

Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog »slučaja«¹

Martina Kokolari

Leksikografski zavod Miroslav Krleža

SAŽETAK: U radu se nastoji osvijetliti književno djelovanje Vesne Parun u razdoblju socijalističkog realizma te se pritom naglasak stavlja na recepciju njezine pjesničke produkcije u tadašnjem javnom kritičkom diskursu, koji je funkcionirao kao tumač i promicatelj partijske politike. Demonstrira se pritom posredno kako je Parun bila onemogućena u svojoj umjetničkoj subjektivaciji u političkom režimu koji je, nametanjem vlastitoga kulturnog obrasca, zahtijevao identifikaciju s logosom poretka. Time je socrealizam, nesposoban i nevoljan priznati drugoga i drugačijega, odao da je u svojoj biti zapravo protivan izvornoj ideji ljevice, a na površinu je izbilo i pitanje autonomije i slobode umjetnosti odnosno njezina identificiranja i usklađivanja s poželjnim vrijednostima.

Ključne riječi: *socrealizam; kritika; režim; Marin Franičević; Vatroslav Mimica; Gajo Petrović; Jacques Rancière; subjektivacija; identifikacija*

Uvod

Javivši se u književnosti, nakon početnih stihova u đačkim listovima *Andeo čuvar* i *Sjeme* 1930-ih godina i nekolicinom pjesama neposredno prije pjesničkoga prvijenca, prvom zbirkom 1947., Vesna Parun vrlo se brzo prometnula u »slučaj«. Da bismo utvrdili što se dogodilo s njezinom književnom karijerom u tim prvim godinama stvaralaštva, podsjetit ćemo na društveno-političke okolnosti u navedenom razdoblju. Vrijeme je dakle socijalističkog realizma koji je propagiran kao dominantan te zapravo jedini prihvatljiv umjetnički obrazac u godinama nakon Drugoga svjetskog rata, po dolasku Komunističke partije na vlast, te je opstao – kako se često ističe, neovisno o Rezoluciji Informbiroa 1948. – do 1952., koja se u književnoj historiografiji uobičajeno naziva početkom novih stilskih strujanja.² Nakon rata modernu

¹ Rad je nastao na temelju izlaganja na skupu *Vesna Parun. Život i djelo*, u okviru Dana Antuna Soljana u travnju 2016.

² Stanko Lasić navodi kako već 1949. započinje etapa novih društvenih i kulturnih orijentacija, koja će 1952. dovesti do konačnog sloma književne ljevice (Lasić, 1970: 50 i d.). Zanimljivo je također

je građansku umjetnost u europskim zemljama zamijenio specifičan oblik ideologizirane i instrumentalizirane umjetnosti temeljene na doktrini socrealizma koja je svoj vrhunac, premda realizirana kao normativna paradigma još 1930-ih u Sovjetskom Savezu, doživjela upravo u poslijeratnim godinama, poprimivši snažne anti-modernističke odlike (usp. Kolečnik, 2006: 29).

Socijalistička je pak koncepcija književnosti u nas bila prisutna još od vremena tzv. sukoba na književnoj ljevici (usp. Lasić, 1970; Nemeč, 2003) te se primarno očitovala u zahtjevima novog realizma da književnost bude učiteljica života, a književnici »inženjeri ljudskih duša«. Književnost je u to vrijeme, dobro je poznato, postala propagandnim sredstvom službene ideologije, zadobivši prosvjetiteljsko-tendencioznu i agitacijsku funkciju. Socrealistički je kôd literarne produkcije podrazumijevao jasno i konkretno opisivanje društvene stvarnosti, po principima teorije odraza – time se ponajprije pretendiralo na njezinu razumljivost širokim narodnim masama kroz koju se realizirao kulturni projekt dominantne ideologije³ – te njezino vrednovanje u skladu s postavkama Partije.

U središtu je socrealizma, kao uostalom i u drugim fazama razvoja književne ljevice od 1928., bilo pitanje o odnosu umjetnosti i revolucije, tj. o umjetnosti revolucije. Budući da, kako to prikazuje Lasić, ni revolucija, koja bi po marksističkoj koncepciji kroz dokidanje klasne otuđenosti trebala »ostvariti čovjeka« (Lasić, 1970: 13), a ni umjetnost, kroz koju bi se čovjek mogao ostvariti kao izvanvremensko biće ukidanjem vlastite kontingentnosti, nisu kategorije dostatne same po sebi, težilo se njihovoj sintezi, koja se shvaćala kao apsolut. Međutim problem je nastao onda kada su se i revolucija i umjetnost nastojale institucionalno formalizirati te promatrati isključivo kroz vizuru pragmatične dogme: bit se umjetnosti, dokidanjem subjektivizma, i sama dokinula. Važno je istaknuti kako je mišljenje kritičke teorije društva, u nas osobito prisutno kasnije u okviru *Praxisa*, pokazivalo izvornu nužnost kritičkog preispitivanja zbilje. Tako je Gajo Petrović demonstrirao važnost neprestanog revolucioniranja zbilje kao temelja Marxove filozofije kojeg se nisu pridržavali komunistički (realsocijalistički) režimi. Za Petrovića naime revolucija nije smo promjena u čovjeku. Revolucija je mogućnost ljudskog opstanka; u njoj se ukida otuđenje čovjeka koji se upravo u njoj, kao u najrazvijenijem obliku ljudskog stvaralaštva, može vratiti svojoj

istaknuti da je do napuštanja poetike socrealizma izvan granica Sovjetskoga Saveza došlo ponajprije u Jugoslaviji, koja je, za razliku od primjerice Poljske, Mađarske, Bugarske i Rumunjske, kako ističe Ljiljana Kolečnik, prva i prihvatila socrealistički model umjetnosti već 1945 (Kolečnik, 2006: 30; usp. i Flaker, 1976: 309).

³ Upravo su kulturni projekti u većoj ili manjoj mjeri, ističe Rade Kalanj, imanentni »kulturi ljevice« (Kalanj, 1991: 113). Provedba kulturne politike, koja se trebala nametnuti kao osnovna snaga u oblikovanju novog društva, bila je sastavni dio službene politike komunističkog režima: uzdizanje narodnih masa kroz umjetnost, ponajprije književnost, likovnost i film predstavljalo je prioritet u preoblikovanju zajednice (usp. Kolanović, 2011. i 2012).

biti. Ona podrazumijeva stvaranje jednog bitno drukčijeg modusa bivstvovanja, onoga slobodnoga, stvaralačkoga te, u skladu s navedenim, onako kako je Petrović razumijeva, nadilazi granice filozofije, prerastajući u svojevrsan ontološki pojam: »najautentičniji [je] oblik slobode, polje otvorenih mogućnosti i carstvo istinski novog« (Petrović, 1978: 64). Drukčije rečeno, mišljenje je revolucije »neodrživo, ako živimo u zatvorenom i završenom svijetu u kojem ne može nastati ništa novo, u svijetu koji se sastoji hijerarhijski sređenih statičkih biti« (ibid.: 70). Iz tog je razloga čovjek biće prakse, odnosno djelovanja te je kao takav on slobodan i djelatan kao biće revolucionarne svijesti. Revolucija je za njega, sukladno izvornoj Marxovoj misli, »najkoncentriranija forma ljudskoga kolektivnog stvaralaštva, forma u kojoj najjasnije dolazi do izražaja stvaralačka priroda čovjeka« (ibid.: 76). Socijalistička je pak revolucija trebala biti, kako upozorava, nešto posve novo, »razvoj ljudske stvaralačke snage koji radikalno eliminira nasilje i okrutnost«, »razvitak u kojem je, govoreći Marxovim riječima „slobodni razvitak svakog pojedinca uslov slobodnog razvitka za sve“« (ibid.: 77).

Za naš je rad presudno Petrovićevo kritiziranje staljinizma, odnosno socrealizma kao svodenja revolucije na najobičniji čin osvajanja vlasti, što je protivno izvornom Marxovu, Engelsovu, pa i Lenjinovu shvaćanju revolucioniranja: »Nakon što je u završnoj fazi staljinizma revolucija svedena na akt zauzimanja vlasti, s velikim je samozadovoljstvom ponovno otkrivena neopravdanost takvog reduciranja.« (ibid.: 69) Prema tome, zaključuje Petrović na istom mjestu, kad polemiziramo protiv poistovjećivanja revolucije s političkim prevratom, »još uvijek nismo otišli dalje od Staljina« (ibid.). Stoga zaključno ističemo važnu Petrovićevu napomenu prema kojoj »misao koja prihvaća da bude „funkcija“ ili „instrument“ teško da će ikad postati prava misao« (ibid.: 83).

Sinteza umjetnosti i revolucije do krajnjih je izvrgnutih konsekvencija dovedena upravo nakon 1945., stvaranjem »hermetiziranoga apsoluta« (Lasić, 1970: 14; usp. i Muhić, 1973: 1317), kada je socrealizam bio formiran i postavljen kao službena doktrina. Kulturno se stvaralaštvo željelo pod svaku cijenu uklopiti u monolitno razumijevanje njegove primarne funkcije: umjetnost je, kako zaključuje Lasić, bila shvaćena kao »specifična transmisija Ideje« (Lasić, 1970: 49), a cjelina kao apsolut kojem se treba pokoriti i s njim se identificirati. Upravo će Jacques Rancière, čijim ćemo se tezama vratiti kasnije, slično kao i Petrović, pokazati da zahtjev za slobodom subjektivacijom nastaje suprotstavljanjem nametnutoj identifikaciji s poretkom cjeline.

No važno je podcrtati kako se diktatu socrealizma, koji se ponajprije zrcalio u agresivnom agitpropovskom nadgledanju, nasilnim pamfletsko-programskim tekstovima te savjetodavnim nuputcima propagatora paradigme o tome kako se umjetnički izražavati, izraženije suprotstavlja nekonzistentna ali ipak značajna književna praksa.

Kritička recepcija Vesne Parun

U takvim je okolnostima 1947. Vesna Parun, tada dvadesetpetogodišnjakinja, objavila svoju prvu pjesničku zbirku *Zore i vihori*, koja ni po čemu nije bila zanemarljiv početnički uradak. Opće je mjesto u problematizaciji njezinih literarnih početaka postao vrlo negativan odjek te zbirke u tadašnje kritike, u ime koje je nastupio Marin Franičević kao jedan od nositelja djelatnosti Agitpropa zadužen za hrvatsku kulturnu scenu.⁴ O dalekosežnosti i oštini njegove ocjene govori i činjenica da svi tekstovi koji se Vesnom Parun bave, što kritički, što esejistički, što enciklopedijsko-leksikonski, spominju tu doktrinarnu osudu kojoj je bila podvrgnuta. Njezin je »slučaj« posredno bio povezan i s nezadovoljstvom Politburoa stanjem u časopisu *Republika* (usp. Šarić, 2010: 401).⁵ Naime nakon što je u posljednjem broju *Republike* 1946. tiskan referat Radovana Zogovića, jednog od teoretičara aktualne kulturne politike na području Jugoslavije uopće, *Osvrt na naše književne prilike i zadatke* (pročitano na Prvom kongresu književnika Jugoslavije u Beogradu iste godine), uredništvo su napustili Miroslav Krleža i Vladimir Popović, a na njihovo su mjesto došli Novak Simić i M. Franičević. Franičević je, po svemu sudeći, časopis trebao »dovesti u red« te ga promovirati u organ službene politike. Ideološki se pritisak tih godina izvrsno može oprimirati riječima Vladimira Bakarića, koji na jednoj od sjednica biroa 1947. izjavljuje: »Sva ta pisanja Parunove, Mirkovića, Kolara, Jože Horvata, Segedina, Selakovića, raznih Krležijanaca, Trockista – sve je to „Pečat“ bez Krleže. Potrebno je oštro udariti na sve te pojave.« (Vojnović, 2005: 370)

Franičević dakle, kao zagovornik i realizator socrealističkih ideja, 1947. u *Republici* objavljuje rad *O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti*, sa sugestivnim podnaslovom *Povodom jedne dekadentne knjige stihova*.⁶ Pretvorivši je u predmet prave umjetničke kontroverze, Vesnu Parun javno je optužio za malogra-

⁴ On je naime bio jedan od pozvanijih za provedbu socrealističkih postavki. Osim što je već po osnivanju Agitpropa 1945. izabran u prosvjetni sektor, a potom početkom 1946. postao voditelj njegova kulturno-umjetničkog odjela, svojim je kritičkim opusom pod utjecajem marksističkog svjetonazora utjecao na stabiliziranje socrealizma. Pisao je i angažiranu, aktivističku poeziju u kojoj je slavio Partiju, njezin program i dostignuća.

⁵ Ovako se o *Republici* piše u jednom izvješću iz 1948: »[časopis] nije bio inicijator kulturnog procesa, nije okupljao književnike na pojedinim konkretnim pitanjima, diskusijama i t. d. nego je više životario od priloga koji su slučajno stizali. Pomanjkanje teoretske rubrike, pomanjkanje čvrstog principijelnog i borbenog stava, nedostatak konstruktivne kritike – sve je to uslovalo da časopis i u samo društvo književnika unosi izvjesno mrtvilo, pasivnost i besprincipijelnost« (HR-HDA-1220, Agitprop, kutija 9). Premda je iz današnje perspektive očigledno da je *Republika* u tim prvim godinama izlaženja njegovala socrealistički profil, partijski su dužnosnici bili nezadovoljni njezinom djelatnošću: sa znatno izraženijim principijelnim stavom, u svim je segmentima književne djelatnosti bila potrebna puna čvršća »borba za idejnost« (HR-HDA-1220, Agitprop, kutija 9).

⁶ Franičevićev je tekst Lasić izdvojio i kao paradigmatički primjer »nasilne ideologizacije cjelokupnog života« druge faze socrealizma (Lasić, 1970: 49).

đanski individualizam i anarhizam jer se usudila, pored poželjnih ideja tek rođenog komunizma i usprkos zahtjevu za materijalističkim predočavanjem realiteta, ponuditi vlastiti egzistencijalistički obrazac koji je počivao na kategoriji subjektivnosti. Implicirajući da je umjetnost prava umjetnost samo u mjeri u kojoj je odraz realiteta – čime, paradoksalno, ne isključuje samo ono egzistentno nego i ono naročito lijevo »umjetno« u umjetničkom kao temelj kulturne paradigme permanentnoga revolucioniranja zbilje – Franičević polazi od uporišnih točaka literarnoga koncepta socrealizma te Paruničinu zbirku, koristeći se prepoznatljivim partijskim ideologemima, u svjetlu didaktičkog moralizma proglašava simptomatičnom pojavom u hrvatskoj književnosti: »slučaj Vesne Parun može nam poslužiti kao školski primjer, kako ne treba postupati s mladim piscem, koji je tek otpočeo da književno djeluje i pred njim stoje razne mogućnosti. Drugim riječima za slučaj Vesne Parun nije kriva samo i isključivo V. Parun« (Franičević, 1947: 437). Budući da je »nikada nitko nije upozorio na njena zastranjenja, na mnoge besmislice, na njeno dekadentstvo, na njene knjiške „inspiracije“, na prazninu njezina stiha, koju ona uzalud pokušava prikriti zvučnošću – (gotovo redovito odjek pročitanog) i neobičnošću stiha (po svim pravilima dekadentne lirike)« (ibid.), njezin je prvijenac istodobno i odgovornost svih onih koji je nisu na vrijeme usmjerili.

Međutim, imajući na pameti ovu primjedbu, naglasimo da na Paruničine pjesme, tiskane prije ili upravo u vrijeme *Zora i vihora* – a to je jedna pjesma u *Hrvatskom kolu* 1946. te 11 pjesama u *Republici* 1946–47 – reagira tek usputno samo Ivo Filipović, bilježeci, naravno na Franičevićevo zgražanje, kako joj je pjesma *Zemlja* (uvrštena poslije u *Zore i vihore*) »snažna, i neposredno iznesen lirski doživljaj naše zemlje« (Filipović, 1947: 346). Ali recimo i kako su joj pjesme u *Republici*, u čijem je uredništvu bio i Franičević, tiskane i nakon njegove osude. Možda bismo razloge toj svojevrsnoj popustljivosti mogli potražiti u činjenici da je jedan od urednika *Republike*, sve dok ona u njoj tiska pojedine pjesme (do 1949), bio Gustav Krklec, koji joj je očito bio naklonjen. On je naime i napravio izbor pjesama za *Zore i vihore*. U jednom razgovoru Parun izdvaja: »Imala sam sreću da je izbor napravio Gustav Krklec zadužen tada za poeziju u Nakladnom zavodu Hrvatske. Cijela je redakcija bila oduševljena.« (Parun, 1983: 462)⁷

Prikazuje se tako Vesna Parun u Franičevićevoj kritici, stavljena u okvire ideološke represije, kao paradigma idejno-političke neposlušnosti, a njezino pak pjesništvo kao ogledni primjer nepoćudnog pisanja na kojem socrealistička kritika može

⁷ Možda i Franičević, uzmemo li u obzir činjenicu da se nije osvrnuo na druge Paruničine pjesme prije i nakon *Zora i vihora*, potvrđuje tezu o »tzv. kompromisnoj angažiranosti«, kao primjerice Petar Šegedin i Slavko Kolar (Šarić, 2015: 41). Bila je ona naime jedno od najprihvatljivijih rješenja za djelovanje: partijski su kulturni dužnosnici prihvaćali zadane obaveze (bit će to oprimjereno i Franičevićim objašnjenjem nešto kasnije u radu), no osobno su ipak bili skloniji liberalnijem pristupu umjetničkom stvaralaštvu.

vježbati svoj karakteristični pozitivistički konstruktivizam, bez ikakvog interesa za estetske aspekte djela (usp. Mataga, 1995: 77). Franičević tako, nastupajući s pozicije neprikosnovenog autoriteta, zauzima patronatsko-pokroviteljski položaj te ju diskvalificira zbog, kako kaže, »formalističkih naklapanja« dekadencije⁸ i bestendencioznosti (Franičević, 1947: 445). A pjesništvo joj je bilo proskribirano kao buržoasko i reakcionarno i samom činjenicom što je u njemu kao najočitiji prepoznat utjecaj Tina Ujevića, dekadentnog autora *par excellence*.⁹

Budući da se u njoj kretala na »liniji formalističkog artizma« (Lasić, 1970: 262), njezina poezija ni na koji način nije mogla sudjelovati u podizanju kulturne razine i svijesti masa, što je prema službenoj politici bila primarna zadaća književnosti te je prokazana zbog unošenja melankoličnih i pesimističnih preokupacija kao eklatantnog primjera neprilagođenosti aktualnoj komunističkoj stvarnosti te nerazumijevanja njezine biti. Jer prava bi, istinski progresivna poezija, onako kako su je vidjeli socrealistički kritičari, trebala odgovoriti na poticaje sadašnjosti: ona ne bi više smjela biti prostor neprestane lamentacije i isključive usmjerenosti na vlastitu egzistenciju.

No, prema brojnim usmenim svjedočanstvima, Paruničina je prva knjiga dočekana s odobravanjem, čak i oduševljenjem, posebno među mladima. Vrlo je zanimljivo, imajući na umu Franičevićevu osudu, napomenuti da je 1947. u prilogu zagrebačkoga književno-likovnog almanaha *Ostvarenja*, dakle iste godine kad je napada Franičević, njezina zbirka popisana među djelima suvremenih hrvatskih pisaca u kojima dominira tematika narodnooslobodilačke borbe: »Prva zbirka mlade talentirane pjesnikinje, koja se svojim radovima (...) ističe u redovima najmlađeg današnjeg naraštaja.« (Matković, 1947: 32)

Pri pokušaju što uvjerljivije demonstracije utjecaja politike na umjetnost poslužićemo se filozofskim uvidima već spomenutog Rancièrea. Naime u knjizi *Nesuglasnost* (1995) iznio je zanimljiv uvid u odnos između zahtjeva za slobodom kroz subjektivaciju s jedne strane te poretka koji od pojedinca traži udio u identifikaciji s

⁸ Dekadencija je u to vrijeme bila sinonim za sve zapadnjačke utjecaje (prisjetimo se samo da se primjerice iste godine u *Republici* tiska prijevod teksta *Dekadenstvo – reakcionarna tekovina u književnosti*, a Ivan Dončević godinu dana kasnije piše o *Borbi protiv dekadencija u umjetnosti*), a pritom se odnosila na sve modernističke, antirealističke tendencije: artizam, formalizam, subjektivizam, nihilizam, egzistencijalizam itd.

⁹ Bio je Ujević izrazito omražen autor u poslijeratnim godinama. Dotaknuo ga se Zogović u ocjeni *Primjer kako ne treba praviti »primjere književnosti«*, osvrćući se sa zgražanjem na udžbenik Vice Zaninovića, koji je Ujevića stavio uz bok Maksimu Gorkom kao jednom od nositelja platforme socrealizma. A u jednom se izvješću Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije 1947. u vezi s njegovom zbirkom *Žedan kamen* na studencu čita: »Ujevićevu knjigu pjesama, kada bude konačno redigovana, treba poslati Agitpropu CK KPJ i vi ćete preko njega dobiti odluku da li će knjiga biti objavljena ili ne.« (HR-HDA-1220, Agitprop, kutija 7) Dodajmo kako je ta knjiga tiskana 1954.

cjelinom društvene zbilje s druge. Identifikaciji (»dio s udjelom«) suprotstavlja subjektivaciju (»dio bez udjela«), koja omogućuje ne samo politički zahtjev za slobodom mišljenja nego i svaki drugi društveni, osobito kulturni zahtjev za slobodom umjetničkog izražavanja. Napomenimo kako se ovom prilikom služimo Rancièreovim postavkama, ne da bismo analizirali političku subjektivaciju uopće nego da bismo istaknuli kako se ona prepoznaje kao postulat kroz koji se ozbiljuje prostor za svaku drugu subjektivaciju. Rancière dakle postavlja opreku između politike, koja, kao stvar subjektivacije, dopušta dio u cjelini bez udjela, i policije (policijske logike), koja od pojedinca, tj. dijela traži njegov udjel u društvu (hermeneutički prepoznat u cjelini). Drugim riječima, policijska logika kao sfera dominantnog i sveobuhvatnog poretka svijesti određuje i pacificira identitete očekivanog i dopuštenog ljudskog ponašanja. Time policija dopušta samo ono što pojmovno odnosno hermeneutički razumije kroz uvriježen obrazac jezika i simbola. Upravo se to dogodilo s Vesnom Parun kada je objavila zbirku izvan obzora očekivanja: njezin primjer izvrsno predočava na koji način policijska logika, koja se u njezinu slučaju može poistovjetiti s komunističkim režimom, dozvoljava samo umjetničko izražavanje koje pojmovno prepoznaje. Takva logika ne dopušta iznimku; onoga trenutka kad se Parun individualizirala, izdvojivši se od partijske svijesti, koja je bila postavljena kao objektivni um, pretvorila se u nepoželjan dio društva. Demonstrira se prema tome kao osnovni problem socrealističke kritike i njezina odnosa prema Paruničinu pjesništvu tog razdoblja, poslužimo li se Rancièreovim riječima, nesuglasje, odnosno nerazumijevanje,¹⁰ koje ne podrazumijeva samo sukob između onoga koji kaže bijelo i onoga koji kaže crno: ono je naime sukob između onoga koji kaže bijelo i onoga koji isto kaže bijelo, ali pritom ne misli istu stvar ili ne shvaća što drugi kaže o toj istoj stvari.

U svom zahtjevu za umjetničkom subjektivacijom Vesna Parun naišla je na otpor političkog poretka, koji je zahtijevao identifikaciju književnog iskaza s propisanim, očekivanim obrascima političkog, a time i kulturnog izričaja. Čitanjem Rancièreovih teza, ali i suvremenijih rasprava o tendencioznosti umjetnosti može se rezimirati kako kultura može imati svoj politički izričaj, ali državna politika ne bi trebala namećati svoj kulturni obrazac kao dopušteni ili poželjni poredak svijesti duha. Parun se dakle kroz književno djelovanje nastojala subjektivirati, odnosno, po Rancièreu, biti »dio bez udjela«, što nikako nije odgovaralo vlasti koja je pretendirala na kontrolu i ograničenje diskursa. Partija je »odozgo« propisivala prihvatljiv način pisanja, nastojeći pojedinca i njegovo umjetničko izražavanje pretvoriti u sredstvo sustava te ga potaknuti ili prisiliti na participiranje u kreiranju zajedničke istine, odnosno prisiliti ga na identifikaciju s poretkom upisivanjem »udjela«. Nameće se pritom gotovo

¹⁰ Premda se Rancièreova pozicija uglavnom odnosi na razmatranje političkog poretka, ona je uvelike vezana i za širi društveni poredak, osobito kulturni odnosno estetski diskurs. I u tom nam smislu koristi u detektiranju obrasca nesuglasnosti.

sama od sebe i usporedba režima s međusobnom uvjetovanošću jezika i moći, kako ju percipira Foucault: pojam se moći odnosi na modalitete kojima diskurs uvjetuje djelovanje pojedinaca, oblikujući pritom njihove identitete.

S obzirom na to da je Parun posegnula za novim jezičnim simbolima koji nisu imali, barem ne odmah razvidne, ideološke ciljeve, njezin umjetnički govor nije prepoznat, odnosno kvalificiran je kao nerazumljiv te stoga i neprihvatljiv. Jer, poslužimo se opet Rancièreovim postavkama, svaka je subjektivacija istodobno manifestacija odmaka od cjeline: »Svaka subjektivacija je dezidentifikacija, istrgnuće iz prirodnosti nekog mjesta, otvaranje prostora za subjekt u kojem se bilo tko može ubrojiti da je prostor zbroja neubrojenih, da je postavljen u odnos između postojanja i odsutnosti nekog udjela.« (Rancière, 2015: 41) Profilirajući se kao nepodobna režimu, već samim tim što se nije s njim poistovjetila, Parun je umjetničku slobodu potražila, Adornovim riječima rečeno, u neidentičnome.¹¹ Onog trenutka kad se otuđila od revolucionarnog vremena, režim nije mogao prepoznati njezin govor jer je svaki individualizam držao nenormalnim i neprirodnim stanjem: nije je mogao misliti izvan cjeline. Partijska je kritika svu složenost ljudske egzistencije nastojala racionalizirati i argumentirano objasniti u skladu s postavkama paradigme socrealizma. I kada to u slučaju Vesne Parun nije uspjela, jedino što je mogla napraviti bilo je izvesti ideološki napad zamaskiran u odgojno-prosvjetiteljsku funkciju kritičkoga diskursa.¹²

Možda je više od seciranja Franičevićeve kritike zanimljivo istaknuti njegovo viđenje te situacije nekoliko desetljeća kasnije, koje najbolje svjedoči o političkim pristicima i mehanizmima kontrole. Na upit da objasni svoj napad na Parun Franičević odgovara:

»Taj sam tekst napisao kao referat za Aktiv kulturnih radnika komunista. Bio sam zadužen da ga napišem. Ali nikakvih direktiva, što i kako, nije bilo. Bila je određena samo platforma s koje treba da idem u kritiku. To je bilo poslije mog izlaska iz Agitpropa i povratka iz SSSR-a, u kojem sam otkrio da odnosi između nas i njih nisu baš onakvi kako sam to zamišljao. I činilo mi se da bi im trebalo pokazati da i mi znamo što je socrealizam. (...) Ždanovizam nisam nikada prihvaćao, socrealizam sam pokušao prihvatiti barem teoretski. Prije nego što sam počeo pisati tražio sam čvrste garancije da se Vesni Parun neće ništa dogoditi i da će moći štampati kao i do tada. A svoj sam tekst intonirao tako da bi se jasno vidjelo da je Vesna nadaren pjesnik

¹¹ Adorno naime u svojoj *Negativnoj dijalektici* (1966) slobodu razumijeva upravo u neidentičnosti prema bilo kakvom totalitetu.

¹² I dok se danas ističe kako socrealizam nije zaživio u samoj umjetničkoj produkciji, recimo kako je on snažno egzistirao u književnoj i likovnoj kritici, kako smo već i vidjeli, koja je preuzela na sebe ulogu postavljanja i normiranja kanona (usp. Nemeč, 2003: 7; Kolanović, 2011: 62). I sam je Zogović u već spomenutom tekstu s Prvog kongresa književnika zapisao da bez prave kritike »neiskusni čitalac u mnoštvu knjiga liči na putnika u nepoznatom kraju i bez putovode«, a »knjiga u rukama neiskusna čitaoca, dakle našeg masovnog čitaoca, ostaje polunijema.« (Zogović, 1947: 201–202)

velikih mogućnosti te da nije neprijatelj, što više, da je, usprkos svemu, na našoj strani. A onda sam s pozicija socrealizma udario najdosljednije i najoštrije što sam mogao.« (Bilosnić, 1985: 69)

I doista, napao ju je »najdosljednije i najoštrije«, tako da će Vesna Parun u siječnju 1949.¹³ u maniri socrealizma – premda je sama jednom prilikom rekla da »nikada ništa nisam ni uradila ni napisala „po direktivi“« (Parun, 1987: 80) – tiskati knjigu *Pjesme*, danas uglavnom kvalificiranu kao jednu od njezinih najslabijih zbirki.¹⁴ No nije ta knjiga, iako je u njoj prepoznatljiva svojevrсна versifikatorska jednodličnost, nipošto jednoobrazna. Franičevićeva je ocjena rezultirala time da se Parun zapravo u neku ruku ispričala za svoj propust i krenula iznova (usp. Lasić, 1970: 259). Sama je na upit o pojašnjenju zbivanja tih godina sugestivno opisala:

»Sjećam se da sam – u „metafizičkom“ tifusnom predbunilu podigla iz iskopanog jarka glavu, i da je nada mnom stajao poput diva iz bajke nitko drugi nego Marin Franičević, s grupom stranih naprednih književnika koji su nas obilazili kao Indijance u rezervatu. Svečan i smrtno ozbiljan rekao je odozgo: – Napisao sam u „Republici“ članak o tvojoj knjizi *Zore i vihori!* Sa čela obrisah znoj. Kakve zore? Kakvi vihori? Ta bježite! Zora mi još nikada nije bila takva zamorno-zanosna tlapnja, takav *spleen!* Ali sve što smogoh da na zgužvane papiriće zapišem u te dane bilo je samo suhoparno knjigovodstvo te tlapnje. Stihovani dnevnik koji je imao ipak svoj *raison d'être*, makar i izvan poezije.« (Parun, 1983: 466)

Dakle prema vlastitom je svjedočanstvu iz nadrealističke vizure *Zora i vihora*, bilo to po direktivi ili ne, uskočila otriježnjena u surovu stvarnost: »Umjesto pojedinca, mnoštvo. Umjesto mora i ravnice, brdovita Bosna. Umjesto ratnog lebdjenja između neba i zemlje – čvrsto tlo pod nogom i kramp u ruci. (...) Te jednolične i vojnički sklepane strofe – što su mi izlazile iz pera kao da su vođene nekom tuđom i meni dotle nepoznatom rukom – bit će da su mi tada *spasile život*.« (ibid.)

Možda joj i jesu spasile život, ali je svejedno nakon njih šutjela sedam godina, do tiskanja *Crne masline*, prema gotovo jedinstvenom mišljenju kritike, svoje najuspjelije zbirke. I dok će Franičević, vrlo indikativno, u knjizi radova *Pisci i problemi* (Zagreb 1948), u koju uvrštava i svoju kritiku *Zora i vihora*, na kraju naglasiti da »rado napominjemo da je V. Parun od onda pa do danas učinila znatan korak naprijed u oslobađanju od raznih opterećenja iz prošlosti« (Franičević, 1948: 387) – misleći pritom na novu zbirku *Pjesme*, koju očigledno prepoznaje kao socrealističku – ulogu idejnog vođe u usmjeravanju mlade umjetnice ovog je puta preuzeo tada također vrlo mladi, budući redatelj Vatroslav Mimica. Neobično, njegov je osvrt na *Pjesme* u hrvatskom tisku do 1952. jedina kritika te zbirke, zbirke koja se danas beziznimno

¹³ U planu je bilo tiskanje zbirke 1948, zato je na njoj ta godina i navedena.

¹⁴ Za nju je nagrađena 1948. nagradom Matice hrvatske.

proglašava ustupkom režimu i poetici socrealizma. Također je zanimljivo da je Franičevićeva ocjena toliko obilježila Paruničin umjetnički integritet da se Mimičina kritika previda i rijetko spominje. Objavivši je u glasilu *Izvor* 1949., Mimica zapravo nastavlja na istoj liniji. Izričući oštru ideološku osudu njezinih stihova i svjetonazora koji propagira, i on je politički prokazuje premda ipak priznaje, ali zaista vrlo deklarativno, da »njen lirski kontakt s problemima naših dana postao je stvarniji« (Mimica, 1949a: 580). Njezini stihovi možda jesu napredovali od, kako bilježi, »dekadentne, smušene, formalističke igre riječima« iz prve zbirke (ibid.), ali su svejedno i dalje na tragu »impresionističke marginalije na rubu današnjeg života« (ibid.: 581). Prema tome, iako piše u propisanom umjetničkom standardu, Parun i dalje ostaje avangarda jer »ne imajući još dovoljno smisla da razgleda istinu i stvarnost, da svoj intimitet u cijelosti posveti sudbini čovjeka i društva, da prema tome nađe radost u svakodnevnom aktivizmu i borbi, ona se gubi u kontemplacijama o svrsi sebe i o konkretности svog „ličnog, privatnog“ cilja« (ibid.: 584). Budući da se nije uklapala u nametnuto jednomyšlje, unisono razumijevanje rata i borbe, književnosti i umjetnosti, smatrana je subverzivnom, možda čak i opasnom za propagirani sustav vrijednosti. Ona ne pristaje na principe estetičkog dogmatizma i utilitarizma, već, poentira Mimica, nasilno estetizira realnost te »prolazi kroz ovaj naš život svojevoljno ga mjereći metafizičkim estetskim mjerilima i za njen estetski doživljaj je potpuno svejedno da li ga je pokrenula kakva grandiozna panorama gradilišta sa Omladinske pruge, kakav artistski opažaj, preplanule ruke ili kakav suncokret« (ibid.: 581).

Kritika je dakle iznijela svoj prijeki sud: premda je pogodila temu, nije nikako pogodila formu u kojoj je temu valjalo iznijeti. Međutim možda joj je i veća pogreška potpuno iznevjeravanje socrealističkom sadržaju, odnosno partijnosti koja je kao temeljna idejna pretpostavka umjetničkoga stvaranja te »centralno mjesto teorije socijalističkog realizma« (Kašić, 1989: 2706) bila postavljena za najviši metaestetski kriterij.¹⁵ I u tom je slučaju ideologija poslužila kao temeljno sredstvo interpretacije poetike te se pritom Mimica, kao ni Franičević prije njega, ne dotiče zapravo ni jednog evidentno književnog aspekta zbirke. Optužena za solipsistički subjektivizam, nije pokazala dovoljno »društvene artistske svijesti« (Mađarević, 1974: 51), koja bi, kako dijagnosticira Vlado Mađarević, trebala sezati »do širih struktura društvene svijesti i do više etičko-umjetničke odgovornosti« (ibid.). Budući da je, po Mimičinu mišlje-

¹⁵ Recimo ovom prilikom da su se na sličan način stvari odvijale u likovnoj umjetnosti. Nova socrealistička doktrina, kao uostalom i u književnosti, zahtijevala je spoj strogo realističke forme, kako bi umjetničko djelo bilo razumljivo svim društvenim slojevima, i jasnih sadržaja kojima bi se kroz prizore iz rata i poslijeratne izgradnje zemlje narodu predstavile i približile politički prihvatljive ideje. Međutim čak su i evidentno socrealistička djela, poput slike *Partizanska kolona* Frana Šimunovića iz 1948., nailazila na negativne komentare partijskih kritičara. Grgo Gamulin joj primjerice zamjera nasilno unakažavanje fizionomija, sablasnost i likove bez volumena, zbog čega slika gubi na idejnosti (Gamulin, 1948), a Zlatko Kauzlarić prigovara što su ljudi rezani, a paleta prejednolična i ugašena, što onemogućuje dosljednu realističku izgradnju dubine prostora i volumena tijela (Kauzlarić, 1949).

nju, javno iskazala nepostojanje revolucionarne svijesti, on sudi njezinu njegovanju izražajne slobode i pretjerane umjetničke svijesti, žaleći za neostvarenom a nužno potrebnom sintezom tj. simbiozom umjetnosti i revolucije (usp. Lasić, 1970; Mađarević, 1974), o čemu smo govorili prije u radu.

Stoga bismo, imajući u vidu ovu kritiku, ali i činjenicu da neće objavljivati do 1955, mogli rezimirati da pokušaj Vesne Parun da *Pjesmama* donekle oslabi anatemu bačenu na najraniju poeziju nije zadovoljio pragmatične zahtjeve dogme. Možda zato što se u stihovima patetičnog veličanja borbe naroda i izgradnje zemlje nakon ratne katastrofe ipak prepoznaje njezin pravi pjesnički lik i nenapuštanje intimnog, ispo- vjednog diskursa. Ta je zbirka, premda podcijenjena, zapravo »jedan od rijetkih do- ista uspješnih domaćih primjera primijenjene književnosti.« (Grčić, 2008: 199) Dodaj- mo tek kako je problematika tendenciozne književnosti puno šira od okvira ovoga rada, a i primarni mu cilj nije polemizirati o njoj. Ta je problematika usko povezana i s pitanjem o slobodi umjetnosti koja se, vidjeli smo, oštro sankcionirala onog trenut- ka kad se nije poistovjetila s cjelinom kao apsolutom. Sam se socrealizam i razvio kao jedna od najviših formi angažirane književnosti: do ekstrema je doveo uvjerenje o sprezi revolucije i umjetnosti koja, s obzirom na imanentne joj kategorije klasnosti i partijnosti, ne smije nipošto ostati neutralna.

Premda smo napomenuli da u hrvatskoj periodici za socrealizma, a nakon Mimičine kritike, nisu više tiskani osvrti na Paruničinu produkciju, treba reći da ju je od Mimičinih dogmatskih napada branio srpski kritičar Zoran Mišić 1950. u beo- gradskoj *Književnosti*. Nije nevažno da se na njegovu recenziju referira Mišić u vri- jeme kada socrealizam i dalje vlada, i to u Srbiji, u kojoj je Partija također snažno provodila svoju kulturnu politiku (usp. Dimić, 1988). Mišić se naime, implicirajući kako je svaka ideološki usmjerena kritika lišena ikakva smisla, posebno suprotstavlja šabloniziranoj alternativni koju je postavio Mimica, na tragu misli devetnaestostoljet- nog ruskog kritičara Dobroľubova, između »žuborenja potoka« i »toka ljudskog ži- vota«, odnosno između »grandiozne panorame gradilišta sa Omladinske pruge«, kao velike povijesne teme, i »preplanulih ruku ili kakvog suncokreta«, kao male, intimne teme. Mišić detektira da je alternativa na kojoj Mimica temelji cijelu svoju ocjenu diskutabilna, ali njemu jedina poznata i prihvatljiva. Osporavajući njegov kritički *modus operandi*, u kojem se argumenti pokušavaju zamijeniti »eksklamacijama i zna- cima čuđenja« (Mišić, 1950: 252), Mišić posve ispravno prepoznaje promašenost ide- ologizirane kritike, koja se na kraju krajeva iscrpljuje sama u sebi: »Takve rečenice o upijanju, sažimanju, prožimanju sa našim događajima, koje su česte u našoj kritici, postaju malo po malo sve apstraktnije i na kraju prestaju išta određeno da znače.« (ibid.: 259) Mimica je dakle, rezimirajmo još jednom, funkcionirao kao predstavnik režimske kritike kojoj je imanentan stav da uključivanje u aktualne događaje te ula- ženje u srž društvenih promjena treba biti stvar pjesnikove intime i izraz njegove

privrženosti društvu kojeg je dio. U skladu s tim, nije ni prepoznao da je Parun, kako smo već i sami napomenuli, a zamijetio je i Mišić već 1950 (ibid.: 261), i sama odustala od vlastitog intimiteta jer se to od nje zahtijevalo.

Osvrnuo se nakon svoje prve kritike Mimica površno još jednom na Parun, i to u prikazu zbornika *Poezija mladih* (Beograd 1948), u kojoj je tiskala četiri pjesme. Na tragu svoje prve ocjene tek sažeto dijagnosticira da joj je pjesma *Pobjeda života* »jedan od najgrđih oblika u kojem se odražava pomanjkanje snage da se lirski prodre u suštinu naše stvarnosti« (Mimica, 1949b: 171). Paradoksalno je da joj »lažno deklamatorsku patetiku« (ibid.), sad kad pišući po diktatu najočiglednije participira u cjelini poretka, zamjera i nepoznat autor (pod šifrom O. Š.)¹⁶ jer one svjedoče »više o zanatskom savladavanju sebi zadane teme no o čistim inspirativnim zahvatanjima u ovo naše veliko doba.« (O. Š., 1948: 412)¹⁷

Nije nevažno reći i da su joj dvije pjesme izdane i u zborniku radova *Na pruzi* (Zagreb 1947). U tom se zborniku pjesama i proze književnika koji su sudjelovali u izgradnji pruge Šamac–Sarajevo¹⁸ glorificira radna kultura, obogaćena vrijednostima solidarnosti i jednakosti, te kult produktivnog radništva »u socrealističkoj maniri reprezentacije tijela upregnutog u izgradnju domovine i razvoj društvenih interesa, tijela koje ne pristaje na hedonizam, individualizam i druge *zapadnjačke dekadentne vrijednosti*« (Kolanović, 2012: 169). Bila je ta pruga simbolično mjesto nastanka »novog čovjeka« koji sudjeluje u izgradnji i obnovi domovine nakon ratne katastrofe.

Zaključak

Osim što smo u radu pokušali predstaviti umjetničko djelovanje Vesne Parun u vrijeme socrealizma, namjera nam je bila i demonstrirati ograničenost Franičevićeve i Mimičine ocjene te njezinu određenost njihovim političkim i ideološkim habitusom. Danas smo itekako svjesni ograničenosti tih procjena, ali su nam one izvrsno poslužile u demonstraciji dosega tadašnje kritike te njezinih recepcijskih (ne)mogućnosti. Kroz potragu za konkretnim tematsko-motivskim elementima, nesposobni prepoznati kvalitetu njezina transcendiranja stvarnosti, jednodimenzionalno su odredili poetiku Vesne Parun, ne prepoznajući joj u opusu ništa od onog što se smatra najvrjednijim dijelom njezina stvaralaštva. Nепrestano su naglašavali problem

¹⁶ Misli pritom na pjesme *Ja tiještım grožđa, Dobro došla, godinol i Ovi su klanci rekli jednoga dana* iz šestog broja *Republike* 1948.

¹⁷ Za upotpunjavanje slike Paruničine produkcije za socrealizma dodajmo da je tiskala nekoliko pjesama u *Hrvatskom kolu* 1948. i *Republici* 1948–49. Nakon toga za socrealizma više nije objavljivala.

¹⁸ Iste je godine sudjelovala u izgradnji pruge te oboljela.

odnosa pjesništva i iskustvene zbilje te ga, ideološkom argumentacijom, promatrali isključivo u tom svjetlu, potvrđujući uvijek iznova kako, po njihovu uvjerenju, umjetnost ne smije biti nezavisna od totaliteta povijesne zbilje. Da stvar bude paradoksalnija, njezini su kritičari, kao ideologizirana svijest i otjelovljenje znanja cjeline, u razumijevanju kritičkoga diskursa umjetnosti zapravo negirali idejni postulat ljevice kao kritičkoga mišljenja, svjedočeći još jednom o proturječju poretka s vlastitim svjetonazorom. Naime onog trenutka kada se pretvorio u režim, iako je tu poziciju kasnije postupno ublažavao, lijevi pokret izgubio je svoj *raison d'être*, svjesnim ili nesvjesnim rušenjem pretpostavke vlastitog egzistiranja – rušenjem kriticizma, odnosno kritičkoga preispitivanja svijeta, kako je to uostalom pokazao i Petrović.

Iako se u novijim osvrtima na vrijeme socrealizma nerijetko ističe da se prije svega radilo o naročitoj restriktivnoj atmosferi te da ta dominantna paradigma nije uspjela osjetnije utjecati na razvoj i kontinuitet hrvatske književnosti – rekli bismo na svu sreću – Vesna Parun najbolji je pokazatelj kako je kritički diskurs, odigravši ključnu ulogu u propagiranju novih umjetničkih preokupacija, a bez razumijevanja za individualne izražaje, vrijednost umjetničkog djela mjerio isključivo agitacijsko-propagandnim uspjehom te nije bio u stanju prepoznati čak ni evidentne konkretizacije njezinih stihova u horizontu tadašnje stvarnosti.

IZVORI

- Hrvatski državni arhiv. Centralni komitet Komunističke partije Hrvatske. Agitprop, kutija 9 (HR-HDA-1220).
- Parun, Vesna. 1947. *Zore i vihori*. Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.
- Parun, Vesna. 1948. *Pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Parun, Vesna. 1983. Pjesma je sat koji otkucava riječi. *Forum* XXII, br. 7/9: 454–491.
- Parun, Vesna. 1987. Pepeljuga iz Studentskog grada. U: *Pod muškim kišobranom*, 79–90. Zagreb: Globus.

LITERATURA

- Adorno, Teodor [Theodor]. 1979. *Negativna dijalektika*. Preveli Nadežda Čaćinović-Puhovski i Žarko Puhovski. Beograd: BIGZ.
- Bilosnić, Tomislav M. 1985. Razgovor s Marinom Franičevićem. *Zadarska revija* XXXIV, br. 1: 64–72.
- Dimić, Ljubodrag. 1988. *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*. Beograd: Izdavačka radna organizacija Rad.
- Filipović, Ivo. 1947. Hrvatsko kolo. *Republika* III, br. 5: 345–347.
- Flaker, Aleksandar. 1976. Socijalistički realizam. U: *Stilske formacije*, 301–310. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976, 301–310.
- Franičević, Marin. 1947. O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti. *Republika* III, br. 7–8: 429–451.

- Franičević, Marin. 1948. *Pisci i problemi*. Zagreb: Kultura.
- Gamulin, Grgo. 1948. Povodom IV. izložbe Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. *Naprijed* III, br. 50: 5.
- Grčić, Marko. 2008. Vesna Parun: Život na rubu. U: *Riječi, riječi, riječi*, 196–201. Zagreb: HDP.
- Kalanj, Rade. 1991. Dekonstrukcija jedne kulturne paradigme. *Revija za sociologiju* XXII, br. 1–2: 109–120.
- Kašić, Biljana. 1989. Partijnost i socrealizam. *Naše teme* XXXIII, br. 10: 2700–2709.
- Kauzlarić, Zlatko. 1949. Uz IV. izložbu Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. *Izvor* II, br. 1: 45–51.
- Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* Zagreb: Naklada Ljevak.
- Kolanović, Maša. 2012. U: *Refleksije vremena 1945–1955*, ur. Jasmina Bavoljak, 166–179. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Kolešnik, Ljiljana. 2006. *Između Istoka i Zapada*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Lasić, Stanko. 1970. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- Mađarević, Vlado. 1974. *Književnost i revolucija*. Zagreb: August Cesarec.
- Mataga, Vojislav. 1995. *Književna kritika i ideologija*. Zagreb: Školske novine.
- Matković, Marijan, ur. 1947. *Ostvarenja*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Mimica, Vatroslav. 1949a. O novoj zbirci pjesama Vesne Parun. *Izvor* II, br. 9: 580–585.
- Mimica, Vatroslav. 1949b. Prilog diskusiji uz zbornik Poezija mladih. *Izvor* II, br. 3: 162–172.
- Mišić, Zoran. 1950. O »žuborenju potoka« i »toku ljudskog života«, o Vesni Parun i jednoj kritici na njenu zbirku pesama. *Književnost* V, br. 2–3: 239–261.
- Muhić, Fuad. 1973. Idejne pretpostavke kulturnog stvaralaštva. *Pregled* LXIII, br. II: 1313–1329.
- Nemec, Krešimir. 2003. U žrvnju socrealizma (1945.–1952.). U: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*, 5–23. Zagreb: Školska knjiga.
- O. Š. 1948. Tri broja Republike. *Hrvatsko kolo* I, br. 2: 407–413.
- Petrović, Gajo. 1978. *Mišljenje revolucije*. Zagreb: Naprijed.
- Rancière, Jacques. 2015. *Nesuglasnost*. Preveo Leonardo Kovačević. Zagreb: Fakultet političkih znanosti.
- Šarić, Tatjana. 2010. Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH, 1945–1952. *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* XLII, br. 1: 387–424.
- Šarić, Tatjana. 2015. Agitprop i Matica hrvatska. U: *Enciklopedija Matice hrvatske*, glavni ur. Igor Zidić, 39–46. Zagreb: Matica hrvatska.
- Vojnović, Branislava, ur. 2005. *Zapisnici Politbiroa Centralnoga komiteta Komunističke partije Hrvatske 1945–1952*. Sv. 1. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Zogović, Radovan. 1947. *Na poprištu*. Beograd: Kultura.

VESNA PARUN IN THE CONTEXT OF SOCIALIST REALISM: CASE ANALYSIS

Martina Kokolari

The Miroslav Krleža Institute of Lexicography

ABSTRACT: This paper attempts to present the literary activity of Vesna Parun during the period of socialist realism, thereby emphasising the reception of her poetry in the critical-political discourse of that period, which functioned as the interpreter and promoter of the communist-party politics. The paper indirectly demonstrates that Vesna Parun's artistic subjectivation was rendered rather impossible due to the political regime which demanded identification with the *logos* of the system by imposing its own cultural pattern. Socialist realism, being incapable and unwilling to accept difference and otherness, has thus revealed that its essence is in fact completely opposite to the original idea of the left, while the autonomy and artistic freedom, i.e. its identification with and adjustment to desirable values, have become questionable. Although today it is often stressed out that the period of socialist realism was marked by a restrictive atmosphere and that this dominant paradigm did not succeed in having a considerable influence on the development of Croatian literature, Vesna Parun is the best example of how the public critical discourse, which played a key role in the propaganda of the new artistic preoccupations without having consideration for individual expressions, measured the value of a piece of art based on agitation-propaganda success and could not even recognize an evident concretization of her verses on the horizon of contemporary reality.

Keywords: *socialist realism; critics; regime; Marin Franičević; Vatroslav Mimica, Gajo Petrović; Jacques Rancière; subjectivation; identification*