współpracownik Miroslava Krležy,

*Tekst je nastao kao rezultat rada na istraživanju Diskurs o nenormalnosti na prijelazu 19. u 20. stoljeće: lingvokulturološki aspekti koje je 2019. godine financijski potpomoglo Sveučilište u Zagrebu (Tekst powstał w ramach projektu Dyskurs o nienormalnym na przełomie XIX i XX wieku: aspekty lingwistycznokulturologiczne, wspartego finansowo przez Uniwersytet w Zagrzebiu).

¹Jego czołowi reprezentanci to Antun Branko Šimić, Gustav Krklec, Ulderiko Donadini, wczesny Miroslav Krleža, Josip Kosor, wczesny Ivo Andrić.

wydaje nowelę (dłuższe opowiadanie, mini-powieść) *Tonkina jedina ljubav*, zaliczaną do socjalnego nurtu międzywojennej literatury chorwackiej i drugiej poekspresjonistycznej fazy twórczości autora, w której dominuje technika nowego realizmu/nowej rzeczowości i socjalne zaangażowanie². Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad poetyką dzieła Cesarca, w której powstaje portret tytułowej Tonki, wcześniej osieroconej, niemal całkowicie głuchej, niepiśmiennej, raczej nieładnej, niedorozwiniętej starej panny, reprezentującej osoby z niepełnosprawnościami oraz niższe warstwy społeczne, która postanawia znaleźć narzeczonego, by złośliwym sąsiadkom udowodnić swoją pełnowartościowość. Zamierzam skonfrontować własną interpretację tekstu i sposobu prezentacji protagonistki z tezą o zerwaniu autora z ekspresjonizmem i wykorzystaniu strategii realistycznego mimetyzmu.

Termin nowa rzeczowość (chorw. *nova stvarnost*) w literaturze chorwackiej pojawił się pod wpływem sztuki niemieckiej i przyjętego w Niemczech nazewnictwa: *Neue Sachlichkeit* (v. np. Schmied, 1978; Becker, Weiß, 1995; Becker, 2000a, b; Michalski, 1994; Grüttemeier, Beekman, Rebel, 2013). Niemieckojęzyczny obszar kulturowy od wieków stanowił źródło inspiracji dla Chorwacji Północnej, gdzie działał Cesarec i gdzie rozkwitał chorwacki ekspresjonizm, a poddani Habsburgów, niemieckojęzyczni chorwaccy artyści, działacze kulturalni czy uczeni w sposób naturalny uczestniczyli w życiu artystycznym i naukowym państwa, w skład którego wchodziły chorwackie ziemie. W austriackim Zagrzebiu dostępna była najnowsza niemieckojęzyczna literatura i czasopisma. Zarówno w przypadku chorwackiego modernizmu (*hrvatska moderna*), jak i ekspresjonizmu można stawiać tezę, że stanowiły one odłamy nurtów „państwowych”. Ani czerpanie w okresie międzywojennym ze źródła paryskiego przez *rabbiego* chorwackich modernistów, Antuna Gustava Matoša, który po powrocie z Paryża³ stał się swoistym pasem transmisyjnym dla transferu

²Dominacja w prozie chorwackiej problematyki socjalnej i realistycznych tendencji jest w latach trzydziestych XX wieku roku bezsporna, jednak nie został przyjęty jeden termin na oznaczenie tego okresu w literaturze. Zdaniem Miroslava Šicla, nazewnictwo różnorodność oddaje burzliwy charakter ostatniego dziesięciolecia epoki międzywojennej, dla którego stosowane są nazwy: *razdoblje socijalno angažirane literature, vrijeme psihološkog i socijalnog realizma, period sintetičkog realizma, moderni objektivizam* (Šicel, 2009, 8). W tytule swej monografii badacz opowiedział się za opcją: realizm syntetyczny.

³Matoš przebywał w Paryżu w latach 1899–1904.

francuskiej sztuki z przełomu wieków do środowiska twórców chorwackich, ani utworzenie nowego państwa Serbów, Chorwatów i Słowenców w 1918 roku w diametralny sposób nie zmieniły tej sytuacji⁴.

Rezultatem zanurzenia w niemieckojęzycznej tradycji jest także dominacja na terenie Chorwacji tendencji ekspresjonistycznych w epoce rozwoju ruchów awangardowych oraz rozciąganie nazwy ekspresjonizm na cały ten okres. Nazwa awangarda nie miała tradycji w artystycznej świadomości Niemiec, ani w niemieckiej krytyce międzywojnia, nie była stosowana również w Chorwacji. Chociaż, głównie dzięki pracom Aleksandra Flakerera, innych chorwackich rusycystów i komparatystów oraz polskich slawistów południowych, od lat osiemdziesiątych funkcjonują terminy Wielka Awangarda, „awangarda klasyczna”, awangarda historyczna⁵ najczęściej obejmowana datami 1910–1930 (za Flakerem, 1984, 29; 1986, 202)⁶. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy może być latynofrancuska proveniencja

⁴Trzeba jednak wspomnieć o początkowej i dość krótkotrwałej euforii towarzyszącej powstaniu nowego jugosłowiańskiego państwa, ożywieniu idei wspólnotowych w Chorwacji, zwłaszcza wśród młodych twórców, którzy w geście jednoczenia publikowali teksty w wariacie ekawskim i sięgali po serbską leksykę.

⁵Podczas gdy w Polsce termin awangarda został rozpowszechniony głównie przez grupę Tadeusza Peipera, w Chorwacji (i w innych południowosłowiańskich literaturach) z trudem zdobywał sobie miejsce. W języku krytyki dominowało przede wszystkim przeciwstawienie stare – nowe. Słaba i negatywna recepcja terminu awangarda na terenie południowej Słowiańszczyzny stanowiła przyczynę tego, że twórcy nie podejmowali prób samookreślenia się przy pomocy tej nazwy, choć w istocie prowadzili działalność awangardową. Międzynarodową aktywność różnorodnych tendencji wyrosłych z buntu wobec istniejącej kultury i tradycji odzwierciedlały łamy wydawanego w Zagrzebiu (od 1921 do maja 1924 roku), a następnie w Belgradzie (do grudnia 1926 roku) przez Ljubomira Micicia pisma „Zenit”. Wydawca utrzymywał kontakty z twórcami z czternastu krajów, co niewątpliwie jednoczyło obszary różnych sztuk i kierunków, które sygnowano hasłem *nova umjetnost* lub *moderna umjetnost*. Przymiotnik *moderan* (nowoczesny, modny) i rzeczownik *modernizam/moderna* (nowoczesność/modernizm) mają semantycznie otwarty charakter, stąd bierze się ich doraźne i niezobowiązujące stosowanie w krytyce, niezgodnie z ustalonymi polskimi zwyczajami terminologicznymi. Literaturoznawstwo w Jugosławii długo opierało się stosowaniu pojęcia awangarda, jeszcze wydany w 1971 roku *Jugoslovenski književni leksikon* w ogóle tego pojęcia nie odnotował. Do jego upowszechnienia na terenie Jugosławii przyczynili się polscy slawiści: „strani slavisti, naročito poljski jugoslavisti, mnogo argumentovanije i odlučnije uvode avangardu kao nadređeni pojam za književne manifestacije dvadesetih godina, pre svih Jan Vježbicki i Julian Kornhauzer, a u novije vreme i Marija Dombrovska-Partika” (Tešić, 1991, 15).

⁶W odniesieniu do poezji chorwackiego ekspresjonizmu Cvjetko Milanja (2000, 5) proponuje daty graniczne 1914–1928, natomiast według Krešimira Nemeca (2002, 87) dla ekspresjonistycznej prozy są to lata 1910–1928.

terminu (Poggioli, 1962). Na możliwe inne przesłanki uwagę zwraca Grzegorz Gazda:

fakt ignorowania rozpowszechniającej się w Europie nazwy miał w krytyce niemieckiej jeszcze dwie istotne motywacje. Burzliwy rozwój ekspresjonizmu, który niemal od samego początku zmonopolizował świadomość artystyczną Niemiec (kubizm, futurizm, orfizm podporządkowano ekspresjonizmowi, traktując je jako nurty tego samego prądu), jest tu przyczyną pierwszą. Wykorzystując pojemność krytyczno-semantyczną pojęcia „ekspresjonizm”, które służyło jako nazwa-synteza nowej sztuki, nie widziano, być może, potrzeby wprowadzania nowych etykiet. W latach trzydziestych likwidacja ekspresjonizmu i wszelkiej „entartete Kunst” przez ideologię nazistowską – to przyczyna druga – uformowała ostateczną przeszkodę nie do przebycia dla krytyki usiłującej sumować awangardowe doświadczenia, a tym samym próbującej wprowadzać nazwę i pojęcie „awangarda” (Gazda, 1987, 29–30).

Pojęcie ekspresjonizm w krytyce niemieckiej obejmowało (dość dowolnie) wszelkie nowo powstałe w Europie kierunki, dopóki bez przeszkód przedostawały się na teren Niemiec.

Wyraźna przewaga paradygmatu ekspresjonistycznego wśród chorwackich kierunków awangardowych jest faktem niezaprzeczalnym, choć stykamy się tam z futuryzmem, dadaizmem, rozwiązaniami konstruktywistycznymi (cf. Wierzbicki, 1992, 20). Ruch futurystyczny rozwijał się w Zadarze tuż przed pierwszą wojną światową, do publikacji przygotowano wówczas pierwszy numer czasopisma „Zvrk”, którego wydaniu przeszkodził jednak wybuch wojny⁷. Na terenie wschodniej Chorwacji (Osijek, Vinkovci) i serbskiej Wojwodiny swoją dadaistyczną (z pierwiastkami kubizmu) działalność artystyczną, którą zwał *jugo-dada*, uprawiał Dragan Aleksić. W Chorwacji Ljubomir Micić wraz ze współpracownikami zainicjował i przez wiele lat rozwijał sztukę zenitystyczną⁸. Ten rodzaj awangardowy „izm”, niekiedy sytuowany wyłącznie w ramach li-

⁷Numer został po raz pierwszy, w całości opublikowany w 1972 roku, w ramach pracy Boro Pavlovicia *Hrvatski futuristički časopis „Zvrk”* (w: *Zagrebački književni razgovori*).

⁸Ze względu na ograniczenia tekstu koncentruję się na awangardowych kierunkach realizowanych na terenach chorwackich, choć trudno w odniesieniu do tamtego okresu mówić o awangardach narodowych, raczej o ruchu ponadnarodowym (jugosłowiańskim, serbsko-chorwackim) czy nawet europejskim. Terminem awangarda jugosłowiańska posługuje się w swoich licznych pracach Barbara Czapik-Lityńska (m.in. „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, 1996). O zapoczątkowanej w Zagrzebiu jugosłowiańskiej awangardzie pisze Julian Kornhauser (1994, 40). Wspólnotę wieloimiennych i zróżnicowanych dążeń literatur jugosłowiańskich lat 1917–1932 podkreśla także Jan Wierzbicki (1992, 22) – jego

teratury serbskiej, Cvjetko Milanja, autor monografii *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*, nazywa zradykalizowanym ekspresjonizmem wspartym dadaistycznymi tendencjami (cf. Milanja, 2000, 187). W interpretacji chorwackiego badacza zenityzm jest zjawiskiem wyrastającym z chorwackich korzeni awangardowych⁹. Realizacje poetyckie wykraczające poza ekspresjonizm właściwy/paradygmataczny oraz zenityzm, zdecydowanie odchodzą od poetyki buntu i krzyku, jednak Milanja w swojej syntezie nie rezygnuje z włączania ich w ramy dokonań ekspresjonistycznych, choć opatruje dodatkowymi atrybutami: *kasni, katolički* i „*sutonski*” *ekspresjonizam* (ekspresjonizm późny, katolicki, „zmierniczający”, Milanja, 2000). „Ta tradycja obejmowania ekspresjonistyczną klauzulą wielu różnych stylistycznie i światopoglądowo poetyk międzywojennych ma od lat więcej zwolenników niż przeciwników wśród chorwackich badaczy” – przypomina Julian Kornhauser (2005, 435).

Możemy zatem mówić o przedłużonym trwaniu ekspresjonizmu w międzywojennej Chorwacji, od którego około roku 1930 następuje przejście w stronę ponownego zainteresowania rzeczywistością, zwłaszcza miejską i wiejską biedotą, co skutkuje stopniową rezygnacją z ekspresjonistycznej antropologii i poetyki. Powrót do realistycznej koncepcji literatury wynikał także z ówczesnych kryzysów społecznych, gospodarczych i politycznych, problematyka socjalna narzucała się artystycznemu opracowaniu, a realizm wydawał się najlepszym czy nawet nieuniknionym narzędziem do realizacji tego celu¹⁰. Realizm międzywojenny w naturalny sposób wyrastał z zaangażowania literatury lat dwudziestych

zdaniem chorwacki ekspresjonizm stał się punktem wyjściowym ruchu awangardowego na całym obszarze południowosłowiańskim.

⁹„Zenitizam zacijelo ne pada ex abrupto kao samonikla pojava, nego zato što je začet u zagrebačkom književnom i kulturnom krugu normalna je posljedica različitih avangardnih strujanja počam od Janka Polića Kamova i futurističkih profilacija, poglavito vezana uz časopis »Zvrk« (usp. Petrač, 1995), kojeg je rat, odnosno uništenje J. Matošića, njegova motora movensa, spriječilo da se ostvari, inače već u špaltama otisnut prvi broj (Pavlović, 1981). Međutim, informacije i tekstovi o talijanskom futurizmu bili su dosta iscrpni [...] tako da se mogla dobiti osnovna spoznaja o futurizmu, njegovim glavnim intencijama i poetičkim značajkama. To je tim važnije što i njemačka stručna i znanstvena kritika (W. Muschg, 1972) u vlastitom ekspresjonizmu vidi prepoznatljiv utjecaj futurizma, a priznaje ga i sam Walden” (Milanja, 2000, 187).

¹⁰W pracy *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej* Krystyna Jakowska (1992, 63) przychyła się do stanowiska, że było to raczej nieświadome pokrewieństwo literatury

i trzydziestych. Biedacy (*siromasi*) wkraczają do chorwackiego ekspresjonizmu w liryce Antuna Branka Šimicia (1898–1925; *ciklus o Siromasima*), Gustava Krkleca (1899–1977; na przykład *Bludnica na cesti*) czy Nikoli Šopa (1904–1982; już w pierwszym tomiku *Pjesme siromašnog sina* z 1926 roku), zatem jeszcze w okresie „właściwego” ekspresjonizmu, a nieco później u Dobrišy Cesaricia (1902–1980; wiersze: *Pjesma o kurtizani, Mrtvačnica najbjeđnijih, Predgrađe, Vagonaši, Cirkuska skica, Lijepa naša, Balada iz predgrađa*). Brzydota związana z biedą, odślaniana w wierszach wymienionych poetów (zwłaszcza Šimicia, Krkleca i Cesaricia), niewiele ma wspólnego z socjalnym zaangażowaniem sztuki lat trzydziestych, jest natomiast ściśle zespolona z ekspresjonistyczną estetyką, wynikającą z dążenia do estetycznego przewartościowania i ukazania prawdy o świecie i człowieku, prawdy, która daleka jest od piękna¹¹.

W latach trzydziestych nietscheańskiego nadczłowieka czy Nowego Człowieka ekspresjonizmu, rozbity a nawet zwielokrotniony podmiot (po mistrzowsku zilustrowany w rozedrganym, dysharmonijnym wierszu Ulderika Donadiniego *Bolan san*) zastępuje mały człowiek, podczłowiek zaprzęgnięty zmaganiem o przetrwanie. Nowy realizm/nowa rzeczowość/syntetyczny realizm/utylitarny realizm porzuca fundamentalną zasadę ekspresjonizmu, którą za Milanją nazywam antropo/subjektocentryzmem¹², i przenosi swe zainteresowanie na człowieka sytuującego się na peryferiach miasta i społeczeństwa. Taką postacią jest Tonka Novoselova z noweli Augusta Cesarca, której akcja toczy się w austro-węgieskim Zagrzebiu przed pierwszą wojną światową. Wybór określonego czasu historycznego nie zmusza do konfrontacji z wydarzeniami i konsekwencjami wojny (a ekspresjonizm stanowił na nie bezpośrednią reakcję), może być zatem znaczącym sygnałem odwrotu autora od ekspresjonistycznego paradygmatu. W atmosferę tamtego czasu wprowadzają pierwsze akapi-

lat trzydziestych i końca XIX w., niż świadomie podejmowana tradycja oraz, że mamy do czynienia ze zjawiskiem ogólnościowym.

¹¹ Teksty awangardowe nie są tekstami mimetycznymi – podkreśla Flaker (1984, 23) – ich prymarną funkcją społeczną jest przewartościowanie estetyczne, z którym wiąże się przewartościowanie moralne i etyczne, a dopiero potem przewartościowanie socjalne. Ten rusycysta i komparatysta przywołuje stosowany w Polsce turpizm jako termin adekwatny do opisu awangardowej estetyki anty-piękna (Flaker, 1984, 25).

¹² „[R]iječ je o antropo/subjektocentiranosti kao strategiji lirskog subjekta/ja i instancije pripovjedača, »posredovan« likovima, u ekspresionističkoj prozi” (Milanja, 1995, 107).

ty kreujące niemal idylliczny chronotop niewielkiego miasta, gdzie życie toczy się w wolnym rytmie, lecz docierają już techniczne nowinki (np. kino), miasta, które ma świadomość przynależności do lepszej, pokojowej, ucywilizowanej części świata białej rasy (Europy), z kolonialnej perspektywy postrzegającej informacje o krwawych porachunkach na „dalekich i dzikich peryferiach” wśród „żółtych” i „czarnych”¹³. W sarkastycznym i ironicznym opisie sielankowego Zagrzebia nie brak wprawdzie żołnierzy (stróżów cesarskiego porządku), ale ich obecność nie wynika z jakichkolwiek zagrożeń, wydaje się – komentuje narrator – jakoby służyli do ozdoby, parady i flirtu.

Cesarec (1997, 16–17) opisuje kolorowe mundury domobranów, kanonierów, dragonerów i sanitariuszy, porównując ich do wielobarwnych ptaków lub samców puszających się przed samicami. Autor kieruje uwagę czytelnika na tory fizycznego determinizmu, wprowadza jednoznaczne odwołania do zwyczajów zwierząt, pozbawia swą bohaterkę woli działania, skazując ją na uległość wobec naturalnych popędów i motywacje biologiczne – zraniona pomówieniami sąsiadek o współzycie z ojczymem Tonka w staraniach o kawalera będzie działać jak zaślepiona samica. Obiektem westchnień samotnej bohaterki stanie się jeden z żołnierzy, przypadkowo spotkany kanonier Đuka, pierwszy mężczyzna, który zwróci na nią uwagę. W ocenie Tonki Đuka jest jak z obrazka: ma czarne oczy, filuternie podkrecony wąs i nosi krwistoczerwone spodnie, w których szczególnej ekspresji nabiera jego zadek (u Cesarca *tur*). Epatowanie „czerwienią siedzenia” wpisuje się w poetyckie strategie ekspresjonistycznych tekstów, które miały trafiać w sedno, nie licząc się uzusami języka. Wyrazista malarska plama czerwonego tyłka kanonierów to obiekt, za którym w zagrzebskim tłumie będzie się oglądać Tonka w poszukiwaniu Đuki. Po jedynym wspólnie spędzonym wieczorze, który w Tonce rozbudził nadzieję na wspólne

¹³ „Bilo je to još u takvo predratno vrijeme kad se ljudima, pogotovo onima malima koji su poslije bili najvećom žrtvom, moglo činiti da su vodom pokršteni Evropljani za krštenje krvlju sposobni samo na dalekoj i valjda još divljoj periferiji svijeta, negdje tamo u istočnoj Aziji kad se radilo o žutim Japancima, ili u južnoj Africi kad se vodila borba sa, valjda crnima dok su u Africi, Burima.

U našem gradu, manjem tada za više od pola nego što je to danas, u gradu tek s počecima kino-civilizacije i revolver-progresa [...] živjelo se, barem prosječno uzeto, još malograđanski idilično” (Cesarec, 1997, 17).

życie, kanonier już nie pojawi się u jej boku, a podczas przypadkowego spotkania będzie udawał, że jej nie zna. Wykorzystanie kolorystyki wydaje się jeszcze silnie osadzone w wyobraźni ekspresjonistycznej, operującej mocnymi plamami i odwołującej się do skrajnych emocji. Przeswojone przez Cesarca ekspresjonistyczne strategie w omawianej noweli (zgodnie z dominantą czasu) powinny być podporządkowane naturalistycznym założeniom, mimetyzmowi i autentyzmowi. W odnarratorskich zwrotach do czytelnika pisarz lokuje swoją nowelę wśród form dokumentalnych, autobiograficznych, wspomnieniowych czy reportażowych, a zatem właśnie mimetycznych: piszę o Tonce, bo ją znałem, obserwowałem, bo z nią sąsiedowałem (Cesarec, 1997, 78, 98). Jednak (neo)naturalizm w noweli Cesarca „żyje niesamodzielnie”, współwystępując z obcą sobie poetyką ekspresjonizmu lub realizmu¹⁴.

Crvene hlače, kričljive kao strasna, nestišana ali smirenja željna krv, modre triko-hlače iz kojih se jasno ističu jaki muškarački listovi da te njima stegnu kao klijestima, **sabljica** koja zvecka i zvoni po asfaltu kao što to može zvoniti samo još srce (Cesarec, 1997, 18).

[P]romakla su već obadva ta vojnika mimo, tako da ih je mogla vidjeti samo još odstrag. Sunce je iza bloka kuća moralo upravo zapadati, stakla su se na susjednjim kucama rumenjela kao oblivena **krvlju**, a ne manje, još življe, crvenjela su se pred njom dva para hlača **dva crvena tura**, nalik na **velike crvene, razlivane pečate** (Cesarec, 1997, 32).

[B]laženstvo crvenih turova (Cesarec, 1997, 33).

Njegov **crveni tur**, kao i ostala tri, **zacrvenio se i zažario** još jednom jako u sjaju plinske svjetiljke a zatim ga je nestalo u rijeci prolaznika. No u njenoj duši razgorio je drugi žar, tijelom prostrujali i strujali srsi milinja, srsi nade, srsi vjerovanja: on će doći, on će doći! (Cesarec, 1997, 51).

Onda mu je u zapadu sunca tako **bljesnuo tur od crvenila** da ljepše nikad nije bilo ni samo crveno sunce kod zapada (Cesarec, 1997, 54; podkr. K.P.-M.).

Ekspresyjność narracji i wzmacnianie siły wyrazu są aż nadto widoczne. Zdecydowane „pociągnięcia pędzla”, ostre kolory, zwłaszcza krzykliwa, wszechobecna krwista czerwień, zmysłowość (może nawet zbyt trywialna), koncentracja na pośladkach kreują bohaterkę zdominowaną przez seksualność i determinowaną biologią.

¹⁴Henryk Markiewicz (1957, 210–211) o obecności naturalizmu w prozie międzywojennej pisał przed laty, że żyje on wcielony w obcą poetykę ekspresjonizmu lub realizmu socjalistycznego.

Od pierwszych stron dzieła zaznaczony jest ironiczny stosunek wszechwiedzącego narratora¹⁵ do rzeczywistości i bohaterki. Wyekspozowanie sfery cielesnej, erotycznej (istotny symbol fallusoidalnej szabli), namiętności, pożądania tworzy rodzaj erotycznego determinizmu czy nawet animalizmu, który można uznać za odsłonę pozycji narratora, jego perspektywy oglądu rzeczywistości i głównej postaci utworu, starej panny, która – kierowana wyłącznie emocjami i pragnieniem zdobycia narzeczonego – zostanie pozbawiona zdolności logicznego myślenia. Nadmierne rozbudzona potrzeba cielesnego zaspokojenia wynika z osobowości bohaterki, która uwodzenie, potrzebę miłości i szczęście, które miłość niesie już „dawno, dawno” zapewniła sobie sama „pomoću same sebe, iz vlastitog tijela” (Cesarec, 1997, 26). Uwiarygodnieniem tezy, zakładającej, że w samej Tonce, jej somatyczności, pulsują tęsknoty, które gasi przez autoerotyzm, jest przypomnienie, że przecież podniet nie mogła czerpać z zewnątrz: ani o nich nie usłyszała, ani nie przeczytała. Tonka to bohaterka zdominowana przez instynkty, które ją rozpalają: „užežena, užagrena”; „drhtaj i uzbuna drmala joj je cijelim tijelom, samo da je ne sruši”; „Tonki je gotovo pregorjelo lice [...] pala sva u vatru [...], srdžba ju je spopala [...] Tako se sad sva rasplamsala, lice joj je bilo crveno” (Cesarec, 1997, 32, 44, 46). Gorączkowość, której wcieleniem jest Tonka, to jedna z cech charakterystycznych ekspresjonizmu.

Utylitarny realizm propagowany przez intelektualistów lewicowej orientacji, przeciwko któremu wystąpi Miroslav Krleža (słynny konflikt na literackiej lewicy zainaugurowany publikacją Krleży *Przedmowa do Motywów nad Drawy Krste Hegedušicia*, w 1933 roku), wymagał od

¹⁵Na koniec okaże się narratorem o ograniczonej wiedzy – wie tylko tyle, ile zaobserwował, nie zna losów Tonki po jej wyprowadzeniu się z kamienicy. Fingowana lub rzeczywista perspektywa autobiograficzna ma uwiarygodnić opowieść/historię, jednak czy nie jest ona budowana na plotkach złośliwych sąsiadek? – co dodatkowo podważa zarówno wszechwiedzę narratora, jak też obiektywizm i mimetyzm. Tego, co szeptały i powtarzały złe języki sąsiadów („zli jezici”, Cesarec, 1997, 18; „paučina fame”, Cesarec, 1997, 19), ona sama słyszeć nie mogła, ale czy opowieści te nie wpłynęły na obraz bohaterki? Czy zasadą narracyjną nie jest klimat plotki? Wprawdzie zdanie skierowane do byłych sąsiadek Tonki, w którym przekonuje, że nie była kochanką ojczyma („No Tonka ta žena nije bila – drage susjede, i vi, stara gospodice preko zida, ona to uistinu nije bila!”), Cesarec, 1997, 19) powinno przekonać czytelnika o przychylniej postawie narratora wobec niepełnosprawnej kobiety, jednak całość kształtu dzieła zdecydowanie podważa możliwość takiej konkluzji.

literatury zaangażowania socjalnego i propozycji rozwiązań problemów społecznych. W tak definiowaną misję sztuki Cesarec ze swym portretem Tonki i podlegającego egzotyzacji jej małomiasteczkowego środowiska z pewnością się nie wpisuje. Raczej, jak ekspresjonizm, pokazuje agonię świata mieszczańskiego (Hutnikiewicz, 1988, 75) nieznajdującego zrozumienia dla osoby z niepełnosprawnością, skoncentrowanego na wzajemnym uprzykrzaniu sobie życia, pomówieniach, kłótniach, bójkach, kradzieżach, procesach sądowych. „Pochylenie się” Cesarca nad losem niepełnosprawnej kobiety z niskiego szczebla społecznej drabiny owocuje usytuowaniem poza kulturą, karykaturalnym wyolbrzymieniem, a nawet wyśmianiem i napiętnowaniem – przede wszystkim bohaterki, ale także jej otoczenia (jak z magła)¹⁶. Podstawowym problemem Tonki jest jej duży niedosłuch, wprawdzie nie jest zupełnie **glucha** („strašno nagluha, gotovo gluha”, Cesarec, 1997, 20), lecz może wychwycić jedynie głośne wypowiedzi, a najlepiej, kiedy dodatkowo wspiera się czytaniem z ruchu warg. Ma również problem z wyraźną artykulacją. Narrator nie poprzestaje jednak na rzeczowej informacji, w zdania Tonki wplata niekontrolowane dźwięki wydobywające się z jej ust (najczęściej „e-e-ej”). Ich karykaturalność wzmacnia przez ośmieszające epitety bądź porównania do meczenia kozy. Niezbornosć wypowiedzi nasila się podczas wzburzenia kobiety, która właściwie nieustannie jest pod wpływem silnych emocji, niekiedy na granicy obłędu¹⁷, co odzwierciedlają krzyki, zgrzyty, gruchania, pomekiwania:

Kako **svi** nagluhi i gluhi, ona je, i kad je bila mirna, govorila glasom jakim **kao da viče**, a sad je taj glas premašio sama sebe i, što je naročito značajno za nj bilo, **podrhtavao je i tresao se** u grlu da je iz njega, neka nam bude oprošteno što kažemo, izlazio **meketav kao u koze** (Cesarec, 1997, 22).

[T]opao zanos joj je iz sviju žila ispeo u usta, i **zagrgutala je, zavečala** (Cesarec, 1997, 45).

[T]resao joj se glas, kao da je imala **špekulu u grlu** (Cesarec, 1997, 46; podkreślenia K.P.-M.).

¹⁶ „[A]rtyści Nowej Rzeczowości wypracowali szczególną ikonografię upadku, przedstawiając kaleki i biedaków osadzonych w nieprzyjemnej przestrzeni miejskiego koszmaru” (Rybkowska, 2015, 97).

¹⁷ Podobnymi stanami ekspresjonizm był mocno zainteresowany, jednak w tym przypadku nie chodzi o typowe dla ekspresjonizmu halucynacje, podświadome reakcje, zawieszenie na granicy snu i jawy, rozdwojenie osobowości, niesamowitą fantastykę czy metafizykę, autor nie wprowadza bohaterki w obszar nieświadomego.

Relacji z otaczającym światem nie może Tonka pogłębić poprzez medium pisma, jest bowiem także analfabatką. Głuchota bohaterki i utrudniony kontakt z otoczeniem determinują wyobrażenia o ubóstwie duchowym („głuchocóm ograničena duša”, Cesarec, 1997, 25) i prezentację jej świata emocjonalnego, sprawności intelektualnej („nije znala za logiku”, Cesarec, 1997, 83) a nawet wyglądu zewnętrznego. Stygmatyzacja i degradacja dokonują się tu zgodnie z założeniami ekspresjonizmu – przez urzeczowienie. Tonka dysponuje kształtami znanymi z obrazów Gustava Courbeta czy Petera Paula Rubensa, ale zostają one zdeprecjonowane przez uprzedmiotowiające porównania – piersi do kipiących garnków mleka, biodra do kontrabasu, nogi do masywnego walca/kołka:

A Tonka je bila, kako se to kaže, žena u naponu snage; nimalo kakav susičav i rahitičan tip iz današnjih modnih žurnala. Nešto malo doduše previše blijeda, kao opatica, sazdana je ona bila po tipu courbeovskih, rubensovskih žena. Mogla se ponositi jedrim, punim grudima koje su ispunjavale bluzu da se ta nad njima ispinjala kao vrhnje nad loncima zakipjela mlijeka; bedrima, da ta sa svojim oblim širinama nisu mnogo zaostajala za tamburaškim berdetom; nogama koje su tada, u vrijeme sukanja do zemlje, bile doduše skrivene, no bile krepke i punih listova [...] čvrste i masivne kao što su pokatkad čunjevi na kuglanama (Cesarec, 1997, 19–20).

Tonka odbiega od wzoru kobiecości, przy obfitości kształtów jest zbyt blada (jak zakonnica!). Bładość bohaterki z jednej strony kontrastuje z czerwienią żołnierskich zadków, z drugiej strony z jej rozognieniem w stanach wzburzenia, co znów wpisuje się poetykę ekspresjonizmu operującą dysonansem i kontrastem wewnętrznym. Wszechwiedzący narrator „zagłada” nawet pod długie suknie kobiety i jest w stanie ocenić nogi. I choć postura Tonki nie musi pociągać, to przecież mogłaby zostać wykorzystana w celach prokreacyjnych, akcentuje kilkakrotnie narrator. Była dobrą gospodynią, dbała o dom, dobrze gotowała, nadawałaby się do celów rozrodczych i do prowadzenia gospodarstwa. Sprowadzenie kobiety do roli rodzicielki i gospodyni domowej to sygnał do uruchomienia perspektyw interdyscyplinarnych: feministycznych, genderowych, postkolonialnych, antropologicznych oraz queer, które wydają się adekwatne także dla badań nad obrazem inwalidy w sztuce¹⁸. Tonka jest negatywnie

¹⁸ „[S]ličnost s feminizmom očituje se na mnogim razinama, na primjer, razlika biološkog spola i uvriježenih kulturnih pretpostavki o spolu na kojima je feminizam u prvoj fazi

postrzeganą jednostką głównie ze względu na niepełnosprawność, wykluczający stosunek otoczenia odzwierciedla się w języku, w stosowanym wobec niej nazewnictwie, zwrotach bezpośrednio kierowanych do Tonki: „Gluha, lažljiva prasica, Mrcina jedna!, gluha kobila”; „Ti luda babo!”, „Budalo”; „glupačo jedna!”, „Glupava, gluha kravo!” (Cesarec, 1997, 23, 47, 50). Performatywna moc języka upośledzeniem obejmuje całą postać i osobowość Tonki, jej fizyczność i umysłowość (cf. Butler, 2006).

Głuchota jest niewidoczna, więc ostracyzm mógłby dotyczyć jedynie najbliższego otoczenia, gdyby Cesarec nie oszpecił również twarzy bohaterki. Ubytek (słuchu) staje się „znakiem rozpoznawczym”, tożsamością Tonki – wybrakowanej kobiety. Największym mankamentem jest jej twarz, ni to ładna, ni brzydka, różnokolorowe oczy oraz zadarty nos z narosłą na samym czubku, a do tego tępy wyraz twarzy:

ako Tonka u licu nije bila lijepa, nije bila ni tako ružna. Njene oči su bile doduše raznobojne, jedno oko plavo, drugo žuto, a obadva odviše izbuljena. Nos joj je bio previše malen, frnjast i s bubljicom na vrhu, i uopće joj je lice imalo neki tup i ograničen izraz (Cesarec, 1997, 20).

Niepełnosprawność jest zatem w utworze Cesarca stereotypowo powiązana z bezradnością, słabością, biedą, brzydotą, opóźnieniem, umysłowym upośledzeniem, „nienormalnością”¹⁹. Do wszystkich przywar Tonki Cesarec dodaje i tę, że jest wierząca, nawet więcej – to świętoszka i bigotka

inzistirao može se preslikati na razliku oštećenja i društveno oblikovanu kategoriju invalidnosti ili tezi da se tijela žena i tijela osoba s invaliditetom često shvaćaju kao manjkava, krhka, nedostatna. [...] Pitanja invaliditeta propituju se spram »gueer« teorije kao nevidljivog identiteta i ograničenja »izlaska iz ormar« ili razmatrajući slučajeve u kojima se invaliditet ne prepoznaje izvana, na temelju fizičkog izgleda. [...] Postkolonijalna teorija i istraživanja invalidnosti dijele metodologiju, jezik i metafore (na primjer amputacija kao gubitak djelatne moći pa i identiteta, izrezivanja, krvarenja), kao i iskustvo objektivizacije subjekata, oštećenih, oslabljenih i pasivnih tijela što nerijetko nose tragove nasilja” (Peternai Andrić, 2019, 145–147).

¹⁹ „Sam pojam invaliditeta i njemu srodni pojmovi su uslijed duge upotrebe bitno obilježeni, stigmatizirani, te se invalidnost povezuje s konceptima negativnog predznaka među kojima su nemoć ili bijeda ili siromaštvo ili ružnoća ili slabost ili bolest, odnosno, uz invalidnost se vežu pojmovi poput zaostalosti, atavizma, prekida, sporosti, retardiranosti, slaboumnosti i drugi. Budući da se u širem diskursu invalidnost nerijetko pojavljuje zajedno s konceptom čudovišnosti, zazornosti, deformacije, devijantnog, poremećaja, abnormalnog [...] u upotrebi se mogu naći negativno obilježeni pojmovi kao: nenormalan, abnormalan, ometen, hendikepiran, defektan, slabouman, bogalj, kripl” (Peternai Andrić, 2019, 157). Okrešlenia

– co w perspektywie autora o lewicowej opcji cofa bohaterkę w mroki średniowiecza, między naiwne dzieci lub faryzeuszy (Cesarec, 1997, 26–27). I za tę jej przypadłość odpowiedzialność spada na niedosłuch, gdyż pozostała wierna kościelnym naukom, które słyszała do dziewiątego roku życia, czyli czasu utraty słuchu. Religijność bohaterki sprowadza się zresztą do zabobonów oraz strachu przed grzechem i piekłem. Targ i sklepy, w których Tonka robi zakupy, oraz właśnie kościół (szczególnie ulubiony nowo zbudowany kościół jezuitów, będący także przedmiotem ironii w noweli) to jedyne cele jej wyjść z domu. Z tej rutyny wyrwie Tonkę dopiero decyzja o rozpoczęciu starań o ukochanego, które mogą okazać się owocne w tłumnie odwiedzanym miejscu rozrywki – wesołym miasteczku – w które w okresie świąt i letnich niedziel zamieniało się zagrzebskie targowisko (*sajmište*). Zostało ono wprowadzone do ekspresjonistycznej literatury chorwackiej przez Mirosława Krleżę w jednoaktówce *Kraljevo* z 1915 roku, gdzie mowa jest o trzydniowym jarmarku corocznie organizowanym z okazji odpustu w katedrze. Odpustowy karnawał jest czasem obżarstwa, rozpasania seksualnego, zabawy (cyrk, kino, kuglarze) i tańca porywającego do swego kręgu wszystkich uczestników, także samobójców błąkających się między światem żywych i zmarłych. *Sajmište* ucieleśnia wartości, których przeciwieństwem jest kościół. Krležiański *dans macabre* u podnóża zagrzebskiej katedry to część jarmarcznego/karnawałowego świata na opak, folgowania wszelkim zmysłom: smaku (obżarstwo i pijaństwo), wzroku (kino, cyrk, iluminacje świetlne), słuchu (muzyka kościelna i plebejska), pożądania (prostyutki) (Pieniążek-Marković, 2019, 502). Tonka daje się „zwieść” do wesołego miasteczka przez pierwszego mężczyznę napotkanego tuż za rogiem kościoła. Rozczarowany nieobecnością swojej dziewczyny żołnierz chce się Tonką posłużyć jako narzędziem zemsty na swej ukochanej, niedosłyszająca i ufna Tonka nie dostrzega kpin pod swoim adresem, oszołomiona jarmarczną wesołością i bliskością mężczyzny wierzy w jego szczerłość, szczęśliwy związek i miłość po grób.

W tę przestrzeń „napiętnowaną” w tekście Krleży oraz znaną z zagrzebskich obrzędów i jarmarcznej zabawy, mocno naznaczoną popędami i erosem, Tonka gnana jest przez namiętności, podąża jak lunatyk, wierzy,

przywołane przez badaczkę jednoznacznie wskazują na konotacje niepełnosprawności z szaleństwem. I tak też jest w przypadku Tonki.

że udaje się na miejsce spotkań samotnych kobiet i mężczyzn: „Tamo su bile panorame, vrtuljci, njihaljke, tamo se zbirao mladi, zabave a sigurno i ljubavi željan svijet; ljubavi željan, jer očito je u njemu bilo i takvih cura koje još nisu imale dečka, i takvih muškaraca – muškaraca! – koji još nisu imali cure...” (Cesarec, 1997, 29). Jeszcze nie potrafi pominąć nabożeństwa w kościele, ale kadzidła i organy tym razem jedynie mocniej rozbudzają jej pragnienia zmysłowe, a w świętym z kościelnego obrazu – postaci w zbroi i hełmie – widzi już tylko młodego, pięknego żołnierza, który obdarzy ją miłością.

Krv, krv, ta je igrala u Tonki... Pjesma, zlato, tamjan, orgulje, to je bilo još samo zato tu da joj kao kakva opojna smjesa mirodija i otrova tu krv samo još više omami. Više ni tijelom, kamoli duhom, nije bila prisutna u crkvi. Pred očima njezinima pleo se sajmišni šareni kovitlac, s vrtuljcima, panoramama, njihaljka, vojnicima, i taj ju je vrtlog vukao k sebi, vukao kao slijepca sunce, mjesječnjaka mjesec, zabludjeloga zapažen put... (Cesarec, 1997, 31).

Tonka wkracza w świat kakofonii dźwięków, hałasu, szumu, szelestu wywoływanego przez muzykę, gwar tłumu, wystrzały, jej własne suknie, brzęczenie żołnierskich szabel i ostróg. Niewiele jednak słyszy i rozumie.

Komentując ekspresjonistyczne wiersze Cesarca z motywami socjalnymi, Milanja (2000, 116) pisał, że motyw osamotnionego człowieka nie wyrasta w nich ze świadomości społeczno-politycznej, lecz dominującego ekspresjonistycznego dualizmu słabego małego człowieka i jednostki zderzonych z urbanistycznym dynamizmem, kulturą, techniką i chaosem. Moim zdaniem, konstatacja ta pozostaje trafna również w kontekście dzieła *Tonkina jedina ljubav*. To właśnie chaos *sajmišta*, wynalazki techniki, z którymi Tonka spotyka się po raz pierwszy, jej pierwszy film oglądany na ekranie objazdowego kina, ówczesna kultura zabawy pogłębiają osamotnienie i wyobcowanie bohaterki. W opisach wesołego miasteczka najmocniej dochodzą do głosu ekspresjonistyczne strategie: dynamizm, symultanizm, chaos, wrzenie, dysharmonia dźwięków, kolorów, ruchu. „«Fihplac»! [...] vreo je ključao, upravo tulio i rikao od boja, zvukova i pokreta” (Cesarec, 1997, 38). Wynaturzenie i zezwierzęcenie znajdujące ujście na *sajmištu* – czemu dawał wyraz także Krleża we wspomnianym dramacie *Kraljevo* – właściwie zawiera się już w jego zagrzebskiej, zapożyczonej z języka niemieckiego nazwie, *Fihplac* to targowisko bydłem.

Do zwierzęcego zachowania porównane jest też działanie mechanizmu kinowego, którego elementy „sukću, sukću, fućkaju i sukću kao bijesna zvijer” (Cesarec, 1997, 39). Na szalony, niepojęty świat karnawałowej atmosfery składają się huśtawki, karuzele, kino, muzykanci, karły, klauny, kobieta z wężem, zwierzyniec, panoptikum, strzelnica, fotografowie, „diabley pożerające ogień” (Cesarec, 1997, 39) oraz przedstawiciele wszelkich grup społecznych. Udział w ucieszach budzi w bohaterce sprzeczne uczucia, od radości, uniesienia, chęci całkowitego zapomnienia się po strach, stupor, niemoc:

Strah, vrtoglavičan strah, [...]... Dosta, dosta – gurao joj se na usta krik, no i usta su bila stegnuta, mrtva, ukočena [...]... Strah pred padom miješao se u njoj bunovno i ludo sa porivom slasti da tu legne, pa ma se onda dogodilo šta god se hoće – šta god hoćeš ti, moj dragi, mili, jedini (Cesarec, 1997, 43–44).

Nieznane jej dotąd odczucia oddalają bohaterkę od rzeczywistości i przenoszą w świat nierzeczywisty. Wnioski płynące z przeżyć na jarmarku dają się podsumować słowami Cvjetka Milanji (2000, 121), choć dotyczą innego okresu twórczości Cesarca i innych realizacji gatunkowych, to mówią o doświadczeniu strachu wynikającego z samotności i rozpaczliwego zagrożonego bytu ludzkiego, uczuciu bezsilności i wystawieniu na działanie nieznanymi sił. Doświadczenia te wpisują się zatem ciągle w ekspresjonistyczny paradygmat, stanowiąc efekt „kondycji opóźnienia” bądź rodzaj ekspresjonistycznej ariergardy. W dziele brak takich typowych dla ekspresjonizmu strategii, jak patos, ekstaza, wizyjność, metafizyka, abstrakcyjność, utopijna projekcja w przyszłość (Flaker) i wiara w postęp, ale też brak przekonującego realistycznego obrazu. Cesarec pozbawia swą bohaterkę zdolności logicznego myślenia, racjonalnej oceny sytuacji, rozpoznawania osób – twarz „swojej” sympatii dostrzega ona na pudełkach pasty do butów z wyobrażeniem jakiegoś żołnierza, a kiedy sąsiadkę odwiedza narzeczony Đorđe, Tonka uznaje, że to jej ukochany Đuka, którego właśnie skradła jej przybyła z Belgradu, podła nie-Chorwatka i nie-katoliczka(!). W rozrachunek Tonki z oczywistą (w jej odbiorze) niesprawiedliwością włączy się cała kamienica, co doprowadzi do lawiny groteskowych i tragikomicznych scen (kłótnia i bójka w scenerii wywróconej balii z praniem i podeptaną bielizną). W odnarratorskim komentarzu mowa jest o metaleptycznym przeniesieniu teatralnych scen do rzeczywistości.

Rzeczywistość metaliteracka miesza się z refleksją o niej (Mitosek, 2002, 25), ekstradiegetyczny narrator wkracza do świata (meta)diegetycznego (Genette, 1972, 244): „smiejsza i żalosna komedija – u koju kao da se, poradi kobne (ili i uobražene) sličnosti dvaju muškaraca, u domaćem, malom izdanju, prenio u život kazališni trik iz kakve talijanske renesansne **lakrdije** – ta komedija, ili još najbolje tragikomedija” (Cesarec, 1997, 82; podkr. K.P.-M.).

Lakrdija na progu chorwackiej awangardy (1908) została wprowadzona do literatury przez Janka Policia Kamova (1886–1910), który tak właśnie gatunkowo definiował swoje krótkie teksty prozatorskie. Termin ten Patrycjusz Pająk (2003, 34) tłumaczy jako psychoburleska, a chodzi o utwory, w których – jak w całej twórczości Kamowa – dominują kategorie deformacji i rozpadu: moralności, relacji międzyludzkich, rodziny, podmiotu, społeczeństwa, a bohaterami rządzą popędy i podświadomość. Cesarec wprowadza do swojej noweli takie, obecne u Kamova problemy i kategorie, jak uzależnienie zachowania bohatera i jego relacji z otoczeniem od określonego elementu wyglądu zewnętrznego, reakcje na egzystencjalne zagrożenie i strach, z kategorii estetycznych – komizm, tragizm, groteskę i brzydotę, a gatunkowych – satyrę, farsę czy tragikomedię. W ten sposób wyprzedzający awangardę Kamov i ariergardowy Cesarec psychoburleskami wyznaczają początek i koniec chorwackiej awangardy (jeśli zapomnimy o nadrealistycznej działalności Radovana Ivšicia czy Drago Ivaniševicia).

Przerysowania w portrecie Tonki czynią z niej postać karykaturalnie zniekształconą, nierealną, w pewnym sensie jak z najsłynniejszego obrazu Edvarda Muncha. Jej usta także otwierają się do krzyku, ale upośledzenie słuchu i mowy powodują, że wydobywają się z nich zdeformowane dźwięki, rozpacz narasta, a obraz nędzy, niezrozumienia, wyobcowania potęguje się. Wśród hałasu i chaosu kamienicy, w której mieszka, i *sajmišta*, które wyrwa ją na chwilę z samotności, świat bohaterki zanurzony jest w grobowej ciszy, a próby wyjścia z niej kończą się karykaturalnymi scenami. Jej kreacja – w moim odczuciu – wiąże się jeszcze z awangardową strategią estetycznego przewartościowania. Nie wnikać w intencje autora i nie zajmuje mnie, na ile świadomie jego deformacja postaci wynika z zanurzenia w ekspresjonistyczno-awangardowej poetyce. Zewnętrzna i wewnętrzna brzydota, wynikające – w ujęciu Cesarca – z jej niepełnosprawności,

a także brzydota otoczenia Tonki, którego nie sposób opisać w tym krótkim artykule, nie tylko – jak w utworach awangardowych – wywracają pojęcia „piękne” i „brzydkie”, ale także zasady logiki i racjonalizmu (cf. Flaker, 1984, 26). Tonka zanurza się w paranoicznych wyobrażeniach, które sytuują ją „na krawędzi rozumu”. Jednak awangardowe pozytywne wartościowanie alogiczności, szaleństwa, pozarozumowego (*zaum*) Cesarec wyzyskuje do deprecjonowania postaci, którą *nota bene* traktuje jako *pars pro toto*, Tonka zachowuje się przecież „jak wszyscy głusi”. Czy Cesarec ośmiesza także awangardowe przekonania o wyższości „pozarozumowego”, alogicznego języka, który daje szansę na dotarcie do wyższych struktur świadomości? Czy ośmiesza awangardowe przekonania o wyższości dziecka i człowieka prymitywnego nad skażonym przez kulturę i cywilizację dorosłym? Być może. Wówczas wpisuje się także w awangardową postawę odrzucenia i negacji tradycji, ale nawet jeśli Cesarec nie prowadzi świadomego dialogu z awangardą, to jego obraz przygłuchej kobiety niewiele ma wspólnego z realistycznym i mimetycznym odbiciem rzeczywistości. Jest rodzajem estetycznej i etycznej prowokacji oraz zde-maskowaniem (niby)idyllicznego obrazu Zagrzebia – miasta/społeczeństwa nietolerancyjnego dla inności (niepełnosprawnych), obcych (Serbek), osób innego wyznania (prawosławie), zaściankowego, choć przekonanego o swej cywilizacyjnej wyższości. Tonka jest ofiarą takiego społeczeństwa, ale równocześnie jego częścią. Estetyczna i moralna prowokacja dotyczy portretu niepełnosprawnej kobiety oraz „niesprawnego” społeczeństwa i przerażającego miasta.

Literatura

- Becker, S. (2000a). *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Köln: Böhlau.
- Becker, S. (2000b). *Neue Sachlichkeit*. Bd. 2: *Quellen und Dokumente*. Köln: Böhlau.
- Becker, S., Weiß Ch. (Hrsg.). (1995). *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03575-2>.
- Boškov, Ž. et al. (ur.) (1971). *Jugoslovenski književni leksikon*. Beograd: Matica Srpska.
- Butler, J. (2006). *Krytycznie Queer*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Tłum. A. Rzepa. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 530–550.

- Cesarec, A. (1997). *Tonkina jedina ljubav. Sin domovine*. Oprac. H. Sablić. Vinkovci: Riječ.
- Czapik-Lityńska, B. (1996). „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowińskiej awangardy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Flaker, A. (1984). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker, A. (1986). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Gazda, G. (1987). *Avangarda – nowoczesność i tradycja*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Le Seuil.
- Grüttemeier, R., Beekman, K., Rebel, B., (eds) (2013). *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*. *Avant-Garde Critical Studies* 29. Amsterdam – New York: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401209090>.
- Hutnikiewicz, A. (1988). *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jakowska, K. (1992). *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*. „Pamiętnik Literacki” 83/3, s. 61–94.
- Kornhauser, J. (1994). *Literatury zachodnio- i południowosłowińskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kornhauser, J. (2005). *Reinterpretacja tradycji w postjugosłowińskich pracach historycznoliterackich*. W: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowińskich po 1995 roku*. Red. M. Dąbrowska-Partyka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 423–472.
- Markiewicz, H. (1957). *Spór o naturalizm*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 195–232.
- Michalski, S. (1994). *New Objectivity*. Cologne: Benedikt Taschen.
- Milanja, C. (1995). *Ulderiko Donadini i ekspresjonizam. (Ekspozitorni tekstovi i pjesnički diskurs)*. „Republika” nr 3–4, s. 105–119.
- Milanja, C. (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Mitosek, Z. (2002). *Mimesis – między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 1, s. 25–46. <https://doi.org/10.14746/pt.2002.1.2>.
- Nemec, K. (2002). *Hrvatska ekspresjonistička proza*. W: *Ekspresjonizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. Red. C. Milanja. Zagreb: altaGAMA, s. 85–96.
- Pająk, P. (2003). *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej*. Warszawa: Elipsa.
- Peternai Andrić, K. (2019). *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*. Zagreb: Intermedia.
- Pieniążek-Marković, K. (2019). *Karneval s mrtvacima (Miroslav Krleža Kraljevo)*. „Slavica Wratislaviensia” nr CLXVIII, Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 13, Tanatos 2, s. 495–505.
- Poggioli, R. (1962). *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Rybkowska, A. (2015). *Nowa Rzeczowość w perspektywie teorii awangardy Petera Bürgera*. „Estetyka i Krytyka” 38 (3/2015), s. 87–105.

- Schmied, W. (1978). *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. London: Arts Council of Great Britain.
- Šicel, M. (2009). *Povijest hrvatske književnosti*. Knj. V: *Razdoblje sintetičkog realizma (1928–1941)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Tešić, G. (1991). *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*, Novi Sad: Svetovi–Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Wierzbicki, J. (1992). *Awangarda. Pożegnanie z Jugosławią*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, s. 20–30.