



DEJAN SRETENović

CRVENI HORIZONT AVANGARDA I REVOLUCIJA U JUGOSLAVIJI 1919–1932

Dejan Sretenović
CRVENI HORIZONT

BIBLIOTEKA
Crvena izdanja

Dejan Sretenović

CRVENI HORIZONT

AVANGARDA I REVOLUCIJA
U JUGOSLAVIJI 1919–1932

kuda.org

NOVI SAD, 2020

Socijalna revolucija u Jugoslaviji jedino bi mogla provesti katarzu našega naroda i sveg nemorala našeg političkog oslobođenja. O, sveta borbo ljevice i desnice Dana današnjeg i Dana sudnjega, ja stojim sasvim nalijevo, sasvim nalijevo. Jer samo grozan krik nad Besmisлом uskorava šapat novoga Smisla.

Ovim pasusom August Cesarec završava manifest „Dvije orijentacije“, objavljen u drugom broju „polumesječnika za sve kulturne probleme“ *Plamen* (Zagreb, 1919; petnaest brojeva) koji je uređivao zajedno sa Miroslavom Krležom. U pitanju je manifest koji, uz jaku dozu revolucionarne euforije i ekspresionističkog mesijanskog patosa, oglašava idejno-političku platformu časopisa pokrenutog nakon Oktobarske revolucije i Prvog svjetskog rata od strane dva zagrebačka avangardna pisca i aktivista levog krila Socijaldemokratske stranke Hrvatske.

Borba dve orijentacije, svetske socijalne revolucije predvođene bošljavičkom Rusijom i svetske buržoaske kontra-revolucije predvođene silama Antante, za Cesarca je sudbonosna za budućnost Evrope i čovečanstva, a samim tim i novostvorene Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, svrstane uz kontrarevolucionarni blok. Ona ima karakter klasnog rata koji u Cesarčevoj interpretaciji nosi biblijske dimenzije sukoba dobra i zla, Mojsija i faraona, obespravljene proleter-ske većine i tiranske buržoaske manjine. U toj borbi, teorijski program leve je „komunistički marksizam“, po metodi ona je „najsmelij i bakunjinizam“, odnosno „vraćanje u život revolucionarne orijentacije *Komunističkog manifesta*, heroj-

ski evolutivni korak kroz gliboviti i opasan močvar Evrope, veličanstven prelaz preko ponora razjapljenih satanizmom svetskog rata“. Bez prelaza preko uzburkanog „Crvenog mora“, bez promene društvenog uređenja, bez novog morala, bez nove politike i novog poimanja života, nema ni nove kulture ni nove umetnosti, upozorava Cesarec.

Koncepcijski, *Plamen* se od početka stavio u službu revolucionarnog pokreta i imao je obeležje društvene revolucionarne akcije, jer su oba pisca stajala na stanovištu da je intelektualna borba jalova ukoliko ne doprinosi organizovanoj borbi za promenu državnog uređenja. „Revolucija je kriterij vrednovanja“, zapaža Zorica Stipetić u analizi političke misije časopisa, „poziv na revoluciju je poziv na otkrivanje i ostvarivanje humaniteta“, uz potpunu negaciju svega postojećeg što ne sadrži elemente potrebne za revoluciju, do granice isključivosti (Stipetić 1982: 83). Socijalna revolucija, ističe Cesarec u „Dvije orijentacije“, suštinski je drugačija od nacionalne revolucije – kojom građanski ideolozi jugoslovenstva imenuju ujedinjenje južnoslovenskih naroda – jer je klasno osvešćena i donosi oslobođenje svakog pojedinca i celog društva. Ona obećava integralno rešenje jugoslovenskog problema koje, u svom primarnom obliku, može jedino biti socijalističko. To je totalna i ultimativna revolucija koja rešava sva pitanja, od etičkih, socijalnih, klasnih, kulturnih, ekonomskih, nacionalnih do međudržavnih, i koja uspostavlja diktaturu proleterijata kao „istinsku demokratiju“, nasuprot bankrotiranom građanskom parlamentarizmu koji nosi u sebi „trulež sterilne diktature“ i „milijune žrtava državnih ratova“ na svojoj savesti.

Model revolucije koja će doneti „konsolidaciju“ celog sveta i Jugoslavije je Oktobarska revolucija, a za boljševizam kao njenu ideologiju Cesarec kaže da predstavlja herojsku fazu na putu koji zakonito vodi u socijalizam. Za Krležu je „moskovska

grmljavina” označila početak jedne nove epohe: „Duhovi koji su pokrenuli Rusiju predstavljaju danas jedinu inteligentnu (upravo bolje: evropskog intelektualnog duha jedino dostojnu) formulu kako bi trebalo usmjeravati životnu energiju” (Očak 1982: 36). Oktobarska revolucija, Lenjin, boljševizam, Rusija, Libkneht, označioc i sugestivnog dejstva u književnim i publicističkim radovima Krleže i Cesarca, koji odišu revolucionarnim romantizmom i profetskim tonovima. Taj zanos delili su mnogi evropski intelektualci koji su u Oktobru prepoznali događaj od epohalnog značaja, „eksploziju koja je raznela istorijski kontinuum” (Valter Benjamin) buržoaskog sveta i oslobodila imaginativni prostor za nove oblike mišljenja čoveka, društva i kulture. Đerđ Lukač, zamenik Narodnog komesara prosvete Mađarske Sovjetske Republike, možda je najpreciznije opisao očekivanja ove generacije:

Postojalo je široko rasprostranjeno uverenje da se nalazimo na početku ogromnog revolucionarnog talasa koji će se izliti svuda po Evropi za nekoliko godina. Delovali smo pod iluzijom da ćemo u kratkom vremenskom periodu biti kadri da počistimo poslednje ostatke kapitalizma (Benson i Forgács 2002: 24).

Bez jake želje da postanu delom epohalnog događaja, da ih događaj „intoksinira”, da mu se približe, ne bi bilo revolucionarnog entuzijama Kreleže i Cesarca ni njihove dramatičnije revolucionarnog momenta Evrope i sveta. Ta želja da se događaj revolucije simbolički prisvoji očituje se u nazivu časopisa, preuzetom iz naziva časopisa *Пламя* koji je Anatolij Lunačarski uređivao u Petrogradu (1918–1920), podstaknut motom Lenjinovog časopisa *Искра*: „Iz iskre će buknuti plamen”. Svi ovi nazivi nose asocijacije na vatru i to ne bez razloga, pošto je revolucija u diskursu epohe opisivana metaforama koje su nosile poredbu sa prirodnim kataklizmama i



PLAMEN

POLUMESEČNIK ZA SVE KULTURNE PROBLEME

GOD. I.

BROJ 3.

SADRŽAJ

- Miroslav Krleža: VELIKI PETAK 1919. (KARLU LIEBKNECHTU U
SPOMEN) — MICHELANGELO BUONARROTI
August Cesarec: POBEDA DUŠE — ZIDANJE NOVOGA DOMA —
Ilijo Gorenčević: CRISTOVAL COLON
LABUDJA PESMA KARLA LIEBKNECHTA

stihijskim razaranjem (oluja, mećava, potop, potres, požar, vihor, erupcija) – sa apokalipsom koja okončava jednu istorijsku epohu.

Odmah pošto je stupio na istorijsku scenu, boljševizam je prekoračio granice specifičnih okolnosti u kojima je odneo pobedu i ispunio svet obećanjem univerzalne revolucije, izgrađivši o sebi mit ravan onom koji je o sebi izgradila Francuska revolucija, hraneći svojim političkim i afektivnim značenjem snove progresivne inteligencije u devetnaestom veku. Neodoljiva čar Oktobra počivala je na uverenju da je to događaj koji se zakonom nužnosti preliva preko granica Rusije i daje novi pravac opštoj istoriji, proširujući prostor politički mogućeg i zamislivog. Lenjinovu „mantru” da je cilj revolucije boljševika univerzalan usvaja i Krleža kada zapisuje da „značenje Ruske Revolucije nije samo važno po ruski revolucionarni problem”, već je i od najvećeg značaja po „razvoj *Međunarodne Revolucije* koja jedina može da ostvari komunizam u međunarodnom smislu” (Očak 1982: 40). Isto uverenje deli Cesarec koji u manifestu „Internationala Aeterna” (*Plamen*, br. 5–6, 1919) u ime jugoslovenskog proleterijata, „iz balkanske tmine” pozdravlja braću širom sveta, na čelu sa ruskom, „sinovima velike Majčice u koju vjerujemo”, pozivajući na podizanje svetske revolucije: „Velika je vjera u nama da će plasnuti požar koji stoljeća plamsa u srcima pogaženih i tužnih, požar koji gori od početka”. Povedeni Marksom i Lenjinom, oni iskazuju uverenje da je komunistička revolucija konačan akt izbavljenja čovečanstva iz ralja kapitalizma i poslednja u povesti jer vodi stvaranju društva kojem revolucije više neće biti potrebne.

Revolucija u Rusiji šokirala je kapitalistički svet zato što je to bila prva antikapitalistička revolucija pod zastavom marksizma, a socijalistički zato što je predstavljala direktnu negaciju marksističke revolucionarne premise: dogodila se na

neočekivanom mestu i sa neočekivanim rezultatom. Ostvarena je zahvaljujući intervenciji jedne revolucionarne grupe izvan realno postojećih društvenih snaga (proleterijata), koja je izvorni nedostatak što ih ne predstavlja nadoknadila snažnim revolucionarnim subjektivizmom i sposobnošću da odlučno „ugrabi trenutak”. Oktobarska revolucija nije proizašla iz klasne borbe, već je predstavljala neku vrstu moralno-političke akcije zasnovane na uverenju Lenjinove partije o ispravnosti takve odluke, uprkos tome što zemlja, prema Marksovoj ekonomsko-determinističkoj teoremi, nije bila spremna za tranziciju u socijalizam. Boljševici su, zapaža Imanuel Volderstijn, promenili socijalnu psihologiju revolucionarnih pokreta, nudeći im fundament za „optimizam volje” koji će od tada postati stub njihove političke snage (Wallerstein 1990: 25).

Boljševički recept organizovanja partije i izvođenja revolucije postaće univerzalan i pod diktatom Treće internacionale implementiraće ga komunističke partije širom sveta. Partija treba da preuzme lidersku ulogu u revolucionarnoj borbi protiv buržoazije i eksploatisanim masama donese revolucionarnu teoriju i političku organizaciju jer „bez teorije revolucije ne može biti ni revolucionarnog pokreta”. Prema Lenjinovom shvatanju, radnička klasa ne može steći klasnu svest spontano, putem organskog razvoja, već tu svest treba da joj razvije partija predvođena inteligencijom – avangarda radničke klase. Marks i Engels u *Komunističkom manifestu* nisu za komunističku partiju koristili termin „avangarda”, ali su ga podrazumevali napisavši da se od svih radničkih partija komunisti ističu odlučnošću, teorijskom potkovanošću, internacionalizmom i zastupanjem interesa celokupnog pokreta. Lenjin je ovu tezu razvio u doktrinu postavivši model partije kao koherentne i disciplinovane organizacije profesionalnih revolucionara koja stoji u organskoj vezi sa radništvom



ЛЕЊИН

**DE MORTUIS
NIHIL NISI BENE**

RED.

Zaglavlje teksta Lava Trockog „Lenjin”, *Zenit*, br. 26–33, 1924.

i koja njegov revolt kanališe u revolucionarni politički čin. Ova doktrina hegemonije uloge partije u radničkom pokretu, izneta u knjizi *Šta da se radi?* (1902), izazvala je oprečne reakcije unutar ruske i evropske socijaldemokratije, ali je nakon Oktobarske revolucije prevladala budući da se pokazala efikasnim receptom za izvođenje revolucije.

Politički krah Druge internacionale, kao posledica odluke velike većine socijaldemokratskih partija u Zapadnoj Evropi da glasaju za ratne budžete svojih vlada, značio je poraz onih njenih stavova koji su odstupali od revolucionarnog marksizma. Različitost politika boljševizma i socijaldemokratije bi se mogla objasniti razlikom između „dve nekompatibilne logike” revolucije koju je podvukao Slavoj Žižek: jedna čeka da sazri teleološki momenat krize kapitalizma kada će revolucija eksplodirati u odgovarajućem trenutku, u skladu sa istorijskom nužnošću, i druga koja smatra da revolucija nema „svoje vreme” i koja „revolucionarnu šansu” vidi kao nešto što se javlja na zaobilaznicama „normalnog” istorijskog razvitka (Žižek 2002: 10). Boljševička revolucija, kaže Žižek,

pronašla je izuzetak u onome što je Marks zvao „normalnom” revolucijom, pošto Lenjin nije Marksa shvatio doslovno, već ga je „izdao” da bi mogao da realizuje prvu marksističku revoluciju. Lenjin je zamerao vođama Druge internacionale da su revolucionari na rečima a reformisti na delu, a njegove razrade marksističke teorije – problemi klasne borbe, revolucije, partije, države u socijalizmu, diktature proletarijata, demokratije – bile su postavljene u oštroj suprotstavljenosti prema „pedanterijama” koje su reformisti proturali kao marksizam. Polazeći od uverenja da marksizam nije „knjiga recepata za gostionicu budućnosti”, Lenjin je, konstatovao je Antonio Gramši, putem svoje političke misli i prakse izveo opštu reformu klasičnog marksizma uvevši ga u „treću fazu”.

Boljševici su pre rata činili malenu grupaciju u Drugoj internacionali, da bi posle osvajanja vlasti i osnivanja Treće internacionale raskinuli sa celokupnom levicom, pre svega sa „pitomom socijaldemokratskom formulom socijalizma” (Kroleža), što je pokrenulo panevropsku lavinu sukoba socijaldemokrata i komunista.¹ Nakon Oktobra, marksizam-lenjinizam nametnuo se kao najuticajnija antiburžoaska revolucionarna ideologija, usmerena na temeljnu izmenu postojećeg stanja prema beskompromisno postavljenim ciljevima. Novi zamah marksističke teorije, sa lenjinizmom kao dominantom, nije značio samo suprostavljanje marksizmu Druge internacionale „i u njegovom revizionističkom i u njegovom ortodoksnom obliku”, nego je na samom početku delovanja Treće internacionale doveo do oštarih polarizacija i unutar nje same, u redovima marksističkih teoretičara (Vranicki 1987/II: 13). Poseban stimulans tom razdoblju dala je činjenica nastanka prve socijalističke države sa kojom su se sva teorijska pitanja

1 Promena imena Ruske socijaldemokratske partije u Rusku komunističku partiju (boljševika) 1918. godine imala je za cilj da naglasi prekid veze sa službenim socijalizmom kroz približavanje uzoru iz *Komunističkog manifesta*.

počela povezivati, što je uticalo na razvoj teorijske misli i u drugim komunističkim partijama.

Virus Oktobra koji se počeo širiti Evropom odmah po okončanju Velikog rata – kada dolazi do boljševizacije levog krila socijademokratije – zahvatio je i Jugoslaviju. Četiri meseca nakon pokretanja *Plamena*, aprila 1919. godine u Beogradu, održan je „Kongres ujedinjenja” socijalističkih i socijaldemokratskih pokreta i grupa na kojem je formirana Socijalistička radnička partija Jugoslavije (komunista), koja je, izjasnivši se za pristupanje Trećoj internacionali, kao glavnu tačku svog programa istakla „beskompromisnu klasnu borbu” za rušenje kapitalizma po načelima Oktobarske revolucije. Na Drugom kongresu u Vukovaru (1920), kada je preimenovana u Komunističku partiju Jugoslavije, partija je donela program i statut, određujući kao neposredan zadatak revolucionarno rušenje kapitalizma u vidu munjevitog klasnog rata proletarijata protiv buržoazije, „kojim se razbija njezina država, vrši eksproprijacija eksproprijatora i uspostavlja sovjetska vlast po uzoru na ruski proletarijat” (Bilandžić 1985: 28). Strategija „klasnog juriša” proletarijata na buržoasku državu počivala je na proceni Kominterne da je istorijski trenutak smene kapitalizma socijalizmom konačno nastupio, i da je Kraljevina SHS „bremenita revolucijom” budući „najslabijom karikom oktobarskom revolucijom prekinutog lanca kapitalističkog sistema” (29).

Procena partije o krizi društvenog poretka novostvorene države bila je utemeljena na objektivnom stanju stvari na terenu, pre svega u onim delovima zemlje koji su bili pod Austro-Ugarskom, gde su nezadovoljstvo i socijalni antagonizmi bili najizraženiji (radnički štrajkovi, masovne demonstracije, pobune vojnika, seljački nemiri, zeleni kadar). Činilo se da su se stekli svi uslovi za ono što je Lenjin nazivao „revolucionarnom situacijom”: pogoršanje životnih uslova

potlačenih klasa, znatno povećavanje aktivnosti masa zbog navedenog uzroka, jačanje sposobnosti revolucionarne klase da organizuje masovne revolucionarne akcije. Međutim, do eksplozije situacije u revoluciju nije došlo, jer je država kombinovanjem reformskih i represivnih mera uspela da je predupredi, a KPJ, razdirana unutrašnjim neslaganjima, za tako zahtevan poduhvat nije bila organizaciono spremna niti je imala podršku širih masa. Potonji uspesi na parlamentarnim (treća stranka po snazi) i opštinskim izborima alarmirali su državni represivni aparat da na rastuću „crvenu opasnost” reaguje pojačanim belim terorom. Donošenjem Obznane o zaštiti države (1920), kojom je zabranjena komunistička aktivnost u celoj zemlji, i godinu dana kasnije Zakona o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi (KPJ je okvalifikovana kao antidržavna partija i teroristička organizacija, rukovodstvo je pohapšeno, komunisti su izbačeni iz skupštine), KPJ je bila praktično razbijena. Nezavisna radnička partija Jugoslavije, preko koje je KPJ nastavila da javno deluje, na skupštinskim izborima 1923. godine nije dobila nijedan mandat jer su se birači okrenuli strankama nacionalnog opredeljenja. Usmerena isključivo na zahteve socijalne prirode koji su izlazili u susret teškom socijalnom i ekonomskom stanju koje je pratilo Kraljevinu SHS u poratnim godinama, KPJ je kao nadnacionalna partija prema nacionalnom pitanju, jednom od gorućih političkih pitanja u novostvorenoj državi, u početku zauzela indiferentan stav, što je dovelo do kraha NRPJ na izborima (Prpa 2018: 210–211).² Sve u svemu, strategija klasnog

2 U to vreme KPJ je stajala na poziciji jugoslovenskog nacionalnog jedinstva, negirajući postojanje posebnih nacija i zanemarujući zahteve nekih građanskih partija za federalističkim uređenjem države. Sima Marković, tadašnji lider KPJ, prvi je ukazao na potrebu promene političke orijentacije u pogledu nacionalnog pitanja, što je dovelo do polarizacije na zagovornike federalističkog i zagovornike autonomističkog uređenja države. Spor je okončan 1925. godine kada je Izvršni komitet Kominterne doneo „Rezoluciju o jugoslovenskom pitanju” koja je jugoslovenske

blitzkrieg-a sa kojom je KPJ započela politički život doživela je debakl, a partija je eliminisana sa javne političke scene i oterana u ilegalu, u kojoj će, pod neprekidnim belim terorom državnog represivnog aparata, ostati sve do 1941. godine.

Krležin i Cesarčev časopis pokrenut je u haotičnoj društvenoj atmosferi koja je obeležila formiranje Kraljevine SHS i revolucionarno vrenje koje je pod dojmom Oktobra i revolucionarnih previranja u Srednjoj Evropi (Nemačka, Austrija, Mađarska, Italija) zahvatilo naprednu inteligenciju i nezadovoljne mase. Preko književno-umetničke problematike *Plamen* je propagirao revoluciju i nastojao da na kulturnom planu dopunjuje ono što je na političkom zastupao partijski list *Istina*. To je bio prvi književni časopis u Jugoslaviji koji je, koliko je cenzura dopuštala, javno postavio platformu komunističke inteligencije i prvi koji je zbog „ugrožavanja državnih interesa i javnog reda i mira“, zajedno sa *Istinom*, zabranjen avgusta 1919. Krleža i Cesarec smatrali su da je uspeh revolucije moguć ukoliko se ona ostvari u totalitetu, ukoliko kulturna promena, negacija buržoaskog kulturnog sistema, prati socijalnu promenu, negaciju buržoaskog društvenog uređenja. Zato su časopis koncipirali kao književno-političku tribinu leve inteligencije sa ciljem, kako su naglasili u četvrtom broju, „radikalnog čišćenja naših kulturnih i socijalnih prilika“. Kako ocenjuje Stipetić, *Plamen* nije nadvisio nivo *Istine* u spoznaji osnovnih društvenih problema, ali je sa stanovišta levice pokretao niz bitnih pitanja jugoslovenskog društva, iako na sva nije dao primeren odgovor (Stipetić 1980: 101).

komuniste prisilila da za svoju dugoročnu političku orijentaciju prihvate „doslednu borbu za samoopredeljenje do otepljenja i federaciju radničko-seljačkih republika na Balkanu“ (Prpa 2018: 213). Taj stav promenjen je na Splitskom plenumu CK KPJ 1935. gde je rečeno da pravo za samoopredeljenje ne znači bezuslovno otepljenje i stvaranje novih država. Bio je to rezultat saznanja da je rešenje nacionalnog pitanja moguće u sklopu reformisane jugoslovenske državne zajednice (Morača, Bilandžić i Stojanović 1977: 65).

Nekoliko godina nakon gašenja *Plamena* Krleža je napisao da je to bio „prvi književni list na Balkanu koji se stavio u paralelu sa velikim internacionalnim kulturnim nastojanjima i koncepcijama“ (*Književna republika*, br. 1, 1923). Ta se ocena i danas može uzeti kao plauzibilna kada je o Jugoslaviji reč, jer u to vreme ne postoji nijedan sličan projekat u književnoj periodici. U isto vreme, u tekstu „Lef u Jugoslaviji“, objavljenom u moskovskom *Lef-u* (br. 2, 1923), Cesarec obaveštava ruske čitaoce da je s umetničkog gledišta *Plamen* „prvi svjesni nastup lijeve fronte jugoslavenske kulture i umjetnosti” koji je

bez obzira na najsuroviju kampanju, sabotažu i cenzuru, izrovao tako duboku brazdu na nezasiјanoј ili vrlo malo zasiјanoј njivi jugoslavenske kulture da se njegov plodni utjecaj na napredne slojeve radničke klase i inteligencije osjeća i sada, 3 i 1/2 godine nakon njegove prerane smrti“ (Cesarec 1986: 203–204).

I sa ovom se konstatacijom moramo složiti, jer su *Plamen* i njegov politički zreliji i analitičniji naslednik *Književna republika*, koju Krleža sa Cesarcem kao glavnim saradnikom uređuje od 1923. do 1927. godine, stekli status pionirskih časopisa međuratne književne levice. Prvi časopis je takođe prepoznat i kao avangardistički pionir od strane zenitiste Boška Tokina koji mu u tekstu „Mladi reaktionari i novi duh” (*Zenit*, br. 2, 1921) odaje priznanje kao „prvoj reviji novog duha kod nas”, čiju revolucionarnu borbu „za čoveka i za umetnost” *Zenit* nastavlja.

Koja su to „velika internacionalna kulturna nastojanja i koncepcije” koje Krleža podrazumeva? On će pola veka kasnije, u osvrtu na ekspresionizam, kao „najzanimljivije” markirati „politički tendenciozno” krilo ekspresionizma, ono koje počiva na idejama socijalizma, anarhizma i komunizma i odgovara na politički imperativ svoga vremena (Krleža 1972:

136). *Plamen* je idejno bio blizak aktivizmu, politički tendencioznom krilu nemačkog ekspresionizma koje je inicirao Kurt Hiler, zaokupljen idejom etičkog osvešćivanja inteligencije i njenog aktiviranja u političkom životu. Moglo bi se reći da je predstavljao hrvatski pandan berlinskom aktivističkom glasilu *Die Aktion*, čiji osnivač i urednik Franc Pfemfert od samog početka (1911) „u jednu čudnu kombinaciju povezuje ekspresionističku literaturu i savremenu kulturnu politiku s (istorijskim) socijal-revolucionarnim tekstovima“ (Raunig 2006: 90). Časopis je bio povezan sa levim krilom socijaldemokrata i priklonjen, kako je istakao Pfemfert u uvodniku prvog broja, „ideji velikih nemačkih levičara“ i „organizovanju inteligencije“, odnosno podizanju revolucionarnog duha u Nemačkoj. Pre nego što su mladi hrvatski pisci pokrenuli *Plamen*, Pfemfert je, razišavši se sa nemarksistom Hilerom, radikalizovao časopis komunističkim i anarhosindikalističkim idejama, pristupanjem novoformiranoj Komunističkoj partiji Nemačke, pružanjem podrške Spartakusu, objavljivanjem Marksa, te prevoda ruskih anarhista, Lenjina i druge revolucionarne literature. Izvesno je da su Krleža i Cesarec bili upoznati sa *Die Aktion*, o čemu svedoči podatak da je Cesarec u tekstu „Boljševizam i kultura“ (*Nova istina*, br. 11, 13 i 14, 1919) diskutovao tekst Lunačarskog „Kulturni zadaci radničke klase“ pozivajući se na prevod koji je čitao u berlinskom časopisu.

Nije nam poznato da li su bili upoznati sa mađarskim aktivizmom, Lajošem Kašakom i njegovim revijama *A Tett* (1915–1916) i *Ma* (1918–1925), posebno sa prvom koja je, koncipirana po Pfemfertovom modelu, predstavljala umetničko-politički forum mađarske avangarde za vreme rata. Slično je i sa poljskom grupom Bunt iz Poznanja koja je bila povezana sa kružocima oko *Die Aktion* i *Der Sturm*, a čija je aktivistička ideologija bila ukorenjena u idejama evropskog anarhiz-

ma. Prema Evi Forgač, ekspresionizam u Centralnoj Evropi za vreme rata nije prihvaćen samo kao estetički idiom zato što je jedan deo umetnika odstupio od predratnih teorijskih načela, deklarirajući se aktivistima sa „artikulisanom socijalnom svešću i političkim ciljevima” (Forgács 2002: 144). Ekspresionizam je postao pokret antiratnog angažmana i međunarodne solidarnosti, kanališući „bes, energiju i nadu” generacije umetnika „nahranjene futurističkim vizijama, socijalističkim utopijama i škrtim vestima koje su dolazile iz postrevolucionarne sovjetske Rusije” (143). Forgač naglašava da su se avangardni umetnici u Centralnoj Evropi, sledeći primer nemačkih kolega, organizovali u aktivističke grupe nastojeći da svoju misiju prošire pragmatičnije od svojih romantičarskih prethodnika: stupili su na put socijalnog aktivizma. Od kolebanja između idealističke vere i nihilističke skepse u duhovni preporod čovečanstva, ekspresionizam je aktivističkim krilom evoluirao do vodećeg katalizatora radikalnih levičarskih ideja u poljima umetnosti i književnosti.

Prva avangardna književna stremljenja u jugoslovenskim zemljama, futuristička i ekspresionistička, koja se javljaju u drugoj deceniji dvadesetog veka, obeležena su socijalnim i političkim implikacijama koje su se ticale uloge književnosti u borbi za nacionalno oslobođenje i ujedinjenje jugoslovenskih naroda, kao i njene etičke i socijalne funkcije. Kako za- paža Predrag Palavestra, „nacionalni razlozi i borbena ideja oslobodilačkog okupljanja jugoslovenskih naroda” dali su srpskoj i hrvatskoj avangardi unekoliko različita svojstva od književnih svojstava evropske avangarde” (Palavestra 1979: 254). Na književnom i umetničkom planu dolazi do intenzivnih previranja kroz koja se profiliše avangardni kritički model, ispoljava intelektualni nekonformizam i uspostavlja antagonistički odnos prema idealističkoj estetici očeva i celokupnoj tradiciji. U isto vreme, socijalističke i anarhističke

ideje mešale su se sa jugoslovenskim nacionalizmom i mesijanskim vizijama novog, razotuđenog i oslobođenog čoveka, pri čemu je osnovna ideološka pozicija bila više vezana za „jugoslovensku misao nego za socijalistički i radnički pokret” (135). „Omladinsku generaciju”, o kojoj je ovde reč, odlikovao je idejni sinkretizam koji crpe iz različitih izvora, odgovarajući na izazove krize građanske kulture, socijalne modernizacije, nacionalnih težnji, naprednih umetničkih kretanja u Evropi i slutnje ratne katastrofe.

Kako zapaža Radovan Vučković, prva jugoslovenska avangarda nije bila „izuzetno radikalna u revoluciji umetničkih oblika”, ali se njena radikalnost očituje u „ukupnom delovanju, u kojem su književna i ideološka shvatanja, kao i literarna i politička praksa veoma isprepleteni” (Vučković 2011: 37). Za Vučkovića su „opšte misli o potrebi aktiviranja politike, o oduhovljenju i revolucionisanju njenih sredstava, o odbacivanju sporih reformističkih metoda očeva, njihovog moralnog pasivizma i indolencije”, skoro istovetne onima koje su propovedali zastupnici aktivističkog ekspresionizma u Nemačkoj (48). Dovođenje omladinske generacije i njenih časopisa (*Val*, Zagreb, 1911; *Vihor*, Zagreb, 1914; *Kokot*, Zagreb, 1916; *Vijavica*, Zagreb, 1917–1918; *Bosanska vila* pod uredništvom Dimitrija Mitrinovića, Sarajevo, 1910–1914; *Juriš*, Zagreb, 1919) u vezu sa Hilеровim aktivizmom i predratnim *Die Aktion* može se donekle prihvatiti, u smislu da se u njima nije govorilo sa koherentnih ideoloških pozicija i iz perspektive jasno postavljenih socijalno-političkih ciljeva.³ Analizirajući predratnu

3 Poseban je slučaj sa jedinstvenim projektom hrvatskog futurizma, časopisom *Zvrk*, koji je 1914. godine u Zadru pokušala da objavi grupa mladih pisaca na čelu sa Josom Matošićem. Objavljivanje časopisa sprečilo je izbijanje Prvog svetskog rata i hapšenje Matošića i dvojice članova grupe zbog sumnje u njihovu umešanost u organizaciju Sarajevskog atentata. Kako je *Zvrk* otkriven tek decenijama kasnije, ovaj rani primer radikalnog avangardizma ostao je bez odjeka na hrvatskoj kulturnoj sceni (Šimić 2012: 45).

hrvatsku književnu situaciju, Stipetić zaključuje da uprkos tome što neki intelektualci i pisci (Tin Ujević, Vladimir Čerina, Ulderik Donadini, A. B. Šimić) ponekad dovode u pitanje elemente temelja društva, oni ih u suštini pretpostavljaju, ne prepoznajući istinski smisao društvenih nepravdi i konflikata (Stipetić 1980: 88). To znači da bi se Benjaminova kritika Hilerovog aktivizma, izrečena u „Piscu kao proizvođaču”, mogla primeniti i na jugoslovensku protoavangardu: ona je više bila revolucionarna po raspoloženju nego po produkciji.

Politizacija avangardi u Centralnoj Evropi posledica je preobražaja predratne kulturne nelagode u političku, odnosno kulturnog u politički radikalizam. Tim povodom američki historičar Džef Ili govori o prelazu sa romantičarskog antikapitalizma i moralne kritike na revolucionarnu politiku, uz emancipaciju „samosvesne radikalne inteligencije” koja će se u narednim godinama „boriti za svoje mesto u politici” (Ili 2007: 290–291). Prvi totalni rat na evropskom tlu je i kod poraženih i kod pobednika doživljen kao katastrofa koja je slomila veru u evropske civilizacijske vrednosti i kapitalistički modernizacijski napredak koji su predstavljali okvir u kojem se većina predratnih avangardi kretala. Uz to, socijalistički pokret okupljen oko Druge internacionale pao je na ispitu antimilitarizma i antinacionalizma, što je podstaklo okretanje rešenjima koja su nudila izlaz iz buržoaske političke konstelacije. Tako je Valter Gropijus po povratku u Berlin s italijanskog ratišta postao svedok Novembarske revolucije koja ga navela da zaključi: „Ovo je više od izgubljenog rata. Svet je došao svome kraju. Moramo tražiti radikalno rešenje za naše probleme” (Gay 1999: 19). Levi pisci i umetnici uzimali su učešće u revolucionarnim zbivanjima u Berlinu, Minhen, Beču, Budimpešti i Torinu, postajali članovi i simpatizeri komunističkih partija koje su se nakon rata pod patronatom Treće internacionale formirale širom Evrope i svoj umet-

nički rad shvatali kao integralan deo političke borbe. U tom smislu se nemački aktivizam, sa Pfemfertom kao vodećom figurom, udaljio od ekspresionističkog *levičarskog ničeanstva*, jer mu je, kako bi rekao Benjamin, „život u staklenoj zgradi revolucionarne vrline i moralnog egzibicionizma” postao irelevantan za zauzimanje politički produktivnije pozicije u društvu. Ako su protoavangarde devetnaestog veka po pravilu insistirale na autonomiji umetnosti i kada bi se umetnici lično angažovali u politici, „avangarde sa početka dvadesetog veka bile su spremne da umetnost/umetničku politiku razumeju kao heteronomne aspekte revolucionarne politike“ (Raunig 2006: 83).

Priklanjanje revolucionarnoj politici ne važi samo za ekspresionizam već i za druge pokrete, pre svega za dadu, koja je u ciriškom izvoristu bila antimilitaristička, ali apolitična u svom asocijalnom nihilizmu (Tristan Cara je kasnije izjavio kako su Oktobar pozdravili samo kao sredstvo okončanja rata), dok se berlinska dada, rođena u eksplozivnoj socijalnoj situaciji, stavila u službu revolucionarne politike. Zato je Richard Hilzenbek po povratku iz Ciriha napisao da nema ništa protiv Carinog nihilizma, ali da ga odbija njegova apolitičnost: „Dok je Cara pisao Dada *ne signifie rien* – u Nemačkoj je Dada izgubila svoj umetnost-radi-umetnosti karakter, već sa prvim korakom” (Taylor 1990: 187).⁴ U Berlinu je dadaizam postao komunističko-anarhistički, predstavljajući se kao „međunarodno revolucionarno ujedinjenje svih muškaraca i žena stvaralaca i intelektualaca, zasnovano na radikalnom komunizmu” („Šta je dadaizam i šta on hoće u Nemačkoj?”,

4 U isto vreme (1919), u Cirihi se, nakon Carinog odlaska u Pariz, formira kratkotrajna grupa „radikalnih dada” (Viking Egeling, Marsel Janko, Hans Rihter, Hans Arp) koja istupa sa socijalno osveštenim i konstruktivnim programom prema kojem umetnost treba da učestvuje u „ideološkoj evoluciji društva”, tako što će služiti „formiranju novog čoveka” i pripadati svima, „bez klasnih razlika” (Janco 1957: 9).

1919). Bez obzira na političku podjelu na komunističko (Gros, Hartfeld, Hercfelde) i anarhokomunističko krilo (Hilzenbek, Hausman), berlinski dadaisti su se nošeni revolucionarnim entuzijazmom slagali u tome da političko delovanje treba nadrediti umetničkom. Dadaista treba da bude više politički partizan nego umetnik, a njegov umetnički rad nusproizvod je političke akcije ili neka vrsta manifesta za socijalni biheviorizam, govorio je Hilzenbek (Elderfield 1970: 183).

Kretanje u međuprostoru između marksizma i anarhizma berlinske dade i Pfemfertovog *Die Aktion* nije bilo neuobičajeno za leve intelektualce u to vreme, pa i kasnije. Interpretirajući Cesarčev mladalački anarhokomunizam, Stipetić navodi da su marksizam i anarhizam poticali iz izvora koji su se zalagali za slobodu čoveka, „za društvenu preobrazbu koja bi obuhvatila ne samo ekonomsko-političke promjene nego i promjene u etičkoj, moralnoj i političkoj sferi” (Stipetić 1982: 85). Istorijska analiza geneze marksizma i anarhizma pokazuje da i jedan i drugi pravac, deklarirajući se kao zastupnici eksploatisanih slojeva društva, rešavaju pitanje slobode, odnosno problem razotuđenja i potpune emancipacije čoveka i društva. Njihov odnos je u pravom smislu dijalektički, jer dok dele socijalistički koncept društvenog preobražaja, u doktrini i metodologiji se razilaze i sukobljavaju dokazujući ispravnost sopstvenog stanovišta, a u politici bore za prevlast u međunarodnom socijalističkom pokretu. Uprkos teorijskim razmimoilaženjima i političkim sukobima reprezentanata marksizma i anarhizma, diviti se u isto vreme Prudonu, Kropotkinu i Marksu nije bilo neuobičajeno za pripadnike i simpatizere socijalističkog pokreta u vreme Druge internacionale. Tadašnja „narodna socijalistička svest” odlikovala se ideološkim neskladom ili eklekticizmom jer su opšti principi i osnovne vrednosti radničkog pokreta bili važniji od „ekskluzivnog i ezoteričnog shvatanja ma koje teorije” (Ili 2007: 76).

Anarhizam je pronašao respektabilan broj sledbenika u književnim i umetničkim krugovima obeleživši avangardnu potkulturu na prelasku iz devetnaestog u dvadeseti vek. Neoimpresionisti, simbolisti, fovisti, kubisti, ekspresionisti i futuristi su u anarhističkom otporu aparatima državne i društvene prisile, egalitarizmu i revolucionarno-utopijskoj tendenciji prepoznavali nešto blisko vlastitom nekonformizmu i napadima na konvencije buržoaske kulture. Međutim, nakon Oktobra, anarhizam, osim u Italiji i Španiji, gubi političku bitku sa komunizmom koji prerasta u nadmoćnu regulativnu ideju revolucionarne promene društvenog poretka. Kako zapaža Rejmond Vilijams, naglasak na oslobođenju kreativne individue mnoge je umetnike usmerio prema anarhističkom krilu levice, ali je posle revolucije 1917. „projekat herojske revolucije mogao biti uzet kao model za kolektivno oslobođenje svih individua” (Williams 1994: 57). O tome je, sa vremenske distance, u *Crnom ogledalu anarhizma* (1952) posvedočio Andre Breton otkrivši da do „organskog spajanja istinski anarhističkog i nadrealističkog elementa” nije došlo. „Trijumf Ruske revolucije i uspostavljanje ’radničke države’” promenili su političku perspektivu nadrealista koji su poverovali da „društvena revolucija, koja će zahvatiti sve zemlje, ne može propustiti priliku da promoviše slobodarski svet (neki kažu nadrealistički svet, ali to je isto)” (Breton 2003: 4–5).

Suštinski razlog zbog koga su nadrealisti i drugi socijalno senzitivni avangardisti za svoju političku ideologiju odabrali marksizam-lenjinizam bila je „ideja efikasnosti” (Breton) pošto se avangarda radničke klase, osnažena uspehom revolucije u Rusiji, nametnula kao najplauzibilnija ideološko-politička alternativa kapitalističkom poretku. Drugog izbora nije moglo ni biti ukoliko je umetnik želeo da revolucionariše život u društvenoj celokupnosti, ukoliko je stremio estetičkoj a ne samo umetničkoj revoluciji, ukoliko je želeo da ideološki učinci

(moralni, politički, spoznajni) njegovog stvaralaštva dobiju na neposrednosti i zainteresuju širi auditorijum od napredne inteligencije i boemije. Delujući na margini buržoaskog kulturnog sistema, avangarde su znale da svoj program neće moći da realizuju bez demontaže celokupnog društvenog sistema, što je Cesarec u „Dvije orijentacije” jasno stavio do znanja. Verovale su da obe revolucije, socijalna i estetska, teže ostvarivanju istih ciljeva i zato je prevladavalo mišljenje da se tu ne radi o dve već o jednoj revoluciji koja vodi korenitom preobražaju ljudske prakse i emancipaciji pojedinca i čitavog društva. U pitanju je vera u dijalektičko preplitanje dve revolucije u neku vrstu mehaničke povezanosti, bez koje svaka od njih ostaje nekompletna, ako ne i neuspešna. Rihard Vagner – u mladosti socijalista-anarhista i učesnik neuspelog ustanaka u Drezdenu – jedan je od prvih umetnika koji je doveo u direktnu vezu umetničku i socijalnu revoluciju („Umetnost i revolucija”, 1849) napisavši da imaju zajednički cilj, „a oboje ga mogu postići ako ga u sadejstvu spoznaju” (Vagner 2010: 166). Kao što ideja socijalne revolucije počiva na uverenju da buržoaski društveni sistem ne može biti reformisan već revolucionisan da bi se ukinule nepravde i neslobode na kojima je izgrađen, tako ideja estetske revolucije počiva na uverenju da dominantna umetnička paradigma nema kapacitet da odgovori na zahteve modernog doba koji se postavljaju pred umetničko stvaralaštvo. Shodno tome, avangarde (i ne samo one) identifikuju se sa levim političkim projektima u kojima prepoznaju zajednički cilj – intervenciju u sadašnjosti koja teži tome da promeni njen kurs i usmeri je ka boljoj budućnosti.

Takvo shvatanje ispoljava pokretač i ideolog zenitizma Ljubomir Micić kada piše da prva stvara preduslove za drugu: „A duhovne revolucije spojene su snažnom vezom sa socijalnom revolucijom. Preko njihove spone vrši se reperkusija jedne na drugu. Naučni i umetnički prevrati indirektno utiču i ja-

ko psihološki na ljude, koji tada gledaju kuražnije i na socialan prevrat i preobražaj” (Расинов 1926: 15). Micić je tipičan primer avangardističkog samorazumevanja čije korene traširamo do sensimonovskog ideala umetnika kao „svetionika društva”, proroka i glasnika budućnosti, čija estetska imaginacija poseduje kapacitet da vrši „opšti podsticaj pronalazeći puteve napretka” (Sen Simon). Mitema o umetniku-proroku, potekla iz romantičarskog neoreligijskog mesijanskog žara, perpetuirala se sve do tridesetih godina dvadesetog veka, čak i kad umetnici „nisu rabili termin ‘avangarda’ niti prihvatali didaktičko-utilitarističku filozofiju umetnosti” (Calinescu 1988: 103). Drugim rečima, podsticaji koji su dolazili od socijalnih utopista, socijalista i anarhista, a potom i komunisti, da je „univerzalna ljudska emancipacija” (Marks) u vidu socijalne revolucije koja obuhvata sve stratum društvenog života ostvariva, politički su oblikovali modernu umetničku svest, naročito onu sklonu rezolutnom odbacivanju vrednosti i tekovina buržoaske kulture. Prema Janu Patočki, ideja revolucije predstavlja „fundamentalnu odliku modernosti”, što znači da je upisana u novu semantiku vremena gde „prošlost više ne osvetljava budućnost, ali gde budućnost osvetljava sadašnjost” (Bensaïd 2009: 203).

Reč „revolucija” je počevši od Francuske revolucije postala ime za apsolutnu novinu u političkom, socijalnom i kulturnom životu, koja menja sve postojeće temeljne odnose i uključuje novo razumevanje čoveka i njegovog sveta. Ona nosi obećanje emancipacije, progresa, slobode i novog početka, totalne rekonstrukcije društva, pa njene narativne obrasce karakterišu egzaltirana retorika i sekularizovani eshatološki sadržaj koji reprodukuje dramu biblijske apokalipse. Ova manihejska slika krase i Marksovo shvatanje revolucije kao potpunog preokreta: „carstvo slobode” nasuprot „carstva nužnosti”, „besklasna zajednica nasuprot dosadašnjih društava

klasnih borbi, razotuđenje naspram otuđenja i postvarenja kao stanja radikalne disharmonije, razdoblje istinske ljudske povijesti nasuprot svoj dotadašnjoj pretpovijesti ljudskog roda" (Raunić 2018: 32). Razlozi za takvu manihejsku retoriku su dvojaki: teorijski počivaju na hegelijanskom uverenju u snagu naučne spoznaje o nužnom toku istorije, a politički na snažnom distanciranju od onih struja u radničkom pokretu koje odlikuje „nesposobnost za shvaćanje toka moderne historije" (Isto).

Za Marksa je socijalistička revolucija pokretačka snaga povesti koja oslobađa potencijale sadržane u društvu, izgrađuje novi sistem vrednosti i „proizvodi promenu u uslovima i odnosima ljudi, preobražaj ličnosti". Kako diskutujući Marksovu teoriju revolucije konstatuje Milan Kangrga, tek sa stano-
višta onoga što još nije – „iz stvaralaštva" – može se uvideti ono što jeste i što je bilo, može se izvesti „praktično-kritička delatnost kao određeno povesno događanje" (Kangrga 1969: 29). Kangrga aludira na činjenicu da je Marks, propagirajući socijalnu revoluciju, i sam izveo genuinu teorijsku revoluciju u istoriji političke, ekonomske i socijalne misli, što ga čini prototipom avangardnog mislioca. Umesto da daje nove odgovore na unapred zadate probleme buržoaske nauke, on je postavio novi niz pitanja ili problema koje buržoaska nauka nije imala ili nije mogla imati u svom vidokrugu. Kako zapaža Luj Altiser, marksistička teorija ne samo da nema ničeg zajedničkog sa buržoaskim teorijama, već govori nešto što je svetu buržoaske teorije i ideologije bilo strano (Altiser 1988: 377). „Biti radikalan znači zahvatiti stvar u korenu", glasi Marksov princip.

Iako Marks nije otkrio fenomen revolucije u njenom središnjem značenju za moderni život, on je preko recepcije Hegelovog filozofskog razumevanja Francuske revolucije i sagledavanja stvarnosti koja je proizašla kao njen rezultat,

došao do vlastitog razumevanja ovog fenomena. On je došao do zaključka da je revolucija svrsishodna, planska, hotimična, praktično-kritička delatnost koja se zbiva u konkretnom prostor-vremenu, u sklopu prilika, uslova, ljudi i ideja koji predstavljaju istorijski dostignuti temelj i horizont na osnovu koga i unutar koga revolucija može da se pokrene. Zato se socijalistička revolucija rađa, glasi poznata teza iz *Kritike političke ekonomije*, na onom stepenu istorijskog razvoja kada materijalne proizvodne snage društva dospevaju u protivrečnost sa aktuelnim proizvodnim odnosima, odnosno kada racionalnost proizvodnje dođe u koliziju sa iracionalnošću proizvodnih odnosa. To je onaj momenat u istoriji kada poredak zasnovan na eksploataciji, nejednakosti i siromaštvu prestane da se smatra prirodnim i kada se socioekonomska pitanja počnu razumevati u političkim terminima klasnog sukoba. Subjekt spoznaje momenta za revoluciju nije neki apstraktni totalitet (narod), već radnička klasa kao jedina klasa koja može biti subjekt opštečovečanske emancipacije: oslobađajući sebe ona u isti mah oslobađa i celokupan društveni poredak. Proleterijat kao subjekt socijalističke revolucije prerasta u konkretno-opšti pokret čiji je istorijski cilj prevazilaženje horizonta klasnog društva na principima slobode, jednakosti i solidarnosti. Altiserova je zasluga što je Marksov prelazak na klasne teorijske pozicije doveo u vezu sa njegovom revolucijom u predmetu, u političkoj ekonomiji koja se menja ne samo u opštim crtama nego i u identitetu i praktično-revolucionarnim konsekvencama.

I pored uverenja da umetnost može motivaciono delovati na spoznaju društvene stvarnosti, Marks i Engels joj nisu pridavali ulogu u buđenju revolucionarne svesti niti su od nje očekivali angažovanost u vidu propagiranja revolucionarnih ideja. Konstituisanje umetnosti kao revolucionarne *po sebi*, konstatuje Dejvid Vir, rezultat je internog razvoja avangardne

kulture sa kraja devetnaestog veka (Weir 1997: 160). Zamisao da alternativni model društva pretpostavlja alternativni model umetnosti potekla je od umetničkih avangardi koje su estetsku inovaciju smatrale anticipacijom revolucionarne preobrazbe društva. Prema takvoj zamisli, koja nas podseća na Ničeovo shvatanje umetnika kao „predstupnja” (*Vorstufe*), umetnost se kao transcendentalni nacrt mogućnosti nepostojećeg ne oblikuje prema društvenoj realnosti kao njen odraz, već ta realnost treba da podražava umetnost kao izraz njene osloboditeljske, katarzične i mesijanske projekcije. „Mi nameravamo da stvorimo komunističku umetnost uporedo sa komunističkim ekonomskim sistemom... Mi verujemo da je naša nova umetnost, i svetonazor koji ide sa njom, jednako korisna i životno suštinska za izgradnju novog sveta kao bilo koja druga profesija”, ističe Lajoš Kašák u programskom tekstu „Napred našim putem”, napisanom u vreme njegovog rada u administraciji Mađarske Sovjetske Republike (Kassák 2002: 172).

Prema Kašakovom uverenju, koje dele i drugi radikalni avangardisti, nova umetnost nije samo kreacija novih dela, stilski različitih od prethodnih, progres u umetnosti koji se razvija prema internim umetničkim zakonitostima, korak po korak, već „kvasac koji podiže revoluciju” (Karel Tajge), i to odmah. U tom smislu, možemo se pozvati na Gi Deborovu podelu između *slabih* i *jakih* avangardi: prvi termin opisuje progresivno delovanje u najširem smislu, bilo da se radi o medicini, industriji ili umetnosti, dok drugi termin označava avangardu koja „otvorenom kritikom i konstrukcijom konstituiše alternativu ansamblu realnosti i problema koji su neodvojivi od postojećeg društva” (Debord 1963). Debor razmišlja slično američkom filozofu nauke Ernanu Mekmalinu koji pravi podelu na *plitku revoluciju* i *duboku revoluciju*. Prvu ilustruje otkrićem rendgenskih zraka: ono „nije za sobom

povlačilo nikakvu fundamentalnu promjenu u teoriji”, mada je donelo „određene promjene u eksperimentalnoj proceduri i našem razumijevanju znanstvenih instrumenata” (Žitko 2018: 330). Kopernikanska revolucija je duboka jer dominantnu naučnu paradigmu osporava u totalitetu, tako što napada same procedure njenog opravdavanja i donosi radikalnu promenu slike sveta, osporavajući znanje o funkcionisanju sveta na fundamentalnom nivou. To znači da svaka duboka revolucija, bilo naučna, socijalna ili umetnička, upućuje na tačke izvan postojećeg sveta i smera nadilaženju svakog postojećeg normativnog oslonca.

I ne samo to, nikad ranije u povesti evropske kulture nije se ispoljio tako snažan nihilistički poriv koji polazi od ničean-skog uverenja da kultura može biti *smrtna*, da je moguće proizvesti *tabula rasa* situaciju i početi iz početka, „kao da do tada umetnosti nije ni bilo” (Sloterdijk 1988: 44). Diskurs radikalne avangarde karakteriše sinteza destruktivne i konstruktivne operacije, jer dok se eksperimentalno istražuju nove teritorije izraza, negira se i derogira kulturna tradicija, do te mere da joj se odriče svaki smisao i zagovara njeno poništenje. Takve operacije često karakteriše desemantizacija/desakralizacija zatečene umetnosti poput Đokonde sa nacrtanim brčićima Marsela Dišana ili stiha Majakovskog „ja pišem nihil preko svega što je napisano”. Dijalektički princip *stvaranja razaranja* predstavlja opšte mesto radikalnog avangardizma koji se ogleda u nihilističkom *anti* raspoloženju (anti-lirika, anti-slika, anti-estetika, anti-umetnost), a opet je egzaltiran u otkrovenju novog poetskog smisla na zgarištu starog. U tom smislu, Benjamin govori o „pozitivnom varvarstvu” modernizma, o permanentnom nasilju inovativnosti: „Destrktivni karakter ne želi ništa što bi trajalo. Ali upravo zbog toga on svugdje pronalazi puteve [...] On će razrušiti ono što postoji ne zbog ruševina samih, nego zbog puta koji ide kroz njih”

(Wimmer 1990: 187). Upravo tako rezonuje Micić kada u manifestu „Duh zenitizma” izjavljuje da su zenitistički revolt i stvaranje intrisično povezani: „[...] rušenje staroga ne kao konačni cilj nego kao imperativ pozitivne snage koja je nova afirmacija” (Micić 1921: 3).

Princip stvaranja razaranjem analitički je razložio konstruktivistički poeta Srećko Kosovel koji je u neobjavljenom rukopisu „Perspektive moderne umetnosti” podvukao razliku između dve faze moderne umetnosti, destruktivne i konstruktivne: prva „ruši građevine prošlosti i samo aludira na nove puteve”, dok druga „iz ruševina stvorenih razaranjem stare umetnosti kreira nove predstave života” (Vrečko 2015: 86). Po Kosovelu, revolucija u umetnosti ima smisla samo ukoliko „pređe most nihilizma” i postane konstruktivna, ukoliko sa reaktivnog stupnja pređe na onaj aktivni i afirmativni. Kosovel je samo jedan primer sistematskog razvijanja „tehnik destrukcije i prevrata” (Adrijan Marino) koja u varijacijama obeležava jake avangarde, čija se militantnost ispoljava kako prema prošlosti tako i prema kulturnoj sadašnjosti uslovljenoj prošlošću. Manihejska egzaltacija avangarde, kroz retorički sugestivnu ideju o sudbonosnom prelomu koji izvrće skup vrednosti i otvara put za potpuno novu umetnost, može se posmatrati u analogiji sa manihejskom retorikom Marksa i anarhista kada govore o radikalnoj socijalnoj promeni.

Deborovoj podeli na slabe i jake avangarde odgovara podela na *umetničke* i *estetske* avangarde koju je, pozivajući se na Šilera i Ransijera, postavio Aleš Erjavec: prve uvode nove stilove i tehnike, rađaju nove reprezentacije živog sveta, čime povremeno izazivaju umetničke revolucije, dok su na drugom kraju istog spektra avangarde koje „teže da posegnu izvan umetnosti, u život, i cilj im je da izmene svet” (Erjavec 2016: 14). U odnosu na društvo, prve su autonomne i reprezentuju „čistu umetnost”, a druge su heteronomne, pošto se

estetsko kao dodatak umetničkom širi od „specifično umetničkih doživljaja na široku, holističku oblast doživljenih i zamišljenih iskustava, uključujući društvene, političke, telesne i tehnološke dimenzije” (Isto). Frontalnim, ikonoboračkim napadom na instituciju umetnosti jake ili estetske avangarde proizvode eksploziju estetskog izvan tradicionalnih granica, izvan „muzeja estetičara” (Kosovel), poništavajući dihotomiju umetnost-život nekom vrstom dijalektičkog postupka desublimacije umetnosti i estetizacije života, što je politički akt po sebi. Samim tim, one stoje u antagonističkom odnosu spram celokupnog buržoaskog ideološkog kompleksa i taj antagonizam konstitutivan je za njihovu političku subjektivaciju.

Treba imati u vidu da mnogostruki svet umetnosti, za razliku od svetova politike i nauke, „nema tako jasne i neosporne vrednosti u odnosu na koje transformacije i promene mogu da se razaznaju kao momenti progressa ili regressa”, te se zato „igra između paradigmi i revolucija odigrava tako reći slobodno i bez ikakvog ograničavanja” (Vatimo 1991: 93). To takođe znači da svaka novina nema revolucionaran karakter jer neke mogu biti retrogradne kroz povratak na preživele oblike stvaranja, a neke avangardne kroz pomeranje granica poimanja umetnosti i umetničkog dela. Umetničke revolucije po učinku su spore, do njih se ne dolazi, kako je verovao Benjamin, „eksplozijama” u vidu jednokratnog estetskog šoka ili skandala, nego naprotiv, skoro uvek aposteriori, kroz posledice koje su proizvele po razvoj umetnosti. Prema poznatoj tezi Hala Fostera, efekti umetničkih revolucija ne prepoznaju se u prezentu nego u budućnosti, kao oblik frojdotske „odložene akcije” (*Nachträglichkeit*): jedan događaj (avangarda) se registruje kao takav samo preko drugog koji ga rekodira (neoavangarda), pa tako, na primer, Dišan postaje „Dišan” tek sa pojavom neoredimejda u pedesetim godinama (Foster

2012: 39). Delatnost avangarde u njenim prvobitnim trenucima nikad nije istorijski delotvorna, „niti je u potpunosti značajna zato što je traumatična – ona je praznina u simboličkom poretku svog vremena koji na nju nije pripremljen, koji je ne može prihvatiti, bar ne odmah, ne bez strukturalne promene” (40).

S druge strane, socijalne/socijalističke revolucije su i punktualne i procesualne, što znači da predstavljaju kombinaciju nagle i jednovremene „eksplozije političke strasti” (Gramši) i sporih procesa koji se odvijaju pre i posle eksplozije, po (uprošćenij) shemi priprema-prelom-sloboda. Prema marksističkom shvatanju, punktualni moment ili politička revolucija jeste osvajanje nacionalne države od strane partije radničke klase i preduslov je socijalne revolucije koja podrazumeva promenu socijalne strukture koju prati *permanentna revolucija* u svim oblastima života kao što su ekonomija, obrazovanje, kultura itd. Praksa socijalističkih revolucija u prošlom veku pokazala je da ovaj model nema vrednost univerzalno primenljivog recepta, ali stoji činjenica da je na delu princip „dve u jednoj”, ono što je Marks nazvao „političkom revolucijom sa socijalnom dušom”. Za razliku od umetničkih revolucija čija se istorija piše retroaktivno, socijalistička revolucija istorijski je delotvorna jer donosi opipljive strukturalne promene i menja kurs istorije naroda i države. Kako konstatuju Delez i Gatari, revolucija je kao pojam i kao događaj „autoreferentna, to jest, ona se samopostavlja i zatvara u imanentni entuzijazam koji ne mogu da oslabe nikakva stanja i doživljaji, pa čak ni razočaranje razuma” (Delez i Gatari 1995: 128). To znači da se ona samorazumeva i politički legitimizuje momentom preloma i diskontinuiteta koji obećava kroz uspostavljanje novog sistema vrednosti i simboličkog poretka.

U tom smislu, postavlja se pitanje operativne saradnje ili susretanja dve revolucije u konkretnom prostoru-vremenu.

Na to pitanje odgovor je ponudio Džon Roberts napisavši da „funkcije i efekti umetničke i političke prakse egzistiraju u različitim temporalnim dimenzijama, ali se na krucijalnim tačkama preklapaju, i kao takve proizvode transformativno nove forme prakse pod različitim sklopovima uslova” (Roberts 2015: 35). Najdalekosežnije transformativne forme prakse se po Robertsu ispoljavaju u periodima aktuelnih revolucija ili državno-političkih kriza, kada „partizanski karakter avangarde” obično podređuje svoju aktivnost zahtevima eksternog političkog procesa. U revolucionarnoj situaciji, avangarde (i ne samo one) vide priliku da svoj estetski model afirmišu kao revolucionarno kompatibilan, polazeći od *odgovornosti estetskog* kao čulno-iskustvene sfere, odnosno od egzistencijalne dimenzije koja dopunjuje onu političku.

Ovoj je temi Gerald Raunig posvetio knjigu *Umetnost i revolucija* u kojoj razmatra primere „temporalnih preklapanja i mikropolitčkih pokušaja *transverzalnog* preplitanja umetničkih i revolucionarnih mašina”, u rasponu od Pariske komune i Kurbea, preko Oktobarske revolucije i ruske avangarde, do antiglobalističkog protesta u Đenovi i FolksTeaterKaravana (Raunig 2006: 13,15). Tendencija preklapanja nije da se dve mašine – shvaćene u terminima Žila Deleza kao kompleksni sklopovi koji povezuju mnoge strukture i prolaze kroz individue i kolektive – spoje jedna s drugom, već da stupe u neki vremenski ograničen, konkretan odnos razmene. Na koji način i u kojoj meri revolucionarne mašine i umetničke mašine „postaju sastavni delovi i točkovi jedne drugima”, za Rauniga je pitanje koje se ne može generalizovati već raspravljati samo na konkretnim istorijskim primerima. Drugim rečima, u revolucionarnim situacijama umetnike je snažno privlačila „rekonfiguracija univerzuma mogućeg” (Ransijer), ali modaliteti preklapanja dve mašine variraju u zavisnosti od „sklopova uslova”, od toga da li se fokusiramo na Parisku

komunu, postoktobarsku Rusiju, Vajmarsku republiku ili Kraljevinu SHS. Raunig takođe govori o „beskonačnim kombinatornim mogućnostima revolucionarnih mašina” izdvajajući nekoliko modela preklapanja: „jedno-za-drugim” kod Kurbea, „jedno-ispod-drugog” u sovjetskom produktivizmu i „jedno-pored-drugog” u odnosu bečkog akcionizma i studentskih aktivista u bečkom maju 1968. Zato naglašava da se radi o jednoj istoriji „strujanja i lomova” koja ne poznaje „linerani proces učenja”, pošto se u „novim situacijama uvek javljaju novi pokušaji” i aberacije.

Istorija odnosa umetničke i političke avangarde pokazuje, zapaža Matei Kalinesku, da ključna razlika među njima počinje u tome što prva insistira na nezavisnom revolucionarnom potencijalu umetnosti, dok druga polazi od suprotnog mišljenja, da se umetnost mora pokoriti zahtevima i potrebama politike (Calinescu 1988: 103). Generalno uzev, taj odnos će biti kompleksan i oscilatoran, a razlika o kojoj govori Kalinesku će ga neprekidno opterećivati, uključujući i sukobe unutar umetničkih grupa u pogledu odnosa prema organizovanom komunizmu. Tako su revolucionarna previranja u Centralnoj Evropi posle Prvog svetskog rata postala akcelerator preklapanja revolucionarnih mašina, proizvevši kratkotrajne spojeve koji su se po pravilu okončavali razočarenjem umetnika u partijsku politiku, o čemu svedoče razlaz Kašakovih aktivista sa rukovodstvom Mađarske Sovjetske Republike i Pfemfertovo istupanje iz Komunističke partije Nemačke. Kašak, koji je radio u Direktoratu pisaca Republike, došao je u politički sukob sa Belom Kunom zbog odbijanja da *Ma* stavi pod partijsku kontrolu, što je rezultiralo zabranom časopisa.⁵ To je

5 Potonji razlaz unutar mađarske avangardne grupe, koji su inicirali otpadnici na čelu sa Belom Uicom pokretanjem rivalskog časopisa *Egység* (1922), koji je bio pod direktnom kontrolom Komunističke partije Mađarske, ticao se odnosa prema partijskoj politici, iako su oba časopisa promovisala istu umetnost – konstruktivizam i suprematizam (Botar 1993: 36).

verovatno prvi slučaj da je jedna komunistička vlast zabranila jedan prokomunistički umetnički časopis, indikativan za sve ono što će se u odnosu organizovanog komunizma prema avangardama dešavati počevši od revolucionarnih zbivanja u Rusiji i Centralnoj Evropi, sa kulminacijom u bespoštednom ratu nadrealizma i staljinizma u tridesetim.

Približavanje nadrealizmu komunizmu navelo je Benjamina da u poenti eseja „Nadrealizam: poslednji snimak evropske inteligencije” (1929) postavi, pokazaće se, krucijalno pitanje koje se ticalo svih prokomunističkih avangardi: da li će im poći za rukom da spoje radikalno, anarhističko iskustvo slobode sa drugim revolucionarnim iskustvom, „sa konstruktivnim, diktatorskim iskustvom revolucije? Ukratko, da povežu pobunu sa revolucijom” (Benjamin 1974: 270). Ispostavilo se da to nije moguće, da je „pesnička politika” nekompatibilna sa partijskom i da korišćenje „snaga opijenosti” za revoluciju ne ide u korak sa „metodičnim i disciplinovanim pripremanjem revolucije”.⁶ Bez obzira na to što se sukob nadrealista s organizovanim komunizmom odigrao u vreme njegove staljinizacije, potpuno podređivanje spekulativnih energija umetnosti strateškim i taktičkim zahtevima partijske političke prakse nije ni ranije moglo biti realizovano bez ostatka i bez međusobnog nerazumevanja, o čemu svedoče Kašak i Pfemfert. Intelktualna samosvest i umetnički ego nisu mogli biti usklađeni sa nalogima partijske discipline, kao što ni prestupnički umetnički izraz nije odgovarao očekivanjima komunističkih partija od uloge umetnosti u revolucionarnoj borbi. Erik Hobsbom suštinu nesporazuma vidi u tome što

6 Sjajnu metaforu ove nekompatibilnosti dao je rumunski pisac Andrei Kodresku u knjizi *Postljudski dada vodič: Cara i Lenjin igraju šah*, u kojoj zamišlja šahovsku partiju koju „otac dadaizma” i „otac komunizma” igraju u jednom ciriškom kafeu 1916. godine. Na jednoj strani table Cara igra za „haos, libido, kreativno i apsurdno”, a na drugoj mu se Lenjin suprotstavlja „razumom, redom, razumljivom socijalnom taksonomijom, predvidljivim strukturama” (Codrescu 2009: 11–12).

ne postoji nužna, logička veza između dve avangarde: pretpostavka da ono što je revolucionarno u umetnosti mora biti revolucionarno u politici (i obrnuto) „počiva na semantičkoj zbrici različitih shvatanja termina ‘revolucionarno’ ili sličnih termina” (Hobsbawm 2012: 246).

Za Marinao, koji sledi Benjaminovu liniju mišljenja, u pitanju je utopijski san o prisnom udruživanju književnog i društveno-političkog revolta, zato što se avangardistička opozicija u suštini odvija u ime estetskih a ne političkih vrednosti (Марино 1997: 56). Otuda razlika u ciljevima i metodama, razlika između književnog angažmana i revolucionarnog *praxis*-a, između autentičnog unutarnjeg revolta i akcionih programa političkih partija. Neki ove programe prihvataju i uključuju se, ali odustaju „ne mogavši da prihvate disciplinu borbe”, dok drugi „gaje i proklamuju princip čiste revolucije iznad svakog preciznog političkog angažmana” (60). Primer prvih su berlinski dadaisti koji su i pored podrške nemačkom revolucionarnom pokretu „uvek ostavljali bočna vrata otvorenim za brzo bekstvo ukoliko bi se pokazalo neophodnim da se sačuva ono što je dada najviše vrednovala – lična sloboda i nezavisnost” (Lewis 1990: 10). Čak i kada se identifikuju sa idejom socijalne promene, oni drugi smatraju da umetnost toj promeni doprinosi autonomno, na duhovnom i saznajnom planu, krećući se kolosekom odvojenim od praktične politike. To je slučaj sa najvećim delom nemačkih ekspresionista koji su želeli da budu „revolucionari u pisanju, a ne revolucionari u politici” (Hulio Kortasar), i čija je politika reprezentacije kritički preispitivala ideološke temelje i vrednosti vilhelminskog društva, ali lišena vezivanja za konkretne socijalne ciljeve i političke ideologije. Drugi pak ne veruju u revoluciju nego u *evoluciju*, poput De Stijla, čija je estetska ideologija bila socijalno reformistička i počivala na ideji razvitka nove svesti u svim oblastima života iz nove plastičke umetnosti koja po-

miruje individualno i kolektivno. Neki su, kao ciriška dada, apolitični, i ako veruju u revoluciju shvataju je apstraktno i sanjarski, kao „imaginarnu eksploziju slobode u uzvišenom entuzijazmu” (Žižek) posle koje će se neka bolja budućnost sama po sebi proizvesti. Konačno, valja izdvojiti jedinstven primer avangarde koja je završila prelaskom u praktičnu politiku: italijanski futuristi su 1918. formirali Futurističku političku partiju koja je na temelju programa koji je kombinovao nacionalizam, militarizam i socijalističku demokratiju imala za cilj da stopi političku i umetničku revoluciju kako bi ostvarila futurističku vladavinu u Italiji.⁷

Bez obzira na stav prema političkim partijama i revolucionarnim organizacijama, avangarde karakteriše „para-partizanska” ili „para-partijska” (Lev Kreft) organizacija grupe i korišćenje metoda političke propagande za afirmaciju ideja, stavova i dela. Kako je objasnio Alen Badiju, „avangarda” znači grupu, čak i kada je čini samo šačica članova, a ova organizovana sektaška dimenzija uspostavlja vezu, makar alegorijsku, između avangardi i politike, pre svega komunističkih partija (Badiou 2007: 133). S jedne strane, sektaško delovanje počiva na idejnom zajedništvu, kolektivnoj produkciji i intersubjektivnoj razmeni, na „udruženom radu” koji osporava klasičnu ideologemu individualnog autora-subjekta i kreira alternativan model socijalne organizacije kroz koji se uspostavlja novi tip odnosa umetnika prema društvu. S druge strane, tu je uverenje da je kolektivitet, ono Mi koje se obraća u avangardnim manifestima i proglasima, moćan agens konstitutivne moći, nalik proleterskom revolucionarnom subjektu koji su Marks i Engels opevali u *Komunističkom manifestu*. Bez obzira na

7 Partija je na izborima doživela fiasco, a futurizam je počeo da gubi karakteristična obeležja raspavši se na različite struje, od kojih je ona najvažnija, na čelu sa Marinetijem, ušla u kolaboraciju sa fašističkim aparatom sile, prošavši kroz transformaciju od progresivnog do reakcionarnog umetničkog pokreta.

različite ambicije i koncepcije, avangardni kolektivi stvarali su utisak da deluju kao agenti ili simptomi nekih nadindividualnih sila, kao apostoli i proroci, najčešće u ime širokog raspona sila socijalne, političke i tehnološke modernizacije (Stimson i Scholette 2007: 5).

Marino takođe skreće pažnju na to da teorija i praksa dveju sfera mogu biti konvergentne, ponekad i identične. Prema Filiberto Meni, zbližavanje estetske i socijalne revolucije treba posmatrati u svetlu činjenice da revolucionarna misao postulira raspadanje političkog na kraju istorije i njegovu „smrt” u definitivnoj transparentnosti društvenog, „kao što avangarde pretpostavljaju ‘smrt’ umetnosti i njen preobražaj u difuznu estetičnost i različitu životnu praksu” (Mena 1984: 13). Italijanski istoričar umetnosti aludira na Marksovu koncepciju samoupravne države ili narodne demokratije koja raskida sa političkom državom koja posredstvom parlamentarne demokratije služi interesima vladajuće klase i finansijskog kapitala. Po Marks, rastvaranjem države u društvo zatvara se „procjep između države i društva, politike i svakidašnjeg života”, a ljudima vraća moć u svakidašnjem životu koju im je oduzela država (Eagleton 2011: 190). Marksovoj viziji socijalističke demokratije analogne su tendencije avangardi da premoste jaz između umetnosti i života korenitom reorganizacijom načina proizvodnje i recepcije umetnosti, kao i promenom identiteta umetnika. Rastapanje političkog u društvenom i umetničkom u estetskom otvara mogućnost „totalne metamorfoze svakodnevice” (Anri Lefevr) kada će doći do nestanka umetnosti i politike kao autonomnih ustanova. Prema Marks, autonomiju će progresivno gubiti i ostali otuđeni oblici ljudske prakse i mišljenja, krećući se ka ostvarenju „demokratije bez profesionalaca”.

U komunizmu će se, veli Marks, čovekovi kreativni potencijali, ostvareni no otuđeni u buržoaskoj instituciji umetnosti,

uspostaviti u svakodnevnom životu, dajući mu novi kvalitet. Po Lefevrovom tumačenju, Marks zamišlja društvo u kojem bi svako, pronalazeći spontanitet svakodnevnog života i prvotni stvaralački elan, „zamijećivao svijet poput umjetnika, u kojem bi uživao u osjetnom okom slikara, uhom glazbenika, jezikom pjesnika” (Lefebvre 1988: 243). U *Nemačkoj ideologiji* Marks i Engels predviđaju da će u komunističkom društvu nestati ekskluzivna koncentracija umetničkog talenta u odbačanim individuama zato što će doći do ukidanja podele rada i nestanka klasnog ustrojstva kulture. U komunističkom društvu, stoji u *Nemačkoj ideologiji*, „više neće biti slikara već samo ljudi koji se među drugim aktivnostima bave i slikanjem“, a svako „u kome počiva potencijalni Rafael moći će da se razvija bez smetnji“. Američki književni kritičar Edmund Wilson, pozivajući se na Engelsov predgovor *Dijalektici prirode*, nalazi da su očevi marksizma bili „pod uticajem ideala svestranog renesansnog čoveka, 'potpunog čoveka' koji je, kao Leonardo, bio slikar, matematičar, inženjer... pre nego što je podela rada razdelila ljudsku prirodu i ograničila ljude na samo jednu funkciju“ (Wilson 1983: 283). Zato je komunizam moguć samo u uslovima koji omogućavaju svestrani razvitak svakom i gde niko nije ograničen samo na jednu vrstu zanimanja, nego svako može da učestvuje u svim formama rada. Za Marksa je umetnost paradigma slobodnog kreativnog rada i oslobađanja od prinuda materijalnog života, i zato ima značajnu ulogu u samoostvarenju svakog čoveka u budućem besklasnom društvu. Marksova razmatranja estetskog usklađena su sa njegovom humanističkom pretpostavkom, kao što je i sama ova pretpostavka bila moguća zahvaljujući shvatanju umetnosti kao „autentičnog izraza ljudskosti“, dok je na individualnom planu ona bila moguća zahvaljujući postojanju umetničkog impulsa u samom Marksu.

Marksova i Engelsova utopijska vizija transformacije društvene funkcije umetnosti i estetskog iskustva u komunizmu zastala je na ovim šturim naznakama. Suprotno dubokoj revoluciji koju su izveli u filozofiji, političkoj ekonomiji i političkoj teoriji, oni se nisu studiozno posvetili estetiци niti su sistematski razvijali svoje teze o literaturi i umetnosti. Zabeležili su niz usputnih i nekonzistentnih opservacija, teza i opaski (prvi put zbirno objavljenih 1933. u Moskvi na ruskom, u redakciji Lunačarskog, Mihaila Livšica i Franca P. Šilera), iznetih u tekstovima različitim po sadržaju i temeljnoj intenciji. Zato ne može biti reči o nekoj izvornoj marksističkoj estetici ili nauci o umetnosti, već o zbiru fragmenata koji pitanja umetnosti i estetskog razmatraju u sklopu kritike kapitalističkog načina proizvodnje i postvarenih društvenih odnosa. I zato se možemo složiti s onim marksističkim estetičarima koji su tvrdili da se nikakvom rekonstrukcijom Marksovih i Engelsovih zapažanja o umetnosti ne može doći do gotovog i zaokruženog sistema, a samim tim ni do neke normativne formulacije umetničkog modela koji valja sprovesti u delo. Nedorečenost očeva marksizma kada se radi o umetnosti učinila je njihovu misao otvorenom za „samostalna istraživanja“ (Lukač) i interpretacije, što je dovelo do razvoja individualnih varijacija i pravaca u estetskom mišljenju u okviru korpusa teorija koje se svrstavaju pod marksističku estetiku.

Interesantno je da su se marksistički estetičari uglavnom klonili elaboracije Marksovih i Engelsovih fragmenata o umetnosti i estetskom u komunizmu, pogotovu što je ostalo nejasno da li predviđaju smrt umetnosti ili neki oblik podruštvljavanja kroz uklanjanje aure ekskluzivnosti. S druge strane, komunizam je postao privlačna politička solucija za avangardu zato što je, ovenčan aurom „istinskog carstva slobode“, nudio obećanje jedne potpuno nove ontologije stvaranja i društvene funkcije umetnosti. Pionirski primer je najkrea-

tivniji marksistički mislilac u svetu umetnosti devetnaestog veka, Vilijam Moris, koji je, i pre nego što je proučio Marksa, došao do zaključka da je sudbina umetnosti neodvojiva od socijalne revolucije. Po Morisu, umetnost mora umreti sa kapitalističkim društvom da bi se ponovo rodila sa socijalističkim: „Stare predrasude i konvencionalnosti umetnosti će nestati” i ona će postati „spontani izraz uživanja u životu urođenog svim ljudima” (Thompson 1976: 665). Morisova vizija estetskog socijalizma nije predviđala ukidanje umetnosti kao profesionalne delatnosti, već joj je, pre svega zanatskim veštinama, dodelila ključnu ulogu u podsticanju stvaralačkog zadovoljstva u radu, individualnom odgoju i ulepšavanju svakodnevnog života. Moris je bio „romantični revolucionar” (E. P. Tomson) koji je propovedao pastoralnu viziju premoderne socijalne utopije (opisane u utopijskom romanu *Vesti iz Nig-dine*) nasuprot industrijske civilizacije, ali su njegove ideje anticipirale nastupanje modernističkih projekata izgradnje estetskog društva, pre svega onih koji su u dizajnu i arhitekturi videli ključna sredstva kvalitativne transformacije svakodnevnog života, poput Verkbunda i Bauhausa.

Poredba Marksovog poimanja neposredovanog estetskog iskustva s avangardističkim programima integracije umetnosti u životnu praksu mogla bi započeti sa nadrealizmom, koji se, inspirisan Lotreamonovim aforizmom o „poeziji koju mora stvarati svako”, zalagao za ništenje razlike između umetnika i neumetnika, profesionalca i amatera. Povedeni Bretonovom maksimom „mi nemamo talenta” iz *Prvog manifestada nadrealizma*, beogradski nadrealisti Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović i Petar Popović ističu da nadrealizam ne stremlji stvaranju neke nove estetike niti poezije zato što „poeziju smatra za zasebnu kategoriju čovekovog postojanja, a ne za umetnički oblik izražavanja” (Vučo, Jovanović i Popović 1931: 327). Poezija, kod nadrealista praktično sinonim za svu

umetnost, više nije specijalistički posed već svačija praksa, svi je stvaraju i primaju, izumevajući spontano nove forme i načine izražavanja. Naznake puta ka „poeziji koju će stvarati svako“ su nadrealistički postupci i tehnike koje dovode do rastručavanja umetničkog rada: automatsko pisanje, zapisivanje snova, kolaž, frotaž, dekalkomanija, *cadavre exquis*, fotogram itd. Tim povodom Karel Tajge predviđa da će zahvaljujući ukidanju „klasnog načela obrazovanja“, eksperimenti vremenom izaći iz kruga elitne publike i postati razumljivi širokim masama, prerastajući u „narodnu umetnost“ (Tajge 1977: 66). Za Tajgea, koji razrađuje Marks-Engelsovu premisu iz *Nemačke ideologije*, nema dileme da će termin „narodna umetnost“ jednog dana postati „arheološki“ jer će laicizacija umetničkog rada dovesti do nestanka umetnosti u dotadašnjim formama.

Slično tome, za Sergeja Tretjakova maksimalistički cilj ruskih futurista – „umetnost svima, ne kao produkt potrošnje, nego kao produkt proizvodnje“ – biće ostvaren kad umeće pisanja, zahvaljujući deprofesionalizaciji i dezindividualizaciji pisaca, postane jedna od temeljnih čovekovih delatnosti.⁸ Tretjakov je, na tragu Marksove vizije prevazilaženja umetnosti kao poseda specijalizovanih „čarobnjaka“ i „iluzionista“, izneo predlog – inspirisan *tektologijom* (univerzalnom naukom o organizaciji) Aleksandra Bogdanova – o redefinisanju umetničke kreacije u smeru organizovanog procesa u kojem će podela na producente i konzumente biti poništena. Ova „istinska umetnost za sve“ počivaće na kolektivizaciji produkcije i konzumacije, što će dovesti do

8 Tretjakov referiše na proletkultovsku praksu radnika-dopisnika čiji je cilj bio da pasivnog konzumenta informacije probrazi u autora i omogućiti uključivanje radničkih masa u kreiranje sadržaja štampe. Njegovi slogani poput „naš ep su novine“ i „sva bezimena masa, od radnika do prvog udarnika, kolektivni je Tolstoj naših dana“ reflektuju ideju da se tradicionalni literarni žanrovi zamene novim, kao što su novinski feljton, agitacijski stih (*azumka*) i sl.

toga da će svaki segment svakodnevnog života biti obojen umetnošću:

Centar gravitacije umetnosti biće situiran u samom životu, u linijama i formama njegovih objekata, u svakodnevnom jeziku, u zvucima biljaka, fabrika, luka, ulica, traktora i radničkih zborova. Svakome prema njegovim potrebama: takva je zapoved revolucije. Pažnja konstruktora našeg života ne mora biti usmerena na savršena umetnička dela već na savršenog pojedinca, sa punom veštinom organizacije i voljom da prevaziđe prepreke koje leže na putu potpunog ovladavanja umećem života (Tret'jakov 2006: 18).

Prema Tretjakovu, umetnost će doživeti mutaciju i preći u službu svakodnevnice da bi je stvarno izmenila a ne idealistički preobrazila, da bi umetničko delo postalo sam život sa svim sredstvima koja mu služe. Zato su futuristi svoj umetnički rad nakon Oktobra videli kao rad na menjanju ljudske psihe u smislu podsticanja fleksibilnosti i kreativnosti, u cilju formiranja novog komunističkog čoveka čiji će estetski nazori reflektovati njegov moderni industrijski senzibilitet.

S one strane zahteva za ukidanjem umetnosti kao specijalizovane delatnosti stoje predlozi za „njeno iskupljenje i reintegrisano postojanje“ (Đani Vatimo) kroz transformaciju u socijalnu formu rada. To je bio slučaj sa ruskim produktivistima koji su verovali da su pronašli formulu razotuđenja umetničkog rada kroz prevazilaženje podele na intelektualni i manuelni rad, odnosno neutilitarni umetnički rad i utilitarni fabrički rad. Prema njihovim zamislima, ulaskom u proizvodnju, u fabriku, transformacijom identiteta umetnika koji postaje „inženjer-konstruktor“ i „inženjer-organizator“, umetnost se izvodi iz autarhije „laboratorijskog rada“ i postaje utilitarna kroz organsko sjedinjenje sa industrijom.

Kako zapaža Slobodan Mijušković, u pitanju je neka vrsta kompromisa koji ne zaboravlja svako umetničko iskustvo ili metode umetničkog oblikovanja: „Ona (umetnost, prim. aut.) ne postoji kao utvrđena forma, prepoznatljiva na osnovu dosadašnjeg iskustva, već kao ‘stvaralačka supstanca’ (Tarabukin) koja će nastaviti da živi u novim, socijalno svrhovitim formama“ (Mijušković 1998: 276). U Lefevrovom ključu tumačenja Marksa, može se reći da produktivisti teže ukidanju umetnosti kao autonomne tehničke kategorije resorbirajući je u industrijalizovanu svakodnevnicu, što ne bi bilo moguće bez sovjetske tehno-mašinske paradigme koja je prizivala nove kulturne forme i radikalnu transformaciju svakodnevice, primerene izgradnji socijalističkog društva. I ne samo to, programi sovjetsko-ruskih avangardista po pitanjima umetničkog stvaralaštva, organizacije rada i upotrebe moderne tehnike, premašivali su neposredne političke i socijalne ciljeve i prednjačili u odnosu na ono što je bilo zamislivo u Rusiji dvadesetih godina. Marksovu maglovitu viziju funkcije umetnosti u komunizmu ruska avangarda je, slobodno rečeno, teorijski elaborirala i konkretizovala u praksi, smatrajući da je zadatak umetnika u sovjetskom društvu revolucija u svim aspektima svakodnevnog života.

Moglo bi se pronaći još predloga za evaporizaciju umetnosti u životnoj praksi – koje bi mogli imenovati kao *umetnički komunizam* – ali svi ti predlozi u suštini polaze od potkopavanja vlastitih temelja, što će Teodor Adorno nazvati „totalnom pobunom protiv organizacije“ – institucije umetnosti. Dobro je poznato kakav je bio konačan ishod ove pobune, oličen u oporoj mantri *smrt avangarde*: umesto dokidanja autonomije umetnosti nastupila je rekuperacija pošto su institucionalne strukture umetnosti na Zapadu odolele napadima avangardi potvrđujući autonomiju umetnosti u odnosu na životnu praksu, dozvoljavajući istovremeno proširenje polja umetnički mogu-

ćeg preko svih zamislivih granica. Istovremeno, insistiranje na eksploziji estetskog iskustva preko granica umetnosti izgubilo je revolucionarni kvalitet i rasejalo se, zapaža Mena, „po jednoj difuznoj i neodređenoj oblasti, po terenu lišenom struktura i jasnih obrisa“ (24).⁹ Analogno tome, Marksova ideja zatvaranja procepa između države i društva kao preduslova izgradnje socijalizma doživela je potpunu devijaciju, o čemu svedoči Sovjetski Savez: socijalizam je uspostavljen jačanjem države i potpunom koncentracijom političkog u njoj.

Prema opservaciji američkog filozofa Gebrijela Rokhila, postoji istorijski sinhronicitet između „neuspeha“ avangarde i dezintegracije velikih narativa komunističke tradicije, između kolapsa estetske utopije i političke utopije, kraja „estetskih mitova“ i okončanja „političkih fantazija“ (Rockhill 2014: 92). Rokhil se kritički osvrće na naknadna teorijska tumačenja ovog sinhroniciteta navodeći da je „istinska utopija, kao ultimativni kraj istorije, historiografska i epistemološka, pre nego estetička ili politička“: mi navodno znamo, za razliku od naših „neprosvećenih“ prethodnika, da se kurs istorije ne može menjati radikalnom umetnošću ili revolucionarnom politikom. Ova stereotipna teorijska utopija – koju Rokhil analizira na dijagnozi Petera Birgera da je neuspeh ništa drugo do reafirmacija utopijskog karaktera avangarde – služi tome da stavi tačku na sve druge utopijske aspiracije tvrdeći da je stekla apsolutno znanje u pogledu onog šta je istorijski moguće (93). Naknadna tumačenja diskvalifikuju revolucionarne projekte moderne proglašavajući ih nesvršenim ili nerealnim, pa čak i „eksperimentima besmisla“ (Jirgen Habermas) za kojima

9 Izlazak umetnosti izvan tradicionalnih okvira povezan je sa prihvatanjem tehnologija masovne reprodukcije koje su omogućile, ako ne i odredile, jedan oblik uopštavanja estetičnosti. Na to je prvi skrenuo pažnju Benjamin u „Umetničkom delu u razdoblju tehničke reprodukcije“, gde iznosi zapažanje da smrt umetnosti nije samo plod revolucionarne reintegracije egzistencije već i uopštene estetizacije života i politike (fašizam) putem masovnih medija.

ne dolazi nikakav emancipatorski rezultat. Prema takvim shvatanjima, revolucionarni projekti buknuili su i sagoreli u svom radikalizmu koji je izgubio istorijski razlog i raspršili se u partikule koje tu i tamo iskre nekakvu utopijsku nadu.

Naknadno znanje da su umetničke i socijalne revolucije utopijske jer horizont postignuća nije ispunio horizont očekivanja ispušta iz vida činjenicu da se horizont očekivanja neprekidno koriguje kako bi se oslobodio prostor za nove oblasti iskustva.¹⁰ Drugim rečima, horizont očekivanja nije iščezao već se modifikovao, izgubivši totalizirajući, metafizički i futuristički karakter koji je odlikovao „velike utopije“ moderne. Tako su utopijski sadržaji avangardi nastavili da „kruže kulturnom sredinom“ (Mena) i inspirišu nove strategije dolaženja do iskustva umetnosti kao antiestetske i integralne činjenice (situacionizam, fluksus, hepening). Neoavangarde su sa teorijsko-kritičkom strogošću obnovile avangardni zov dezautonomizacije umetnosti putem različitih praksi defetišizacije, dematerijalizacije i demokratizacije umetničkog čina/dela („Sve može biti umetnost i svako je može praktikovati“, glasi kredo *spiritus movens*-a fluksusa i komuniste Džordža Mekjunasa), pretvarajući ga u svakodnevni događaj, „socijalnu skulpturu“ ili neki drugi oblik društvene participacije. U svim tim strategijama uočava se nastojanje da se iskustvo avangarde restruktuiru i redefinišu na novim političkim temeljima u novim istorijskim okolnostima, bez odricanja od želje za radikalnom kulturnom promenom i spremnosti da se na tome aktivno deluje.

10 O tome svedoči anegdota koju prenosi nemački istoričar Rajnhart Kozelek. Nakon izlaganja u kojem je Nikita Hruščov saopštio da je komunizam skoro vidljiv na horizontu, jedan slušalac ga je upitao šta „horizont“ znači. Sovjetski lider ga je posavetovao da konsultuje rečnik, što je ovaj i učinio, naišavši na sledeću odrednicu: „Horizont, vidljiva linija koja razdvaja zemlju od neba i koja nestaje dok joj se približavamo“ (Doorman 2003: 24).

Slično bi se moglo reći za ideju komunizma. Nasuprot standardnom antikomunističkom argumentu da je komunizmu presudila istorija i da za njega nema budućnosti, Bruno Bostels insistira na suprotnom, pozivajući se na Sartrovu „navodno zastarelu” definiciju marksizma kao neprevazi-laznog horizonta našeg vremena. Pojam *horizont* za njega označava izvesnu dimenziju iskustva koju nikada ne možemo izgubiti, koja je *realna*, „ne samo u smislu onog nemogućeg, već i u smislu *aktuelnog* formata, uslova i oblika našeg okru-ženja“ (Bostels 2014: 194). Da komunizam ne bi ostao pukom spekulacijom „lišenom dodira sa realnošću na način starog idealizma”, potrebno je, konstatuje Bostels, da komunizam po-novo pronade „način upisivanja u konkretno telo, kolektivno meso i misao internacionalističke političke subjektivnosti”, bez neophodnosti da taj čin subjektivizacije prođe kroz tra-dicionalnu formu partije (201). Marksova ideja komunizma, s one strane birokratizovanog realsocijalizma i njegovih totalitarnih devijacija, svojom univerzalnom prenosivošću nastavila je da nadahnjuje različite mikropolitike kolektiv-ne emancipacije, ali lišena vere u njenu buduću ostvarivost u totalitetu. Ili, kako to drugačije formuliše Žižek, komuni-zam odavno nije ideal, već reakcija na socijalne antagonizme i stoga je suštinski problem kako formulisati antagonizme koji će generisati komunističku ideju i gde tragati za novim modalitetom ove ideje.

Iako je utopijski etos utkan u misaono tkivo estetskih avangardi, umesto termina *utopija*, kao primereniji suštini avangardnih programa, koristimo termin *optimalna projek-cija*, standardizovan u jugoslovenskoj avangardistici zahva-ljujući ubedljivoj argumentaciji njegovog tvorca Aleksandra Flakera. Pod optimalnom pojekcijom Flaker podrazumeva kretanje kao biranje „optimalne varijante“ (Jurij Lotman) u prevladavanju zbilje, suprotno utopiji koja označava zatvoren

prostor s idealnom društvenom strukturom, suprotstavljenom realnim društvenim odnosima (Flaker 1982: 68). Za razliku od modernizma glavnog toka koji naglasak stavlja na *delo*, na artefakt izolovan iz tokova svakodnevnog života i namenjen estetskoj kontemplaciji, programi avangardi streme budućnosti koja je uneta u životnu sadašnjost i stavljaju naglasak na *čin*, zato što čin svoje performativne učinke može misliti samo u sadašnjosti. Pojam optimalne projekcije naglašava konstruktivno načelo avangardnih tekstova, njihovu „orijentaciju na budućnost u ime koje je moguće prevrednovati prošlost i nijekati sadašnjost”, odnosno „prihvatiti se estetskog prevrednovanja za koje se vezuju društvene funkcije moralnoga, etičkoga i društvenoga prevrednovanja cijelog sustava životnih odnosa” (Flaker 1982: 66). Unošenje budućnosti u sadašnjost se prema Flakeru eksplicitno potvrđuje samoimenovanjem pojedinih avangardnih pokreta: futurizam, konstruktivizam, zenitizam, ultraizam. Ikona avangarde u prvoj zemlji socijalizma, Vladimir Majakovski, otišao je korak dalje tako što je sadašnjost ocenjivao iz perspektive budućnosti i čak je svoj literarni atribut „futurista” tumačio i kao pripadnost određenom književnom pravcu i kao čovek budućnosti (rus. „budetljanin”), čovek iz budućnosti i čovek za budućnost.

Pojam optimalne projekcije može se primeniti i na Marksovo i Engelsovo određenje komunizma, oličeno u često citiranoj formulaciji iz *Nemačke ideologije*: komunizam nije stanje stvari koje treba da bude uspostavljeno, nije ideal kojem društvena realnost mora da se prilagodi, već „stvarni pokret koji ukida sadašnje stanje stvari”. Osim opštih odrednica (društvena svojina, oslobođeni rad, besklasno društvo, ukidanje države) u Markšovim i Englesovim spisima nema sistematičnog opisa komunističkog društva, nema jasne vizije „komunističkog raja”, te se stiče utisak da se oni više bave onim što komunizam

nije nego što jeste. Za to postoji razlog: oni predviđaju da će prelazak iz kapitalizma u komunizam predstavljati dugotrajan i mukotrpan proces koji će se odvijati u dve etape, *diktaturu proleterijata* kao prvu fazu revolucionarne transformacije kapitalizma, i *čisti komunizam* čiju će formu kreirati sami komunisti kada se za to steknu odgovarajući istorijski uslovi. Pozivajući se na Engelsovu kratku definiciju komunizma kao „doktrine uslova za oslobođenje proleterijata”, Alberto Toskano objašnjava da ta doktrina i uslovi nisu nepokretni, da Marks i Engels nisu ponudili gotova rešenja, neku predodređenu strukturu, te stoga „komunizam nije nikada oslobođen potrebe za formulacijom” (Toskano 2012: 186). Pri tom je za Marksa važno da naglasi da komunisti ne smeju biti socijalni utopisti koji izmišljaju fantastične spasilačke sisteme za bedu potlačenih klasa, već je potrebno da postanu izraz i oruđe društvene prakse usmerene na ukidanje neslobode i otuđenja. Kritikujući socijalne utopiste, Marks u jednom pismu ističe da „doktrinarna i neizbežno fantastična anticipacija akcionog programa za revoluciju budućnosti skreće pažnju sa borbe u sadašnjosti” (Geoghegan 2008: 51). Predskazanje budućnosti može biti ne samo besmisleno, već i štetno, jer podstiče lažnu veru u to da se istorija neizbežno kreće unapred, umesto da se prvo razreše protivrečnosti u sadašnjosti koje sprečavaju da se dogodi bolja budućnost. Marksovu kritiku utopijskog duha u politici poetski je sumirao Đorđo Agamben: „Naši snovi nas ne vide, to je tragedija utopije”.

Sličnost marksističke i avangardističke optimalne projekcije ogleda se i u prisustvu elementa fikcije u projektovanju budućnosti, shodno Bostelsovoj tezi da se svaka emancipatorska politika oslanja na određenu dozu fikcije, naime „na fiktivni procep između datog zadatka i sposobnosti koja kao takva određeni subjekt (ili grupu) može da učini podesnim za njegovo obavljanje” (Bostels 2014: 228). Da bi se projekto-

vao novi društveni poredak, da bi se osmislile nova umetnost i nova kultura, potreban je izvestan fiktivni produžetak ili „generički dodatak onoga *status quo*, koji nije ni dogmatičan, ni utopijski” (Isto). I umetnost i politika poseduju kapacitet da izumevaju alternative za sadašnjost, prva kao najpotentnija forma fikcije, druga onda kada pokretana impulsom stvaranja novog društvenog poretka, mora da upotrebi maštu kako bi prekoračila mentalne granice koje postojeći poredak postavlja. U tom smislu možemo se pozvati na Ransijerovo poimanje fikcije kao rekonceptualizacije čulnih koordinata i značenjskog poretka koji im pripada – fikcije koja razara uspostavljene reprezentacije i stvara neočekivane odnose između percipiranog, senzornog i značenjskoga (Rancière 2010: 140).

Iako su Marks i Engels koristili termin *utopijski socijalizam* da bi naglasili „višak fantazije” kod svojih prethodnika u odnosu na naučni socijalizam, ni sami nisu mogli izbeći upotrebu fantazije u kritičkoj analizi kapitalizma i projektovanju komunističkog društva. S tim u vezi, Herbert Markuze zametio je potencijalno progresivnu ulogu fantazije u marksizmu kao mosta između „iracionalnosti kapitalizma” o kojoj očevi marksizma govore u *Komunističkom manifestu* i „racionalnosti komunizma” kao njegove alternative. „Ponor između racionalne i prisutne realnosti ne može se premostiti konceptualnom mišlju”, kaže on, „jer da bi se zadržalo ono što još uvek nije prisutno kao cilj u sadašnjosti, neophodna je fantazija” (Geoghegan 2008: 129). Ta je fantazija kod Marksa i Engelsa, da upotrebimo Markuzeov termin, „odgovorna fantazija”, pošto u stvarnosti pronalazi parametre svog razvitka (razdvajanje onog što je moguće od onog što je nemoguće), a u književnosti i umetnosti izvor spoznaje. I Lenjin je fantaziji pridavao značajnu ulogu („Treba da sanjamo!”), ne samo u umetnosti već i u nauci, praktičnom životu i politici, jer fantazija je za čoveka „istrčavanje napred” u odnosu na onu

„tvorevinu koja tek počinje da se formira pod njegovom rukom” (Lenjin 1957: 124). Pre Oktobarske revolucije partijskim drugovima zamerao je višak trezvenosti i manjak fantazije.

Poznato je da su Marks i Engels u mladosti pisali poeziju, a da je prvi bio vanredan poznavalac i strastven čitalac svetske književnosti. Marks je za sobom ostavio nedovršenu fantastičnu dramu u stihovima *Oulanem* i humoristički roman *Skorpion i Feliks*, a nameravo je da nakon završetka *Kapitala* napiše studiju o Balzaku, kao i dramu o svojim omiljenim junacima, rimskim tribunima braći Grah. Iako je od pisanja poezije odustao da bi se, kako je naveo u jednom pismu, posvetio radu za „dobrobit čovečanstva”, sebe je doživljavao kao „pesnika-dijalektičara”, a svoje spise smatrao je umetničkom celinom. Marksa je u umetnosti prevashodno interesovalo kako ona postiže konkretnost, društvenost i istoričnost, i istovremeno univerzalnost i nadvremenost, kako živi u vremenu i van vremena. Kognitivnim aspektima književnog dela davao je prednost u odnosu na ideološke, i zato mu nije smetao Balzakov rojalizam pošto je u njegovim romanima pronalazio pronicljive opise društvenih i ekonomskih odnosa koje je mogao primenjivati u analizi buržoaskog društva. Divio se grčkoj umetnosti koju je smatrao normom i večitim uzorom, uprkos tome što je nastala u robovlasničkom poretku i odražavala mitološki pogled na svet. Veoma je cenio grčku tragediju, a naročito *Okovanog Prometeja*, „svetog patrona proleterijata“, smatrajući Eshila najvećim dramskim piscem svih vremena, uz Šekspira, koga je znao napamet i često citirao.

Marks je u književnim delima pronalazio likove, fraze, slike i metafore koje su mu pomagale da snažnije izrazi sopstvene misli i izloži svoje argumente. Njegova dela obiluju citatima, parafrazama, aluzijama i pozivanjima na književnost, a prema poljskoj teoretičarki književnosti Mariji Janjion,

u tome prednjači *Kapital*: u jednom pasusu susreću se *Faust* i *Apokalipsa*, oštroomna interpretacija *Robinzona Krusoa* postaje osnova za važne ekonomske analize, bez šekspirovskog čoveka ne bi bilo marksovskog „ekonomskog čoveka“, a antička mitologija služi kao simbolički repertoar najvažnijih životnih situacija (Janjion 1976: 195). Stiče se utisak, zaključuje Janjion, „da bi za Marksa izlaganje teorije kapitala bez te mreže pojmova i književne mašte prosto bilo nemoguće“, što je postupak blizak grčkim filozofima koji su „obilato uzimali iz dela pesnika i pozivali se na događaje opisane u njima kao na životne činjenice“ (196). To je uočio i Veselin Masleša, jedan od vodećih jugoslovenskih marksista između dva svetska rata, kada je zapisao da se pored revolucionarnog naučnog značaja *Kapital* odlikuje visokom književnom ubedljivošću: „*Kapital* je literarno briljantan. Suvoparna i teška materija koja se u njemu obrađuje postaje u Marksovim rečenicama živ i zanimljiv tekst, pun sarkazma, ironije i duhovitih primedbi“ (Masleša 1934: 124). Konačno, Dejvid Harvi ocenjuje *Kapital* kao „zadivljujuće bogatu literarnu konstrukciju“, kao multidimenzionalan tekst koji sadrži gustu i neprozirnu mrežu referenci, uključujući raznovrsnu svetsku literaturu napisanu na različitim mestima i u različitim epohama (Harvey 2010: 2). Zato se može zaključiti da Marks nije samo revolucionarni naučnik već i osoben modernistički pisac, a *Kapital* kompleksno intertekstualno delo koje iskoračuje iz žanrovskih zagrada naučnog diskursa devetnaestog veka „najavljujući“ citatnu i poližanrovsku revoluciju avangarde dvadesetog veka.

Marksova literarna imaginacija ne eksponira se samo u analizi poetike kapitalizma već i u promišljanju socijalne revolucije, pre svega u često citiranom pasusu iz *Osamnaestog brimera Luja Bonaparte*:

Socijalna revolucija XIX vijeka ne može crpsti svoju poeziju iz prošlosti, nego samo iz budućnosti. Ona ne može početi prije no što se otrese svog praznovjerja u prošlost. Ranijim revolucijama bile su potrebne svjetskoistorijske reminiscencije da bi obmanule sebe u pogledu svog vlastitog sadržaja. Revolucija XIX vijeka mora ostaviti mrtvima da sahranjuju svoje mrtvace kako bi stigla do svog vlastitog sadržaja. Tamo je fraza premašila sadržaj, ovdje sadržaj premašuje frazu (Marks 2017: 18).

Prema tumačenju Terija Igltona, u ovom pasusu dovodi se u pitanje koncept reprezentativne estetike: prethodeće revolucije bile su formalističke, kalemeći veštačku frazu ili formu na sadržaj, dok je sadržaj socijalističke revolucije prekomeran u svakoj formi, napredan u retorici, označiv samo u svom „apsolutnom momentu postajanja” i zato je na izvestan način uzvišen (Eagleton 2004: 214). To znači da antikapitalistička revolucija umesto bojažljivosti prema prošlosti mora odlučnije pozvati budućnost, doći sa frazama, žanrovima i formama koje izvode svoju „poeziju“ iz budućnosti, u čemu Martin Pučner prepoznaje rezonancu izvornog značenja grčkog termina *poesis* kao akta stvaranja (Puchner 2006: 1). Za Pučnera je *Komunistički manifest* više od najave dolaska socijalne revolucije, on je akt njenog samoutemeljenja i samokreacije, novi književni žanr koji će usvojiti avangarde dvadesetog veka kao ključni retorički uređaj, počevši od Marinetijevog ur-manifesta iz 1909. godine. Epska, herojska i proročanska poezija komunizma, istovremeno bučna, antagonistička i militantna, skovana u *Manifestu*, naći će svoju transpoziciju u umetničkom manifestu kao „užarenom akcionom pisanju” (Stiven Markus) i žanrovskoj oznaci avangarde. Najava revolucije koja će doneti totalnu promenu postojećeg stanja, u oba slučaja, komunizma i avangarde, podrazumeva snaž-

nu veru u vlastitu misiju koja započinje od onog ovde i sada, pogleda uperenog preko horizonta budućnosti. Kako zapaža Badiju, avangarde su aktivirale formalne prekide u realnoj sadašnjosti i u isto vreme obezbedile, u formi manifesta i deklaracija, retorički omotač za tu aktivaciju u fiktivnoj budućnosti, a ovu dvostruku produkciju imenovala su „novim umetničkim iskustvom” (Badiou 2007: 139).

Saradnja boljševika i avangarde u Rusiji pružila je izvanredan podsticaj avangardističkim težnjama širom Evrope za opipljivim spojem estetske i socijalne revolucije – za potpuno novim umetničkim iskustvom. U očima evropskih kolega sovjetsko-ruska avangarda doživljavana je kao ostvarena avangarda koja deluje pod patronatom države koja se i sama nalazila na eksperimentalnom putu izgradnje socijalizma kao „niže faze komunističkog društva” (Lenjin). Zato je Hans Rihter, prisećajući se oduševljenog prijema sovjetsko-ruske avangarde u Zapadnoj Evropi početkom dvadesetih, entuzijastički konstatovao da je to bio „redak trenutak u istoriji kada su vlada i narod, patron i umetnost, želeli jednu istu stvar” (Forgač 2013: 126). Sa neverovatnom koncentracijom avangardnih eksperimenata u svim umetničkim disciplinama, Rusija je identifikovana ne samo kao neslužbena prestonica avangarde, već i kao ogledna laboratorija za proveru funkcionalnosti avangardnih programa u novoj organizaciji društva.

Evropske avangardiste posebno je fascinirao smeli radikalizam ruskih kolega u rezolutnom negiranju tradicionalnih formi umetnosti i načinima estetskog prosuđivanja. „Nemilosrdno uništavanje prošlosti” posledica je, zapaža Boris Grojs, dve međusobno povezane činjenice: revolucionarna ideologija nije imala ruske korene i uvezena je sa Zapada, dok se ruska tradicija „asocirala sa zaostalošću i poniženjem u odnosu na razvijenije zemlje i stoga je izazivala odvratnost a ne sažaljenje kod većine intelektualaca i, kako se ispostavilo tokom

revolucije, i kod naroda” (Grojs 2009: 9). Nijedna revolucija na Zapadu nije mogla da uspe zato što je zapadna revolucionarna ideologija bila svesna svoje ovisnosti o tradiciji i okončavala se kontrarevolucijom koja je vodila uspostavljanju poretka koji je bio u kontinuitetu sa starim, iako je uključivao i elemente novog. Grojs hoće da kaže da je Oktobarska revolucija, za razliku od 1848. ili Pariske komune, donela ono što je Marks nazvao „čišćenjem Augijevih štala”, kao preduslovom novog početka u svim oblastima društvene proizvodnje. U tom ključu treba tumačiti Maljevičev predlog da se spale sve slike u muzejima i njihov pepeo izloži (jer neće biti druge umetnosti osim suprematizma), kao i zahtev Majakovskog da se Puškin, Dostojevski i Tolstoj „bace sa parobroda našeg vremena” i počne ispočetka. Prema konstataciji istoričarke Šile Ficpatrik, posle revolucije „ikonoklastički odnos prema prošlosti bio je *de rigueur* među mladim radikalnim intelektualcima” i da je bilo po njima „tradicionalna buržoaska umetnost bila bi likvidirana mnogo brže nego buržoaske političke partije” (Fitzpatrick 2001: 85).¹¹

Ako primenimo geopolitički kriterijum za pregled polja avangardi posle Oktobarske revolucije, onda možemo da govorimo o *dve avangarde*, jednoj koja deluje u uslovima socijalizma u Rusiji, i drugoj koja deluje u uslovima kapitalizma u Evropi. Prva je subvencionisana od strane države i oslobođena jarma tržišta, zauzima sinekure u državnim organima i umetničkim institucijama dobijajući mogućnost da ih reformiše, stavlja se u službu državne propagande, i čak dominira umetničkim poljem, dok druga deluje na marginama buržoaskog kulturnog sistema kao njegova opozicija.

11 Svesna ovih rušilačkih impulsa, boljševička vlast je dve godine posle revolucije osnovala Komisiju za zaštitu muzeja, umetničkih dela i istorijskih spomenika, na čije je čelo postavljen Maksim Gorki koji se tokom revolucije istakao spasavanjem kulturnih dobara.

Novi društveni ugovor i celokupna društvena atmosfera u postoktobarskoj Rusiji imali su odlike *doba sazrevanja*, slično svim revolucionarnim epohama, te je u toj atmosferi ruska avangarda pronašla motivaciju koja je bila drugačija od one koju su imale avangarde na Zapadu. Ona se najvećim delom identifikovala sa revolucijom i time sebi postavila praktičan zadatak učestvovanja u grandioznom projektu stvaranja novog društva.

O tome govori Stiven Ban kad podvlači razliku između ruskog i evropskog konstruktivizma: prvi se rukovodio političkim i socijalnim imperativom i mogao se identifikovati sa borbom proleterijata kroz „intelektualno-materijalnu produkciju”, dok je drugi bio rukovođen estetskim imperativom i prinuđen da se koncentriše na problem komunikacije, preko barijera nacionalnosti i profesije (Bann 1979: xxxv–xxxvi). Ova se konstatacija mora uzeti sa rezervom, jer iako evropski konstruktivisti najčešće nisu bili svesrdni marksisti niti članovi levičarskih partija, nisu bili ni apolitični pošto je većina njih iskazivala posvećenost socijalnom napretku.¹² Kako zapaža Timoti Benson, utilitarna ideologija moskovskog konstruktivizma je u Berlinu, čvorištu internacionalnog konstruktivizma, ustupila mesto „širem utopijskom etosu”, dok je konstruktivistički vizuelni jezik preobražen i prilagođen novoj svrsi od strane umetnika koji su delovali u ovom kosmopolisu, naročito onih iz Holandije i Mađarske (Benson i Forgács 2002: 20). Mađarski, poljski i češki konstruktivisti uspostavili su direktnu komunikaciju sa ruskim kolegama, ali je svaka grupa razvijala svoju verziju konstruktivističkog idioma, u skladu sa vlastitim kapacitetima, kulturnim situa-

12 O tome svedoči podatak da je pokušaj osnivanja Konstruktivističke internacionale (1922) propao zato što se deo umetnika, uključujući Tea van Duisburga i Kurta Švitera, izjasnio protiv priklanjanja vođstvu komunističke partije, što su zahtevali mađarski i ruski konstruktivisti (Van den Berg i Fenders 2013: 166).

cijama i materijalnim uslovima. Konstruktivizam nije jedini modernistički stil koji je disperzijom podvrgnut lokalnim adaptacijama, ali specifičnost ruskog konstruktivizma je u tome što je bio rigoroznije antiumetnički i što se programski rukovodio praktičnim ciljevima zacrtanim od strane ideologije na vlasti.

Nukleus ruske avangarde formiran je u predrevolucionarnom periodu, u carskoj Rusiji, ali je revolucija radikalnim umetničkim kretanjima dala politički fokus, što je rezultiralo „specifičnom sponom, ako ne jedinstvom, formalnog i političkog: avangarda je praktično transformisana širom socijalnom revolucijom” (Wood 1992: 9). Sovjetizacija ruske avangarde dovela je do promene njenog kulturnog statusa pomeranjem sa margine u centar umetničkih zbivanja, što je značilo promenu umetničkog mentaliteta od boemskog do klasno svesnog (ili približno tome), a samim tim i promenu kôda umetničke kulture. Umetnici su istupili iz modernističkog zabrana samosvrhovitosti jer je revolucija „njihovoj delatnosti dala realnost a njihovoj energiji dugo traženi smer” (Kamila Grej), odnosno mogućnost implementacije njihovih zamisli na širem društvenom planu, što je bilo povezano sa izumevanjem novih tehnika produkcije, formi distribucije i načina recepcije umetnosti. To je podrazumevalo poništenje autonomije umetnosti kao buržoaskog legata, o čemu svedoči govor Majakovskog na diskusiji za „široke trudbeničke mase” održanoj u Zimskom dvorcu 1918. godine:

Sad, objavili su, nije vreme za dokono malanje slika – kvadrat platna je, na kraju krajeva, slabašno i nebitno sredstvo komunikacije (s gnusnim asocijacijama na buržoaski sistem) kad možete da bojite ulice, kad su trgovi i mostovi očigledna arena delatnosti. Nije nam potreban mrtvi mauzolej umetnosti gde se obožavaju mrtva dela već

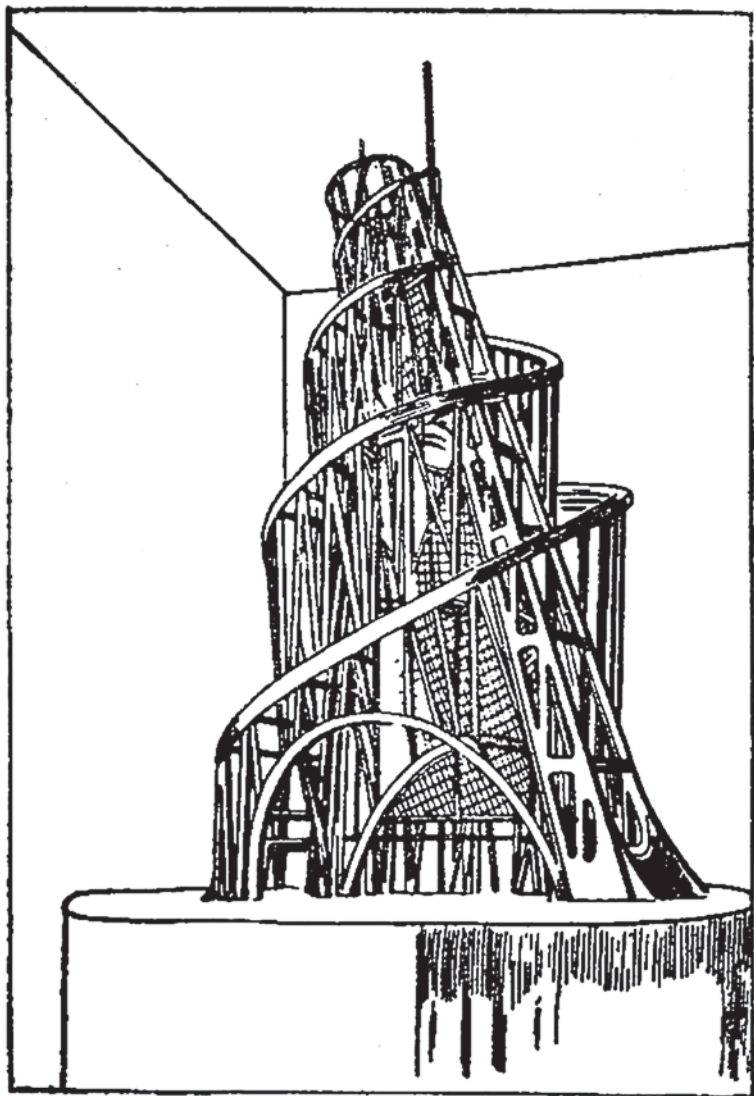
živa fabrika ljudskog duha – na ulicama, u tramvajima, u fabrikama, radionicama i radničkim kućama (Grej 1987: 219–220).

Avangarda je formalni eksperiment stavila u službu stimulacije „novog iskustva sveta”, „konstrukcije novog života” i „estetizacije rada”, verujući da je zaslužila pun mandat, ako ne i ekskluzivno pravo na transponovanje revolucionarnih zadataka u domen umetnosti. Marksova dihotomija baze i nadgradnje praktično je okrenuta naglavce jer su radikalni umetnici verovali da umetnost predstavlja deo baze, a ne nadgradnju društvene proizvodnje. Tako su se futuristi trudili da dokažu podudarnost svoje estetske revolucije sa socijalnom, povezujući proleterijat sa futuristima, kao što je to učinio Nikolaj Punjin: „Ne treba živjeti život nego ga graditi, kako ga gradi radnička klasa. U tom je smislu nas, futuriste, predvidio i pozvao na zajednički rad sam K. Marx: ne objašnjavajte svijet nego ga mijenjajte – i bit ćete u budućnosti” (Sola 1987: 55). Konstruktivisti su „fuziju ideoloških i praktičnih imperativa” (Aleksej Gan) koju je diktirala partija prihvatili kao vlastiti zadatak, nastojeći da daju doprinos industrijalizaciji zemlje i reorganizaciji proizvodnje na novim naučnim i tehničkim osnovama. U „Programu Radne grupe konstruktivista” (1921) stoji da je njihova ideološka osnova „naučni komunizam, sazdan na teoriji istorijskog materijalizma”, i da nameravaju da postignu „komunistički izraz materijalnih struktura” organizujući materijal prema principima *tektonike* (socijalno i politički svrsishodne upotrebe industrijskog materijala), *konstrukcije* (organizacije ovog materijala za određenu namenu) i *fakture* (svesnog rukovanja i manipulacije njime) (Lodder 1992: 267). Sličan smisao nosi izjava Dzige Vertova da sistematsko korišćenje eksperimentalnih filmskih postupaka („anomalija”, kako ih je nazivao) – montaže, ubrzanog,

usporenog i obrnutog kretanja, dvostruke ekspozicije – treba da bude stavljeno u službu „komunističkog dešifrovanja sveta“, neodvojivog od podizanja klasne svesti (Michelson 2003: 303). Ovi primeri prošivanja formalnog i političkog svedoče ne samo o tome da je eksperimentalno traganje za socijalno transformativnim vizuelnim jezikom za umetnike predstavljalo primarni cilj, već i da im je idejno-političko obrazlaganje tog cilja bilo podjednako važno.

Nesumnjivo da je interna dinamika odigrala svoju ulogu u transformaciji avangardnih pravaca (Tatlin će reći da se 1917. na socijalnom polju dogodilo isto ono što se na umetničkom dogodilo 1914, kada su „materijal, volumen i konstrukcija“ postali njena osnova), ali su postoktobarske okolnosti dovele do toga da su svaki segment života, svaka društvena aktivnost, svaka profesija, sadržavali političku dimenziju prema kojoj se valjalo odrediti. Od građana se zahtevalo da se ne ponašaju kao pasivni posmatrači procesa izgradnje novog društva već da u njemu aktivno participiraju, bilo ličnim inicijativama bilo masovnim mobilizacijama koje su trebale da demonstriraju identifikaciju sa boljševičkim projektom. Bez obzira na političke afinitete, umetnici su aktivno učestvovali u onom što je istoričar Stiven Kotkin nazvao „boljševičkim samooblikovanjem“ opisujući „igru socijalnih identiteta pod pokroviteljstvom države“, u kojoj razdvajanje „istinskih vernika“ od onih koji su samo prihvatili pravila igre u prvi mah nije bilo moguće (Kachurin 2013: xviii). Adaptirajući retoriku boljševizma za opisivanje svojih projekata, kao i programa institucija koje su im poverene na upravljanje, umetnici nisu samo obezbeđivali finansijsku i političku potporu države, već su demonstrirali posvećenost „aktivnom učestvovanju u razvojnom diskursu sovjetskog života“ (Isto).

Boljševičkom vrhu su politički afiniteti i taktike umetničkih grupa i pojedinaca bile poznate, u rasponu od levih do



Vladimir Tatlin, „Nacrt za spomenik Trećoj internacionali”, *Zenit*, br. 11, 1922.

desnih, od istinskih vernika, preko saputnika do apolitičnih, ali je tih godina prevladavalo uverenje da umetnost treba da se razvija prema sopstvenim zakonitostima i bez direktnog mešanja države, čak i ako pokazuje znake antiautoritarizma u vidu insistiranja na autonomiji od države i ispovedanju anarhističkih ideja. Nije bilo obavezujućih dekreta ni formalnih restrikcija, pa bi se moglo reći da je važila ona Lenjnova izjava iz 1905. godine („O partijskoj književnosti”) da je potrebno obezbediti „bezuslovnu slobodu ličnoj inicijativi, individualnim sklonostima, slobodu misli i fantaziji, formi i sadržini”, ali pod uslovom da se ta sloboda „razlikuje od licemerne slobode buržoaskog pisca podmićenog književnim karijerizmom i individualizmom, ‘gospodskim anarhizmom’ i proizvodnjom robe za tržište” (Lenjin 1957: 8). Na delu je bio tzv. „estotehnički model” kulturne politike (minimum cenzure i maksimum stvaralačke slobode), koji je respektovao slobodu stvaranja i pravo umetnika na inicijativu, a onima koji se nisu prilagodili postrevolucionarnoj situaciji dopuštano je da emigriraju (Kandinski, Šagal, Gabo).

Često je citirana izjava narodnog komesara za prosvetu i kulturu Anatolija Lunačarskog da je revolucija puno toga dala umetnosti, životne uslove, ekonomsku poziciju i novi ideološki sadržaj, ali da je i državi umetnost potrebna kao „moćno oružje agitacije” i kulturne legitimizacije boljševičkog državno-političkog projekta. Boljševici su, konstatuje Suzan Bak-Mors, „prisvojili utopijske impulse avangardi, afirmisali ih i kanalisali njihovu energiju u politički projekat” (Bak-Mors 2005: 63), pre svega zahvaljujući Lunačarskom koji je odigrao ulogu posrednika između partije i umetničkih grupa. Pluralizam umetničkih stilova – u rasponu od akademskog realizma do radikalnih avangardi – bujao je među rivalskim grupama, ali Lunačarski je, stavljajući na prvo mesto političku lojalnost a ne umetnički stil, „ohrabrivao sve te grupe da se

međusobno takmiče dokazujući kako su upravo one autentične, to jest politički revolucionarne, kulturno proleterske i istorijski progresivne” (Bak-Mors: 80). No, kasnije, kada je nadmetanje postalo sve zaoštrenije i kada se od partije počelo zahtevati da arbitra u umetničkim pitanjima, ona je u rezoluciji „O politici partije u oblasti umjetničke književnosti” (1925) poručila da se protivi svakoj vrsti „komunističkoga hvalisanja kao najpogubnije pojave” i da ne podupire nijednu frakciju „u oblasti književnih oblika” (Flaker 1967: 450). Naglašeno je da partija ističe slobodno takmičenje raznih grupacija i strujanja i da ne želi da službeno-birokratskim odlukama prepusti monopol bilo kojoj grupi, „čak i da je najproleterskija prema svom idejnom sadržaju: to bi značilo prije svega upropastiti proletersku književnost”.

Upravo se na levom umetničkom frontu vodila žučna debata o tome kakva treba da bude nova umetnost za novo društvo, zvala se ona „revolucionarna”, „proleterska”, „socijalistička” ili „komunistička”. Ova zbrka u terminima koji su služili političkoj samoidentifikaciji grupa, ukazuje na nesaglasnost kada je u pitanju ono što je pisac Džejms T. Farel nazvao „prenosivom vrednošću” književnosti da bi opisao dilemu oko toga kako bi ona trebalo da izrazi ideje, osećanja, potrebe i ciljeve sovjetskog društva. I pored duha tolerancije, državno-partijska vrhuška nije bila ravnodušna prema umetničkim prisvajanjima ciljeva revolucije, ne samo zbog estetskog radikalizma, već i zbog toga što su se ta prisvajanja kosila sa njenom vizijom sveukupnog društvenog razvitka. Zato je Lunačarski pedagoški upozorio da „komunistička umetnost postoji tek u začetku” jer se društvo nalazi na istorijskoj prekretnici, što znači da je „potpuna ljudska umetnost moguća u relativno bliskoj budućnosti posle odlučnih pobjeda rada nad kapitalom” (Lunačarski 1983: 115). Slično mišljenje iznosi Trocki koji, referišući na Proletkult u *Umetnosti i*

revoluciji (1924), beleži da umetničko stvaralaštvo mora biti organski deo društvenog života, za šta se još uvek nisu stekli uslovi: „Robovlasnička i buržoaska umetnost stvarane su vekovima, pa isto važi i za proletersku, nova kultura dolazi posle dugog i teškog prelaza” (Trocki 1971: 136). Na drugom mestu u knjizi kritikuje „utopijsko sektaštvo” i „anarhizam” futurista, čije zahteve smatra „detinjarijom” koja kaska za radničkom revolucijom, uz zaključak da se tu nipošto ne radi o proleterskoj, komunističkoj umetnosti. Majakovskom je prebacivao da njegove predstave o revoluciji nisu predstave jednog proletera već boema koji ništa nije shvatio o komunizmu.

U pitanju su korekcije nestrpljivosti avangarde da poremeti kontinuum istorije koji je partija definisala i kojim je upravljala kao lokomotiva istorijskog progressa. Konceptcija socijalizma ili čak šire, teorija društvenog kretanja koju su zastupali boljševici, bila je pozitivističko-organicistička u svom respektu za „društveno-ekonomsku formaciju kao relativno zaokruženu celinu” (Lunačarski), koja ima svoju kulturu i umetnost i kojoj obeležje daje dominantna klasa. Drušim rečima, umetnost ne može napredovati brže od društva ne samo zato što predstoje godine „dugog i teškog prelaza” do zaokružene društveno-ekonomske celine, već i zato što, prema zapažanju Trockog, komunizam još nema umetničku kulturu, već samo političku. On ponavlja poznatu Lenjinovu tezu da su primarni zadaci boljševika osvajanje i stabilizacija političke moći, a da potom sledi kulturna revolucija koja u svim aspektima treba da pomogne u klasnoj borbi i osigura političku hegemoniju proleterijata. Kulturna promena, bilo da se radi o vrednostima, stavovima ili veštinama, po Lenjinu je od ključnog značaja za izgradnju socijalizma jer kulturna zaostalost („poluazijatska neukost”) predstavlja glavnu kočnicu ostvarenju tog cilja. Govorio je da nije u redu da neki u

Moskvi uživaju u pozorišnim predstavama, dok su milion-ske mase istovremeno nepismene i nesposobne da uživaju u umetnosti koja u novom društvu treba da pripada svima. Zato kulturni rad u periodu tranzicije u socijalizam ne treba da bude fokusiran na kreiranje proleterske kulture, već na podizanje opšteg obrazovnog i kulturnog nivoa svih slojeva stanovništva. „Na tom tlu mora izrasti stvarno nova, velika komunistička umetnost, koja će stvoriti formu koja odgovara njenoj sadržini”, zaključio je Vladimir Iljič (Lenjin 1957: 216). Prema kulturnom istoričaru Kristoferu Ridu, za Lenjina i drugove boljševizam je prevashodno „kulturni projekat“ čiji je cilj da promeni ljudsku prirodu, kao što je ključni mehanizam za ostvarenje tog cilja, podizanje klasne svesti, primarno kulturalan (Read 2014: 2).

Pitanje konstitucije komunističke umetnosti odloženo je za neodređenu budućnost, a predlozi avangardi u prvo vreme su ignorisani, a potom kritikovani, do političkog obračuna, počevši sa Proletkultom koji je predstavljao najorganizovaniju, najmasovniju i najuticajniju levu opoziciju kulturnoj politici boljševika. Proletkultovski ideolog Aleksandar Bogdanov – koji je koncept proleterske kulture počeo da razrađuje u predoktobarskom razdoblju boljševika – insistirao je na planskom stvaranju potpuno nove proleterske kulture i klasne umetnosti koja će u duhu radnog kolektivizma biti autentičan izraz radničke klase i organski činilac tranzicije u socijalizam. Njegovom stavu da se stara kultura ne sme pasivno prihvatati već kritički interpretirati, suprotstavio se Lenjin stavom da proleterska kultura može poniknuti samo na temeljima buržoaske kulture, odnosno uz „razvijanje najboljih obrazaca, tradicija i rezultata postojeće kulture” (Lenjin 1957: 146). To znači da se socijalistička kultura ne može ikonoklastički graditi *ex nihilo*, oslanjajući se na proleterijat kao jedini stvaralački subjekt, već je nužno da se usvoji i „prerađuje”

tradicija koja je od univerzalnog značaja za čovečanstvo.¹³ Lenjin je u tome dosledan Marksu koji je upozoravao da socijalistička revolucija ništa naprosto ne *ukida već dijalektički prevladava*, kao što je buržoaska revolucija nadišla feudalni svet zadržavajući sve istinske vrednosti i dostignuća prethodnih epoha. Stoga se u sukobu Lenjina i Bogdanova, zapaža Lev Kreft, ne radi o sukobu za i protiv kulturne tradicije, već o „sukobu između avangardnog stanovišta da prošlost treba osvojiti, i Lenjinovog da prošlost treba prisvojiti onakvu kakva jeste” (Kreft 1986: 125).

Napadom na Proletkult počinju direktna uplitanja partijske vrhuške u umetnička pitanja i suprotstavljanja „destruktivnim tendencijama” u umetnosti. Prvi put nakon revolucije obema je avangardama, političkoj i umetničkoj, postalo jasno da revolucija boljševika i revolucija umetnosti nisu u onakvom skladu u kakvom se na početku činilo da jesu. Pokazalo se da je zahtev avangardnih umetnika za brisanjem granice između umetnosti i politike stajao na nestabilnom terenu i uskoro se okrenuo protiv onih koji su ga postavili. Nemački teatrolog Zigfrid Melhinger je ovaj raskol opisao na sledeći način:

U trenutku kad je revolucija prigrabila političku vlast, umjetnost, sa sviješću o još uvijek zajedničkom „ne” protiv svega dosad vladajućeg, sudarila se s njom. Ali se novo, što se u međuvremenu razvilo i objelodanilo, već bilo tako udaljilo od zajedničkog ishodišta da je došlo ili je moralo doći u proturječnost prema novom čije je ostvarenje sad

13 Za Lenjina, to su pre svega ruski klasici, Puškin, Čehov i Tolstoj, naročito poslednji o kojem je pisao panegirike, smatrajući da je izvanredno opisao epohu pripremanja ruske seljačke revolucije (1905) i raspoloženje širokih masa. Njegova životna saputnica, Nadežda Krupska, objasnila je da mu je „ruska književnost bila oruđe za poznavanje života. I ukoliko su umetnička dela potpunije, svestranije, dublje slikala život, ukoliko su bila jednostavnija, utoliko ih je Iljič više cenio” (Lenjin 1957: 199). Priznavao je da modernu umetnost ne ceni i ne razume, te da se po tom pitanju oseća nekompetentnim i „varvarinom”.

morala ispuniti politika. Umjetnost je, ukoliko je još uvijek bila revolucionarna, bila upućena na proturječnost koja ju je sada stavila u opoziciju i prema novom vladajućem (Melchinger 1989: 437).

Ono što je Osip Brik nazvao „poništenjem revolucionarnog tonusa” imajući u vidu povratak umetničkoj tradiciji kroz jačanje grupa realističke škole (Asocijacija umetnika revolucionarne Rusije, 1922; Društvo štafelajnih slikara 1924) i podršku koju su dobijale od strane kulturne administracije, dovelo je do postepenog istiskivanja avangardnih principa i sužavanje prostora za delovanje avangardnih grupa. Opisujući kulturnu atmosferu u Rusiji krajem dvadesetih i početkom tridesetih, Hans Ginter zaključuje da je kanonizacija novih normi značila prelazak sa „egalitarne kulture na hijerarhijsku, s kretanja na statičnost, s kolektivnog na individualno, s mehaničke konstrukcije na organsku, na ‘novi humanizam’, sa svrsishodnosti na umjetničku vrijednost” (Günther 1990: 202). Na svim se područjima kulture, nastavlja Ginter, uobličava postulat kulturne naslednosti i klasičnog ideala čoveka, približavanja svemu „velikom” i „bogatom” u kulturi, dok se odbacuju postupci apstrahovanja, konstruisanja, deformisanja, začudnosti i montaže svojstveni levoj umetnosti.

Prema Grojsu, pokretanje tržišno orijentisane Nacionalne ekonomske politike (NEP) 1922. od strane Lenjina, koja je redukovala državne subvencije za umetnost i počela da je prepusti tržištu, započinje suton avangardnog pokreta koji krajem dvadesetih gubi svaki uticaj iako produžuje svoje postojanje u veoma skromnim razmerama (Grojs 2009: 37). Dolaskom Staljina na vlast, sve oblasti života, čak i one najsitnije, stavljaju se pod totalnu državnu kontrolu, i u tom smislu partija donosi rezoluciju „O reorganizaciji književnih i umetničkih organizacija” (1932) u kojoj se odlučuje da se svi „stvaralački

radnici” koji podržavaju platformu sovjetske vlasti ujedine u odgovarajuće saveze prema vrsti njihove delatnosti. Iako je to značilo raspuštanje svih nezavisnih grupa, rezolucija je prihvaćena s entuzijazmom jer su umetnici poverovali da će im širi kišobran saveza dati veću slobodu u odnosu na monopolni položaj koji su krajem dvadesetih počele da zauzimaju organizacije poput Ruske asocijacije proleterskih pisaca (RAPP) (Degot 2011: 72). Takva procena pokazala se pogrešnom jer to je značilo prelazak na državne narudžbe (Staljin je u međuvremenu ukinuo NEP) i potpunu kontrolu države nad izlaganjem, distribucijom i reprodukovanjem radova (73). Od rezolucije do proglašenja dogme socijalističkog realizma na Prvom kongresu Saveza sovjetskih pisaca (1934) put nije bio dug, čime je definitivno stavljena tačka na epohu rusko-sovjetske avangarde.¹⁴

Među brojnim evropskim piscima i intelektualcima koji su dvadesetih posećivali sovjetsku Rusiju našli su se Cesarec (1922) i Krleža (1925), obadvojica po partijskom zadatku. Time su dobili priliku ne samo da se upoznaju sa situacijom u prvoj zemlji socijalizma već i sa „ruskim umetničkim eksperimentom”, a njihovi zaključci neće biti afirmativni, što ne iznenađuje, imajući u vidu ranije iznesene sudove o avangardi.¹⁵ Njihova kritika avangarde, naročito apstrakcije, razorna

14 Andre Malro je mnogo godina kasnije izjavio da je kao učesnik kongresa imao priliku da se susretne sa Staljinom koji mu je rekao da je u pogledu umetnosti Lenjin bio „krajnje liberalan” i da on voli samo Puškina (Popović-Zadrovic 1978: 262–263).

15 Krleža prvu kritičku ocenu avangarde iznosi u dnevniku iz 1917. godine, gde se pita: „Šta hoće ovi artisti danas s ovom svojom vječnom ekstatikom? Kamo hoće da potenciraju kaos u sebi, u nama, oko nas, u svijetu? Zar se sve doista tako pija-no ruši kao Delaunayev toranj? Da li je sve doista tako melanholično kao Munch? Da li je sve doista ikonoklastički oduhovljeno do čiste muzičke apstrakcije kao Kandinski?” (Krleža 1977: 234). Cesarec to prvi put čini u tekstu „Dekadansa i revolucija” (1920), gde u špenglerovskom duhu opisuje „dekadenciju” kapitalističke kulture i „sumrak” njene umetnosti: „Sa svim svojim grčevitim utapanjima u futurizam, kubizam, ekspresionizam i dadaizam, ona danas, iako nam kadšto ko

je i katkad podsmevajuća (Krlježa je naziva „ikarskim letom u prazninu”), poriče joj se svaka estetska vrednost i pretenzija na novu umetničku paradigmu, i jedino priznaje zasluga za rušenje petrifikovanog estetskog kanona. Ako je Krlježa nešto pozitivno vrednovao, zapaža Viktor Žmegač, onda je to bio individualni rezultat, pojedinačno umetničko delo, koje ga je zanimalo ili čak oduševilo snagom svog umetničkog kvaliteta, a ne kao primer određenoga –izma (Žmegač 2001: 26).

U članku „Savremeni ruski slikari” (*Književna republika*, br. 9, 1924), u kojem analizira Kandinskog, Maljeviča i Tatlinu, Cesarec izvodi zaključak da je moderna ruska umetnost, uprkos htenju da služi revoluciji, eksces koji prenebregava društveni poziv umetnosti, tako što umesto da služi kolektivnim ciljevima završava u „estetskom solipsizmu”, „filozofskom skepticizmu” i „pseudonaučnom utilitarizmu”. S druge strane, oduševljen je težnjom lefovaca za estetizacijom života, za demokratizacijom umetnosti, ali ostaje dilema kako ovu u suštini elitnu umetnost približiti radnicima i seljacima. Merilo raskoraka socijalne i umetničke revolucije je ruski radnik koji bi trebalo da bude primarni recipijent nove umetnosti, a njega na izložbama avangarde nema, on radije pohodi Tretjakovsku galeriju da se divi Rjepinu. O tom iskustvu Cesarec piše u članku „Umetnost i ruski radnik” (*Književna republika*, br. 8, 1924) i u tome je saglasan sa dilemama koje okupiraju Lunačarskog čije tekstove pomno proučava i koga u Moskvi upoznaje. Na ovu je saglasnost skrenuo pažnju Flaker koji citira konstataciju Lunačarskog da postoji „osebujni akord” između revolucionarnosti ruskih slikara i revolucionarnosti sovjetske vlasti, ali da izražavanje revolucionarnog duha u

lijepa efemernost golica nerve, ostavlja u nama utisak nemoći, utisak očaja (megalomani i grafomani mogu tu dakako samodopadno biti vrlo optimistički!), – i sa svim tim ona ne znači ništa drugo do fatalnu, neizlječivu, gotovo u sadizam zapalu bolest evropske kulture, paralizuje sviju njenih nekadašnjih stvaralačkih energija i vrijednosti” (Cesarec 1986: 139).

apstraktnim oblicima koji se graniče s besmisлом ne nailazi na prihvatanje naroda koji radije ceni slikare Rjepinovog tipa (Flaker 1982: 110). Pošto Oktobarska revolucija ima svoje „originalne zahteve”, Cesarec postavlja pitanje kako da ih umetnost ostvari: povratak na stare obrasce nije moguć, a nova traganja koja „dovedoše umjetnost do samoubojstva” u kontrastu su sa tim zahtevima. Iz njegovih članaka o ruskoj umetnosti provejeva zapitanost o tome kakva je umetnost primarena sovjetskom društvu i kulturnim potrebama širokih masa. Nadu mu budi „Ahasfer ruskog kazališta”, Mejerhold, čije „ne-kazalište”, sa biomehanikom i konstruktivizmom kao metodama, smatra laboratorijom preko koje vodi put prema „novoj komunističkoj kazališnoj umetnosti”.

U poglavlju „Kriza u slikarstvu” putopisa *Izlet u Rusiju* (1926) Krleža ponavlja ranije izrečenu diskvalifikaciju apstraktnog slikarstva iskazom da njegovi ruski eksponenti skupa ne vrede koliko „jedna stara kineska bronca”, dok ono zapadnoevropsko, koje viđa na proputovanju kroz Berlin, optužuje za „prostituisano” robovanje tržištu, „kao kefice za zube i čokolada”. S druge strane, u poglavlju „Kazališna Moskva”, konstatujući procvat ruskog teatra koji je revolucija podstakla, afirmativno je raspoložen prema novom teatru na čelu sa Mejerholdom, koga predstavlja kao jednog od najvećih savremenih pozorišnih eksperimentatora. Dok Stanislavskog smatra „akademske, kostobolno ukočenim”, u Mejerholdovom teatru (koji ga impresionira uklanjanjem barijere između scene i publike, simultanizmom, biomehaničkom tehnikom glume, grotesknom „cirkusizacijom”) vidi „elan i zamah” i očito pronalazi „duhovnog srodnika koji kazalište doživljava na sličan način” jer on je i sam, ne treba zaboraviti, pionir avangardnog, društveno angažovanog teatra u Jugoslaviji (Visković 2000: 201).

Bespoštedno dijalektičko negiranje tradicionalnih književnih formula i avangarde plod je Krležinog i Cesarčevog insistiranja na „izvornom stvaranju” pod kojim podrazumevaju nepriklanjane nijednom „definiranom književnom ili umetničkom modelu” (Flaker 1982: 183). Orijentacija na izvornost ili „artisizam” (Krleža) značila je neprihvatanje „importa” ili pomodnog imitiranja modernih umetničkih trendova, u čemu prepoznaju simptom kompleksa periferije koja nekritički prihvata sve što potiče iz evropskih metropola. U *Povratku Filipa Latinovića* (1932) Krleža pitanje dolaženja do autentičnog izraza, odnosno nalaženja vlastitog mesta u velikim kulturnim promenama modernog doba, vidi kao pitanje prevladavanja dihotomije „panonskog blata” i urbane Evrope. Tumačeći geopoetičku imaginaciju koju Krleža demonstrira u svom *Künstlerroman*-u, Alfred Gal govori o „unutrašnjem konfliktu” perifernog umetnika kojem nepostojanje „zajedničke podloge u kulturnom kao i društveno-političkom smislu onemogućava pronalaženje onih slika pomoću kojih je čovjek u stanju da odredi svoj identitet” (Gall 2016: 69). Potraga za nadvremenom „Ljepotom” i „iskrenim odrazom vlastite istinosti” za Krležu je krucijalno estetičko pitanje i on će mu se u svojim književnim i esejističkim tekstovima neprekidno vraćati, pa i kada piše o drugim autorima on po pravilu tematizuje estetske i ideološke probleme vlastite književnosti. Pri tom, odbijanje importa nije značilo da Krleža i Cesarec nisu nastojali uklopiti se u „nadracionalni idejni i estetski proces i informirati o njegovim temeljnim koordinatama”, pa se tako tekstovi objavljeni u *Plamenu* i oko njega suodnose sa tekstovima evropske avangarde, dok tekstovi iz vremena *Književne republike* „očituju obnovu mimetičkih oblika” (Flaker 1984: 183).

U knjizi *Avangarda krležiana* Predrag Brebanović iznosi provokativnu tezu da Krleži u istoriji književnosti i kulture

pripada pozicija vodećeg jugoslovenskog avangardiste. Njegova argumentacija je ubedljiva i sa njom se, donekle, možemo složiti: Krleža je, „*malgré lui*”, bio inokosni, solo-avangardista koji nije zastupao neki „nedvosmislen estetički ili anti-estetički program”, ali je zbog „demistifikatorske siline svog pisanja, kao i predvodničkog potencijala vlastite ličnosti, predstavljao najsnažniju jugoslovensku inkarnaciju avangarde-kao-funkcije” (Brebanović 2016: 44). Sličan stav zastupa i Tomislav Brlek koji, analizirajući Krležin komunizam i pozivajući se na Stipetić, konstatuje da je uloga njegovih tekstova u istoriji jugoslovenskog komunističkog pokreta nezamenljiva jer je „gotovo sam uspio pobuditi sumnju u sve tradicionalne vrednote i načine mišljenja u svjetlu ideja Oktobarske revolucije”, kao što je „Dijalektičkim antibarbarusom” (*Pečat*, br. 8–9, 1939) „secirao staljinistički mentalitet s takvom preciznošću koja je morala izazvati graju” (Brlek 2016: 36). Krležino pisanje, u kojem pronalazimo organsku asimilaciju avangardnih oblikotvornih postupaka (montaža, razbijanje logičke sintakse, mešanje žanrova), nije radikalno u formalnom aspektu, nje me dominiraju mimetički oblikotvorni postupci i „respekt prema normativnoj sintaksi” (Brebanović), ali se funkcija tog pisanja i celokupnog Krležinog intelektualnog angažmana u jugoslovenskom kulturnom kontekstu može imenovati avangardnom. Krležin prodorni dekonstruktivni aparat ustremkuje se odreda na književne tabue, nacionalne mitove, intelektualne zablude, društvene anomalije, političke svetinje, na ono što je uopšteno nazivao „glupim mutljagom u glavama ljudskim”, što ga je učinilo najoštroumnijim polemičarem na ovim prostorima. Njegov „inokosni, solo-avangardizam” počiva na principu neidentifikacije i „svojevrnsne *negative capability*: na sposobnosti da sumnja, da ne pripada nigde, da izbegne bilo kakvu doktrinarnost” (Brebanović 2016: 119). I Krležino književno delo, koje Stanko Lasić opisuje kao „hiperboličnu

antitetičku vrtešku”, ispunjeno je stalnim preispitivanjima, antinomijama, ambivalencijama, protivrečnostima, afirmacijama i negacijama.

Krležin naizgled paradoksalni avangardizam-antiavangardizam treba shvatiti u ključu kompleksnosti njegovog misaonog univerzuma, i stoga ne treba da nas čudi što je znao i da odbija i da nerado prihvata svrstavanje svoje rane faze pod ekspresionizam, kojem po svim karakteristikama tadašnjeg pisanja objektivno pripada. Po tumačenju Šime-
ta Vučetića, njegov ekspresionizam nije bio beg od stvarnosti i „pasivni izraz jednog poremećenog, ispremetanog stanja”, nego prevladavanje tog stanja „upravo putem ekspresionističke slikovitosti” i nalaženje jednog puta prema kritičkom, odnosno „realističkom fiksiranju te stvarnosti” (Vučetić 1983: 232).

Kad analiziramo odnos avangardi prema komunističkom pokretu u Jugoslaviji, dolazimo do zaključka da je *Plamen* jedina avangarda koja odgovara metafori Renata Podolija o „zajedničkom maršu u istom stroju” umetničke i političke avangarde. U konkretnom slučaju, radi se o ličnostima koje su istovremeno književnici i komunistički aktivisti, čija je subjektivacija i umetnička i politička, obeležena snažnim revolucionarnim htenjem koje je krasilo prvu generaciju jugoslovenskih komunističkih intelektualaca. *Plamen* je prvo jugoslovensko književno glasilo „samosvesne radikalne inteligencije” koje stoji u organskoj vezi sa idejama Oktobra i stavlja umetnost u službu revolucije, ali čuvajući nezavisnost svoje vizije odnosa umetnosti i revolucije. Dilema umetnost ili revolucija, koja je u tim godinama mnoge umetnike stavljala na kušnju, za Krležu nije važila jer se nepokolebljivo držao načela koje je izrekao u eseju o Georgu Grosu: „umjetnik mora služiti samom sebi: umjetnosti”, a istovremeno „mora služiti revoluciji: lijevoj fronti” (Lasić 1970: 107). Za Krležu

je, s pravom, rečeno da se nijedan drugi intelektualac nije u polemikama sa političkim kadrovima „znao tako uspješno profilirati kao slobodan i neovisan promatrač tijeka vremena, a istodobno postati i sinonim za intelektualca koji u političkom smislu stoji na strani socijalne revolucije” (Tomić i Stojaković 2013: 11).

To neće biti slučaj sa drugim avangardama – Micićevim zenitizmom, Aleksićevim dadaizmom, Podbevšekovim pilotovima, Drainčevim hipnizmom, slovenačkim konstruktivizmom (Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Srečko Kosovel), beogradskim nadrealizmom – koje će delovati bez političko-organizacione veze sa komunističkim pokretom i partijom kao njegovim stožerom. One su autonomne u odnosu na pokret, a naročito njegovo partijsko jezgro, ali su heteronomne u težnji da estetsku revoluciju stope sa socijalnom revolucijom, da budu njena kulturna formacija, ako ne i prethodnica. Opredeljenost za komunističku ideologiju i revolucionarnu borbu radničke klase varira od jedne do druge različitim intenzitetom i značenjem (neke su, videćemo, sklone anarhizmu), ali svaka veruje da baš ona stvara novu umetnost koja izražava „muziku revolucije” (Aleksandar Blok). Sve jake avangarde dele antikapitalistička, antiimperijalistička, antinacionalistička, antiklerikalna i kosmopolitska uverenja, pozdravljaju Oktobarsku revoluciju i veruju da će i u Jugoslaviji da se „otvore ognjena vrata Revolucije” (Risto Ratković). Po tome se, bez obzira na to što nisu deo mreže revolucionarnih organizacija i njihovih književnih formacija, mogu i moraju svrstati na levi kulturni front u Jugoslaviji. Ako su avangarde, prema poznatoj tezi Ješe Denegrija, predstavljale *drugu liniju* jugoslovenske moderne umetnosti (koju autor proteže na neoavangardu i novu umetničku praksu sedamdesetih), one su isto tako predstavljale *drugu liniju* jugoslovenske kulturne levice, u smislu drugačijeg viđenja uloge umetnosti i umet-

nika u revolucionarnoj borbi u odnosu na ono koje potiče iz jezgra komunističkog pokreta.

Treća decenija dvadesetog veka predstavlja najteži period, tzv. „krvavu dekadu” u istoriji jugoslovenskog komunističkog pokreta između dva svetska rata. „Mesijanska uznesenost prve generacije komunista” (Stipetić) koja je odlikovala Krležu i Cesarca nije dugo potrajala, splasnuvši usled oseke revolucionarnog raspoloženja u zemlji i svetu. Potisnuta iz političkog života zabranom i progonima u 1921. godini i opterećena unutrašnjim organizacionim, idejnim i političkim slabostima, KPJ je izgubila ranije ostvareni uticaj u radničkoj klasi i drugim radnim slojevima (Morača, Bilandžić i Stojanović 1977: 37). Početak delovanja partije u dubokoj ilegali naložio je reorganizaciju koja će se odvijati sporo i nesigurno, zbog frakcijskih borbi u vrhu koje su bile najozbiljnija prepreka unutrašnjoj konsolidaciji i vraćanju uticaja na široke mase. Iako je delovala pod represivnim režimom Kraljevine SHS, objektivne okolnosti išle su joj na ruku pošto su se nacionalni, socijalni i ekonomski problemi, nezadovoljstva i antagonizmi umnožavali i produbljivali, ali KPJ, zaokupljena sobom, nije imala snage da tu šansu iskoristi, „iako su njeni najbolji aktivisti ulagali napore da nađu odgovore na otvorene probleme i protivrječnosti jugoslovenskog društva” (Isto). Jednostavno rečeno, KPJ je tokom dvadesetih bila u permanentnoj krizi koja će, nakon ubistva trojice hrvatskih poslanika u Narodnoj skupštini (1928) od strane srpskog poslanika Puniše Račića, kulminirati uvođenjem Šestojanuarske diktature (1929) od strane kralja Aleksandra koja će joj zadati najteži udarac od osnivanja. Monarhodiktatura rezultirala je zabranom rada političkih stranaka i sindikata, suspenzijom parlamentarizma, demokratije i slobode govora, kao i nametanjem ideologije integralnog jugoslovenstva simbolizovanog promenom imena države u Jugoslavija. Zbog pogrešne procene vlastitih

UPRAVA POLICIJE U ZAGREBU

PREDSIEDNIČKI URED.

Pov.-Broj: 3621/1934.

Zagreb, dne 14. februara 1934.

Predmet: Podaci za M. Krležu, novinara.-

KR. RANSKOJ UPRAVI SAVSKE BANOVINE
Odeljak državne zaštite

Z A G R E B .

U rešenju naloga od 10. februara t.g. str. pov. broj 61. čast mi je izvestiti:

KRLEŽA MIROSLAV, rođen 7. VII. 1893 u Zagrebu, ovdje i nadležan sin Miroslava i Ivanke rođj. Drožar, rkt. oženjen sa Leposavom rođj. Kangrga, književnik u Zagrebu, stan Kraljice Marije ul 39. -

Krleža, inače ugledni i istaknuti književnik, po svom radu i delovanju odaje izrazitog komunistu, što on nimalo ne taji.

Izvadak iz političke evidencije:

KRLEŽA MIROSLAV evidentiran je god. 1920 da je bio tada vođa komunista, te da je na komunist. zboru dne 28. III. 1920 držao govor i napadao državno uređenje sa primjedbama, da se ovo mora kod nas promjeniti po primjeru ruske sovjetske republike. God. 1920 je Krleža napisao dramu pod naslovom "Galicija" u sasma komunist. duhu. Nakon toga je Krleža Miroslav opetovano puta bio govornik na komunist. skupštinama.

Dne 17. VI. 1929 bio je ovdje uhićen zbog sumnje širenja komunizma, ali je 18. VI. 1929 usljed pomanjkanja dokaza bio pušten na slobodu.

Uprava policije u Ljubljani 29. VII. 1930 Pov.broj 553/23 izvestila je ovu upravu policije, da je u medju dospjeloj inozemnoj pošti nadjeo 1 primjerak komunist. lista "Radnik" koji izlazi u Americi, a upućen na adresu Miroslava Krleže u Zagrebu, Kraljice Marije ulica 39. Ovome listu je raspačavanje u našoj državi zabranjeno.

God. 1931 ponovno je uprava policije u Ljubljani u par navrata izvestila ovu upravu policije, da komunist. list "Radnik" često puta dolazi medju inozemnom poštom za Miroslava Krležu, pa buduć da je tome listu raspačavanje u našoj državi zabranjeno, to su pošiljke bile zaustavljene.

Policijski podaci o komunisti Miroslavu Krleži, 1934.

organizacionih mogućnosti i raspoloženja u masama, KPJ je počinila fatalnu grešku pozvavši radništvo i seljaštvo na oružani ustanak kako bi se srušila „buržoaska diktatura i ustanovila vladavina radnika i seljaka“. Režim je na ovaj poziv odgovorio belim terorom državnog aparata koji je rezultirao praktičnim raspadom partije: članstvo je desetkovano ubistvima i hapšenjima (uključujući Krležu „zbog sumnje širenja komunizma“, kako je navedeno u policijskom zapisniku), organizaciona infrastruktura pokidana, a deo rukovodstva završio je u emigraciji. Tako se, komentariše istoričar jugoslovenskog komunističkog pokreta Dušan Bilandžić, još jedanput pokazalo da revoluciju mogu izvesti široke mase, a ne uska sektaška organizacija (koliko god bila revolucionarna, monolitna i odlučna), „što je dalje značilo da KPJ još nije izgradila strategiju i taktiku revolucije primjerene jugoslovenskoj stvarnosti“ (Bilandžić 1985: 34).

U okviru plana konsolidacije Partija je početkom dva-desetih počela da radi na širenju marksističke političke kulture koja je bila na nezavidnom nivou, što se odnosilo i na intelektualce koji su partiju osnovali i dugo je rukovodili u odsustvu radničkih kadrova. Tako će Krleža priznati da je njegov i Cesarčev istorijski materijalizam u vreme *Plamena* bio „primitivan“, oskudan, „više osjećajne, romantične, 'šturm i drang-naravi'“ nego „programski sintetiziran napor“ („Napomena uredništva“, *Književna republika*, br. 1, 1923).¹⁶ Već uoči Vukovarskog kongresa pojačava se izdavačka delatnost Partije: štampaju se novo izdanje *Komunističkog manifesta* (Zagreb, 1919; Beograd i Ljubljana, 1920), Lenjinove *Države i revolucije* i *Imperijalizma* (1919), Engelsov *Razvitak socijaliz-*

16 Iako je Marksa počeo da čita za vreme Prvog svetskog rata, ubeđeni marksista postao je kao adept Lenjina, za koga će reći da je njegovu generaciju „naučio misliti stvari i pojave koje nas okružuju na Marksov način i pomogao da složenu jugoslovensku i hrvatsku političku problematiku rasvetlimo do precizne, naučne jasnoće“ (Očak 1982: 39).

ma (1919), te niz drugih brošura.¹⁷ Istovremeno, počinje da se razvija i domaća marksistička teorija: Veljko Ribar objavljuje *Principe materijalističke dijalektike* (1922) u kojima pokušava da artikuliše dijalektičko-materijalistički pogled na svet, Sima Marković u knjizi *Iza nauke i filozofije* (1924) čini prvi pokušaj razvijanja marksističke teorije nauke u Jugoslaviji, a Filip Filipović izdaje *Razvitak društva u ogledalu historijskog materijalizma* (1924). No, kako zapaža Boško Jakšić, jugoslovenski međuratni marksizam ređe se ispoljavao kao teorija, a više kao mnjenje, upravo zato što je postao stožer ideologije i sredstvo propagande i agitacije (Jakšić 1984: 33). Budući da se partija ustrojila prema boljševičkom modelu, usvojeno je Lenjinovo načelo da teorijska pitanja nemaju samostalnog smisla, nego su isključivo sredstva klasne borbe („Ispravna revolucionarna teorija dobija konačan oblik samo u bliskoj vezi sa uistinu masovnim i uistinu revolucionarnim pokretom”). Samo pojedine teorijske rasprave koje „razmatraju pitanja istorije, ekonomije ili političkog života jugoslovenskog društva ili nastoje da se neki evropski intelektualni tokovi približe jugoslovenskoj kulturnoj javnosti, nadmašivali su propagandno-popularizatorski karakter tog marksizma”, konstatuje Jakšić (34).

17 Prvi na srpskohrvatski prevedeni odlomci iz *Kapitala* objavljeni su u listu *Radenik* (1872) koji je pokrenuo Svetozar Marković, a u narednim godinama pojavljivaće se i drugi izvodi u periodici. Moša Pijade je 1924. u Berlinu objavio prevod skraćenog izdanja, da bi prvi tom preveo u tamnici u Sremskoj Mitrovici sa Rodoljubom Čolakovićem (redaktor je bio Cesarec), a drugi i treći tom preveo je sam u kaznenom zavodu u Lepoglavi. Prvi i drugi tom legalno su objavljeni u Beogradu 1933. i 1934. godine, dok je treći tom izdat tek 1948. Prvi prevod *Komunističkog manifesta*, objavljen u listu *Pančevac* 1871. godine, uradio je Vlada Ljotić, pristalica Svetozara Markovića. Drugo izdanje pojavilo su u Budimpešti 1902. godine u prevodu Milorada Popovića i kasnije je više puta prešampavano. Engelsovo *Poreklo porodice, privatne svojine i države* pojavilo se u Zagrebu 1924. godine, a zatim slede Marksova *Beda filozofije* (1933) i *Osamnaesti brimer Luja Bonaparte* (1934), Engelsov *Anti-Diring* (1934), Marksova *Kritika političke ekonomije* (1935) itd.

Represivne mere koje je država u kontinuitetu sprovodila u suzbijanju komunizma (najčešće je upotrebljavan termin „boljševizam“) bile su usmerene na sprečavanje komunističke političke aktivnosti i širenja komunističkih ideja. U širenju tih ideja periodika je bila od strateškog značaja te je KPJ u ilegali razvila intenzivnu izdavačku delatnost, o čemu svedoči impresivan podatak da je u međuratnom periodu u zemlji i inostranstvu štampano oko 170 časopisa ilegalne periodike. Partijskoj štampi (*Nova iskra*, *Komunist*, *Borba*, *Klasna borba*, *Slobodna reč*, *Radnički sindikat*, *Delo*, *Proleter*) KPJ je pridavala prvorazredan značaj u komuniciranju sa masama, pogotovu sa obespravljenim i eksploatisanim slojevima društva koje je trebalo mobilisati za borbu protiv vladajuće klase. Listovi i časopisi služili su kao tribina na kojoj se razvijala borba mišljenja i stavova, odigravši „važnu ulogu u razvoju marksističke misli i raščišćavanju revolucionarne prakse, a samim tim i u izgrađivanju vodećeg partijskog kadra, te jačanju i sazrevanju Partije i revolucionarnog radničkog pokreta“ (Iveković 1970: 137). I ne samo to, u pojedinim periodima ilegalna partijska štampa bila je jedino sredstvo komuniciranja među partijskim članstvom, spona između rukovodstva i baze radničkog pokreta, namenjena za prenošenje instrukcija i direktiva.

Gušenje slobode govora koje je državni represivni aparat sprovodio cenzurom nad štampom dobilo je na intenzitetu nakon uvođenja Šestojanuarske diktature kada je pri Ministarskom savetu osnovan Centralni presbiro (jedna od prvih ustanova obaveštajne i propagandne službe ove vrste u Evropi), čiji je zadatak bio da u korenu onemogući publikovanje antirežimskih stavova i promoviše rad vlade. Kako navodi Ivanka Dobrivojević, „pokušaj sveopšte državne kontrole nad mišljenjem, političkim stavovima ali i emocijama ljudi“ podrazumevao je izgradnju širokog sistema nadzora nad listovima i časopisima, ali i knjigama, filmovima, radio-emisijama

i pozorišnim predstavama (Dobrivojević 2005: 66). Zakonom o štampi bili su zabranjeni svi stranački i nezavisni listovi, a Centralni presbиро uređivao je politički sadržaj legalnih listova i drugih sredstava informisanja podvrgavajući ih najstrožoj kontroli i cenzuri. S obzirom na prekomeran, histeričan strah režima od komunizma, cenzura je bila posebno osetljiva na „komunističku propagandu“, što je dovodilo do apsurdnih situacija, recimo kada bi neobrazovani cenzori, bez jasne predstave kakvo je komunističko učenje, Ludviga Rena, Eriha Remarka i Egona Kiša proglašavali „najmarkantnijim ličnostima komunističke literature“, a Hegela i Getea sumnjičili za komunizam (Dobrivojević 2005: 67). U pogledu naučnih marksističkih dela situacija je bila nešto drugačija jer se cenzura ponašala permissivnije, smatrajući da takva literatura, ograničena na uski krug čitalaca, neposredno ne ugrožava egzistenciju režima.

Plasirati legalno socijalnu kritiku i kreirati tribinu revolucionarne inteligencije u uslovima stroge cenzure bilo je jedino moguće putem književnih i kulturnih časopisa (*Kritika, Literatura, Književnost, Novi pokret, Nova literatura*). Prognani i onemogućavani u političkoj aktivnosti, mnogi levi intelektualci okreću se literaturi kao sredstvu za propagiranje svojih ideja, pa je procvat socijalne literature ili, u obrnutom smislu, „literarizacija pokreta“ (Rodoljub Čolaković), uzrokovana specifičnim društvenim prilikama i neprilikama. Književnici i publicisti su putem samopokrenutih časopisa vršili politički uticaj na tadašnje generacije čitalaca, među njima i Krleža, koji će kasnije slavodobitno konstatovati: „Značilo je to da je omladina na osnovu naših tekstova prihvaćala komunizam“ (Čengiđ 1985: 202). Krleža govori o *Književnoj republici* koja je pomoću „historijsko-materijalističke analitičke metode“ nastavila literarnu i političku misiju *Plamena*, odigravši ključnu ulogu na levoj književnoj sceni dvadesetih u širenju

marksističke misli kroz autorske tekstove i prevode, promovisanje tekovina Oktobarske revolucije i kritičku analizu jugoslovenske društveno-političke situacije. Književna periodika predstavljala je svojevrsnu oblast revolucionarnog delovanja i, shodno Lenjinovom shvatanju njene funkcije („Ona mora da postane sastavni deo jednog organizovanog, metodskog, jedinstvenog rada partije.”), kao i svaki drugi taktički aspekt, bila je podređena istim imperativima borbe koju vodi proletarijat protiv buržoazije. Časopisi su brzo pokretani, nakon kratkotrajnog izlaženja zabranjivani, redukovani cenzurom, ponovo pokretani pod novim imenom sa istom ili sličnom orijentacijom, sve do ubistva kralja Aleksandra u Marseju (1934) posle koga dolazi do delimične liberalizacije režima Šestojanuarske diktature.

U jugoslovenskoj avangardistici treća decenija prozvana je *decenijom avangardi* zato što je odlikuje eksplozija avangardnog modela književnosti/umetnosti koji se nametnuo proliferacijom -izama (ekspresionizam, sumatraizam, kosmizam, svetokretizam, zenitizam, dadaizam, hipnizam, konstruktivizam, nadrealizam) i periodike kao jezgra okupljanja, produkcije i diseminacije avangardnog „pevanja i mišljenja” (*Plamen*, Zagreb, 1919; *Svetokret*, Ljubljana, 1921; *Trije labodje*, Novo Mesto, 1921; *Zenit*, Zagreb i Beograd, 1921–1926; *Dada tank*, *Dada jazz* i *Dada jok*, Zagreb, 1922; *Út*, Novi Sad, 1922–1925; *Hipnos*, Beograd, 1922–1923; *Misao u vreme urednikovanja* Ranka Mladenovića, Beograd, 1922–1923; *Rdeći pilot*, Ljubljana, 1922; *Putevi*, Beograd, 1922–1924; *Crno na belo*, Beograd, 1924; *Svedočanstva*, Beograd, 1924–1925; *Novi oder*, Ljubljana, 1925; *Bela revija*, Beograd, 1925; *Večnost*, Beograd, 1926; *Tank*, Ljubljana, 1927; *50 u Evropi*, Beograd, 1928–1929, *Tragovi*, Beograd, 1929; *Hemoiyhe/L'impossible*, Beograd, 1930, *Nadrealizam danas i ovde*, Beograd, 1931–1932). Na dinamiku zbivanja na književnoj sceni Srbije – isto se može odnositi na celu Jugo-



Mihailo Petrov, „Hidak és utak” (Mostovi i putevi), *Út*, br. 2. 1922.

slaviju – prvi se analitički osvrnuo Boško Tokin u tekstu „Se-
dam posleratnih godina naše književnosti” (1928) napisavši
da revije govore o želji da se stvaraju pokreti i grupe, da se
nove ideje afirmišu, da se pojedinci nametnu kao vođe i zato

sasvim prirodno nastaje izvesno komešanje, borba,
napadima sleduju kontranapadi, vode se diskusije, i u
početku se svagda čini da će nova grupa sa novom revijom
imati više uspeha, ali onda – vrlo često iz materijalnih
razloga – revija prestane, pokret malaksava. I onda se i
sami pokretači idejno dezinteresuju... I na kraju krajeva svi

su pokreti ostali više manje u zamisli, bez daljih posledica, izolovani, a samo je mali deo ljudi pokušao da ih shvati i akceptira. Iznimku čini *Zenit* i donekle grupa nadrealista, koji nisu ni tražili širi krug razumevanja (Токин 1928: 375).

Tokin skreće pažnju na to da revije i pokreti ne daju isključivi ton ovom vremenu, ali jesu „vrlo karakteristična pojava”, pošto se oko njihovih programskih smernica okupljaju grupe i koterije istomišljenika.¹⁸ Časopis nije bio samo optimalan avangardni žanr, već je, po zapažanju Biljane Andonovske, vršio više funkcija u artikulaciji i širenju avangardnih programa: kao nezavisna kulturna formacija i „javna kolektivna manifestacija” (Vilijams) koja direktno (u)vodi u mikrosociologiju malih umetničkih zajednica; kao slobodna zona za afirmaciju novih književnih i umetničkih praksi; kao polemička tribina i sredstvo internacionalnog umrežavanja avangardnih grupa; kao instrument za „raščišćavanje” sa tradicijama i reinvinciju alternativnih linija tradiranja niz dijahronijsku dubinu (ne samo) evropske književnosti i kulture (Andonovska 2014).

Kada danas prelistavamo avangardnu periodiku i samizdate (knjige, brošure, letke), primećujemo u njima neverovatno bogatu arhivu modernih, inovativnih i prevratničkih ideja kakvu ćemo teško naći u drugim diskurzivnim formacijama epohe. Ideje i ideologije koje su u jugoslovenski književno-umetnički prostor počele da prodiru u drugoj de-

18 Karakteristično je da su protagonisti organizovane avangarde u Jugoslaviji predominantno bili pisci i kritičari (i muškarci), da su likovni umetnici retko bili aktivno uključeni (Jo Klek i Mihailo Petrov u zenitizmu, Radojica Živanović-Noe u nadrealizmu), s izuzetkom tršćanske grupe vizuelnih konstruktivista predvođene Avgustom Černigojem, Ali u svetlu činjenice da većinu avangardi odlikuje interdisciplinarnost koja počiva na prekoračenju granica između disciplina, medija i profesija, taj podatak nije od značaja jer je vizuelni eksperiment igrao itekako značajnu ulogu u profilaciji avangardnih poetika, pre svega zenitizma, konstruktivizma i nadrealizma.

ceniji prošlog veka, dobile su na intenzitetu i radikalnosti posle ratne apokalipse, kada je dolazeća generacija poverovala, kako je napisao Bertold Breht u *Mahagoniju*, „da sve može biti dopušteno“, da se iz korena mogu promeniti aksiomi, nazori, načini mišljenja, moral i vera, da se može ostvariti puna ljudska sloboda, stvarna autonomija i istinska socijalna pravda. Profilisalo se mišljenje da negiranje estetskih normi i kulturnih konvencija nije samo čin osvajanja apsolutne stvaralačke slobode već i politički čin nepristajanja, konfrontacije i subverzije. O „totalnoj konfliktности avangardističke slike sveta“ (J. J. van Bak) svedoči retrospekcija vodećeg ideologa beogradskog nadrealizma, Marka Ristića, koja činovnički pedantno nabroja činioce buržoaskog ideološkog kompleksa koje je nadrealizam doveo u pitanje:

[...] društvena pravila, građanske vrline, filozofske teorije i moralne norme, religiju, naciju i porodicu, zastave i simbole, titule i počasti, akademije i kasarne, crkve i banke, etičke principe i estetske dogme, društvene i umetničke konvencije, običaje i navike, zakone i pravila pristojnosti, literaturu i jezik (Ristić 1987: 341).

Ristić sugeriše da se nadrealizam svom snagom ustremio na razboličavanje ideološke mistifikacije buržoaskog poretka i uspostavio kao njegova antiteza. Slično bi se moglo reći i za druge jake avangarde koje su bespoštednom kritikom, provokacijom i zapaljivom retorikom napadale hipokriziju i demistifikovale „lažne mantije“ (Micić) buržoaske nomenklature, negirajući joj monopol na istinu/znanje i upravljanje sudbinom nacije. Drugim rečima, one su jugoslovenskom društvu objavile totalni rat na terenu istine, pravde, morala i vrednosti na koje sve odreda polažu pretenzije. Lišena svakog resantimana, avangardna kritika bila je radikalno emancipatorska, proizvodila je nove koncepte i izumevala

nove probleme, odnosno dramatizovala nasleđene koncepte na kreativan način uvodeći „dimenziju potencijalnosti u čistu aktualnost” (Žižek). Ona je doksu napadala iz pozicije onog što isključuje, probijala granice socijalnog konsenzusa i, kao i politička avangarda, odbijala mogućnost „demokratske debate” bivajući u svojim zahtevima ultimativna. Zato se radikalne avangarde mogu i moraju tumačiti kao autohtona izvorišta nesputane leve kritike, u mnogo čemu radikalnije od političke leve, jer nisu bile usmeravane konkretnim taktičkim i strateškim ciljevima partijske politike, već poetskom imaginacijom i zamislama estetskog prevrednovanja. Osim nadrealista koji su bili teorijski potkovani, poznavanje marksističke literature bilo je skromno, što se očituje u simplifikovanoj upotrebi marksističkih aksioma, upravo u Krležinom „šturm i drang” smislu, a za mnoge je lenjinizam predstavljao primarni izvor upoznavanja sa marksističkom mišlju.

Može se reći da su avangarde modernizaciji jugoslovenske kulture doprinele prenošenjem i produkcijom idejnih i intelektualnih sadržaja koji se sa područja umetnosti projektuju na celokupan društveni prostor. U osvrtu na saznajni doprinos istorijskih avangardi, sociolog Pavle Milenković konstatuje da je „zasnivanje sopstvenog diskursa i njegovo širenje u prostoru simboličke moći avangardi dodelilo funkciju proizvođača znanja”, u odgovoru na „istorijske i političke izazove društava i njihovih vrednosnih matrica” (Milenković 2012: 20, 23).¹⁹

19 Izazovi o kojima govori Milenković bili su višestruki jer se radilo o ekonomski, društveno i kulturno heterogenoj državi periferijskog kapitalizma koja je ostala na začelju evropskih tokova modernizacije, i u kojoj nije sprovedena nijedna sveobuhvatna reforma. Kao unitarna parlamentarna demokratija, koja je u jednom periodu prerasla u monarhodiktaturu, država (dvor i politička elita) bila je glavni kočničar razvoja ne samo zato što nije imala političku volju/interes da reši brojne probleme nasleđene iz prošlosti ili stvorene ujedinjenjem, već je autoritarnim načinom vladanja sužavala prostor demokratske debate i kritičke misli. Malobrojna intelektualna elita bila je ovisna o državi i nije mogla značajnije da utiče na razvojnu politiku, mada su u kulturi i umetnosti prodori moderniza-

S druge strane, raspravljajući o modernizacijskim konceptima periferijskih, centralnoevropskih avangardi, Kreft konstatuje da su njihovi eksponenti

za modernizaciju svojih društava imali rešenje koje nije bilo samo različito od prethodnih modela već i direktno destruktivno za njih, ali su, ipak, i to bili bili modeli za nacionalnu izgradnju. Oni su imali osećaj za čovečanstvo kao celinu koja je iznad državnih granica, borili su se za novo ljudsko biće, i planirali da okončaju priču o spasenju ovde i sada. (Kreft 2004: 20).

Modernizacijski impuls centralnoevropskih avangardi varirao je od zemlje do zemlje, u skladu sa transformacijama i uslovima u lokalnim kulturama, što znači da je nailazio na veći odjek u kulturno razvijenijim i liberalnijim sredinama, kao što su Nemačka i Čehoslovačka. U Jugoslaviji je avangardni model kulturnog razvoja, situiran na marginama kulturnog sistema, naišao na otpor izuzetno jakih obrazaca rezidualnih nacionalnih kultura Srbije, Hrvatske i Slovenije, dok se istovremeno suprotstavljao građanskom modelu modernizacije koji je prenosio vrednosti zapadnoevropskog liberalizma i oblikovao kulturu modernizma glavnog toka. Taj model je u slučaju jakih avangardi neodvojiv od socijalnog radikalizma, i zato avangardistička optimalna projekcija za svoju političku platformu koja upotpunjuje onu estetsku usvaja ideologiju koja poseduje i utopijski patos i konkretna rešenja za promenu društvenog sistema.

cije prednjačili u odnosu na druge sektore društvene proizvodnje. Sumirajući celokupnu situaciju u državi, istoričarka Mari-Žanin Čalić zaključila je da „inovativni potencijal nije bio dovoljan da raskine okove predmodernog privrednog i društvenog ustrojstva“, zbog čega „Jugoslavija ni do Drugog svetskog rata nije postala moderna, razvijena i građanska država“ (Stojanović 2010: 50).

Za primer možemo uzeti Rista Ratkovića, „pesnika-komunistu”, kako je sam sebe nazivao, koji je zajedno sa Moni de Bulijem pokrenuo mali pronadrealistički časopis *Večnost* (1926), gde je u sva četiri broja objavljivao tekstove i stihove u kojima se poziva ili aludira na revoluciju po uzoru na boljševičku. Za Ratkovića poezija je totalan čin i ne sme se konformistički zaustaviti na formalnim inovacijama kao što je slobodni stih, već iziskuje ličan angažman pesnika u revolucionarnim „socijalističkim stremljenjima” kroz stapanje individualnog sa kolektivnim buntom, pa čak i „revolucionarno samoubistvo, jer se njime dokazuju dve najviše manifestacije duha: Revolucija i Poezija” („Jedan dva tri”, br. 3, 1926). To je onaj kategorički imperativ apsolutnog revolta na koji Ratković patetično-konfuzno poziva u proglasu „U levo!” (br. 1, 1926), u kojem kopču umetnosti i politike vidi kao iminentnu totalnom činu poezije: „Politika je jednačina ličnosti i zajednice, umetnost jednačina ličnosti i svega ostalog“. Končno, u manifestu zvučnog naziva „Za crvenu metafiziku“ (*Večnost*, br. 4), on odbacuje mogućnost „intelektualnog rešenja neke kosmičke zagonetke“ smatrajući da se ona mora rešiti „socialno“, i zato svaka revolucija čije se ideje ne mogu konkretizovati „apsurdna je, i šta više, lažna“. Ratkovićevo uverenje da revolucionarni literarni fenomen ne može da se društveno realizuje izvan revolucionarnog društvenog događaja i bez usvajanja marksističkog materijalističkog pogleda na svet, tipično je za prokomunističke avangarde dvadesetih.

Susret slobodoumnih umetnika sa revolucionarnom teorijom i praksom doveo je do toga da su, prema svedočenju nadrealiste Dušana Matića, „izlazili obeleženi nekim drugim znacima i kategorijama, različitim od onih od kojih su pošli“ (Matić 1969: 251). Put do revolucionarnog političkog stajališta vodio ih je od estetsko-etičke do političke pobune protiv građanskog pogleda na svet koja je svoju ideološku definiciju

MESEČNIK PREVRATNE MLADINE ZA DUHOVNO REVOLUCIJO

STEFANIJA RAVNIKAR:

NA KONCERTU.

Dvorana je bila razsvetljena tako temno, kot bi jo a slaten pomol. Od svetilnikov, visokih od stropa in stov, so se ležili široki pramenji svetlobe in se odvijali na vse strani. Le ena kot je bil temen, dano ob steni pri vhodu. V tem kotu so se zadrževali ob tidi človek, ki je moral biti najprej odločen zato, da stoji v edinem temnem kotu. Ustne oči so strnile v blagodej obzora skrivnostno po belu, dano ob svetljeni steni so se plazili njegov pogled do vhoda. V meškalnični olini je upogledoval bleščajo, nepretrgani tati ljudi, ki je izgledal v sedlini dvorane pod množicami ležerici v razvalinah stene.

Človek v temnem kotu dvorane je prišel vanjo le pred množico, ku so brlele le majhne rdeče svetilke na visokih stropih. Vstavljal se je pri dnu in se odvil po vsej dvorani. Medtem tema je njemu po njej in vendar je videl tisti kot, v katerem je steno sedel. Ko je uvidel dolge vrste sedelnih sedelcev, je videl tudi to vse tisto, ki sede sedaj na njih — in sede proti njim. Gato je bil močje v tisti kot, ki ga luz svetilnikov ni dosegla niti sedaj.

Polosona so se napreje njegove rudično molikajoče oči, in duri vhoda so zadržale skupaj, da je videl belo, zleto obsevanje stene do naprej, dano do razsvetljenosti, ki pa je bil svetel kakor via ostala dvorana. Nihče več ni videl, silil je le čim instrumentov na visokem odru, a bočni akordi, iskre iz njihovih strun, niso dosegli temnega kota.

Ne tanki hiti, ne pogledi množice in ne glasovi godbe niso mogli prodreti teme, v kateri je bil on.

— Neje to moj pravi svetnik? — mislil je v črni, ki ki morala biti izbrana na prvem mestu. Že so se brusili dvigale vrste za odhod, kot vadi od, je zakomala vidi in uvidelo je zopet vse, ko je stopil izna razgrinjala človek s instrumentom v raki, ki se niso ni igral na tak instrument in le noben godec ni bil njemu podoben. Nagrada se je množila proti odru, v napetost priključevanje so obhvatili obraz.

Ko je prvi zvok zaznavni po dvorani, se je vdrznil človek v temnem kotu. Z njemu je najel naposledne lase, ki so mu stili čez obraz in jih profiliral na odru. Nato je prebrl na ritmično raki in v skladnosti mu je stajal obraz. Že je bila pesen končana, množica pa je le vedno pri- takovala začetek. Videl jo je človek s odra, ozarjenost je hotel oditi, ker se mu je ponavretila nalikala pesen, se izbrana na posvojen instrumentu. Ker se ga je dotaknila blada roka in radostno je silil besede: v temnem kotu niso videl, ašile me ni videl, besede in pesni so bile same same in odo luz svetilnikov me ni ostavila. Poudel, kako svetel je sedaj kot, v katerem sem stal: pojdi s menoj in igraj vsem tistem besedilom, ki jih ne domneja ne pesen, ne luzi Mongo več jih je kot tak ukaz, ki imajo obsejajo toliko, da me niso videli svojega v temnem kotu. Le dajo tega kota je segla roka k njemu in godec je bil za njo. Kjerlaka je igral, je bila tema in ko je končal, je stajala jena lad.

Dolje vrste ljudi so se mešale okoli široke duri in vsem se je zdelo silno prav, da ta tudihi godec ni igral na prvem mestu.

TONE SELJAKAR:

LJUDOŽRCI.

*Hotim po poti preletelstva danesnje dobe
in svetujem razsvetljenost
visoke kulture
omajne berate,
brezstene invalide,
gladne sirote,
obelena trupla,
trane pijance,*

ŠTEVILKA 2.

LETO I.

Rdeči pilot, br. 2, 1922.

pronašla u marksizmu. Ili, prema Ristićevoj analitičkoj formulaciji ovog pitanja, „spontane i nesvodljive revendikacije dovode pesnika do saznanja da je njihovo ostvarenje moguće samo ukoliko se izmene materialni uslovi koji im stoje na putu“ i da tu „oslobodilačku akciju može da sprovede samo onaj deo društvene zajednice koji je danas potišten“ (Ristić 1934a: 84). To znači da prelazak na revolucionarnu perspektivu podrazumeva odbacivanje „mahnite slobode“ (Immanuel Kant) individualnog revolta u korist prihvatanja organizovane borbe za „stvarnu slobodu“, koja je moguća samo kao kolektivna borba predvođena proleterijatom kao empirijskim su-

bjektom revolucije. Radikalizacija avangarde predstavlja njen vrhunac, kao ona krajnja tačka kada se mora politizovati, da bi tako, zapaža Janez Vrečko pozivajući se na Flakera, „postigla sopstvenu funkcionalizaciju, koja sad iz estetskog prevrednovanja prelazi na moralno, etičko i socijalno – ovo poslednje u smislu političke revolucionarnosti“ (Vrečko 1984: 14).

Vrečko govori o prvom slovenačkom avangardnom poeti, Antonu Podbevšku, kao primeru radikalizacije avangardnog umetnika kojem su pesničke pantalone postale pretesne da bi svoje ideje stavio u službu sveopšteg društvenog preobražaja. Podbevšek je sa književnim kritičarem Josipom Vidmarom i kompozitorom Marijem Kogojem u Novom Mestu pokrenuo *Trije labodje* (1921), prvu avangardnu (ekspresionističku) reviju u Sloveniji, ali se s njima razišao pre objavljivanja drugog broja, insistirajući na zauzimanju politički revolucionarnijeg kursa. Prema Vidmarovom sećanju, on je po objavljivanju prvog broja *Trije labodje* održao senzacionalno predavanje u novomestnom Gradskom domu, „gde je nagovestio svoju preorijentaciju na socijalizam i s tim u vezi prema socijalno tendencioznoj literaturi“ (Isto). U drugom broju svog „mesečnika prevratničke omladine za duhovnu revoluciju“ *Rdeči pilot* (1922), koji pokreće u Ljubljani po razlazu sa labudovcima, u manifestu „Politička umetnost“, on nudi viziju umetnosti budućnosti koja predstavlja mešavinu Marksovog estetskog komunizma i Morisovog estetskog socijalizma, s elementima Kropotkinovog anarhizma. Zalaže se za odbacivanje kapitalističke kulture i potpunu integraciju umetnosti u životnu praksu, utopistički predviđajući da će umetnost budućnosti biti kolektivistička, deprofesionalizovana, povezana sa industrijom, oplemenjivaće čovekov životni prostor (tu se poziva na Raskina i Morisa) i postaće objekat ljubavnog i prijateljskog darivanja a ne prodaje (tu aludira na Kropotkina). U tekstu „Odnos umetnika u državi“ politički je eksplicitniji,

saopštavajući da je zadatak *Rdečeg pilota* da ljude pripremi za socijalističku budućnost, „u kojoj nećemo poznavati nikakve granice, onda kada budemo pevali mrtvačke pesme kapitalističkom režimu, i kada će svuda vladati jedino spasonosna proleterska internacionala”.

Međutim, „pilotovci” (Podbevšek kao lider skupine mladih sledbenika), koji su svoj program promovisali na književnim večerima u Sloveniji, sa proleterskom internacionalom ne samo da nisu imali komunikaciju, nego je nisu ni tražili. Revolucija na koju su pozivali u suštini je bila duhovna (o čemu svedoči podnaslov časopisa) i deklarativno socijalna, a umetnost njeno istančano oružje, pre svega literatura kao njena najsnažnija etička instanca. U ondašnjem ideološkom kontekstu Podbevšekov literarno-kulturni angažman bio je, konstatuje Matevž Kos, u toj meri onostran i levo i desno da ni jedna ni druga nisu znale šta bi sa njim (Kos 2009: 8).²⁰ Isto bi se moglo reći i za sve ostale jugoslovenske avangarde čiji je socijalni radikalizam ostajao bez odjeka na komunističkoj levo (desnica je, podrazumeva se, bila prirodni neprijatelj svakog levo orijentisanog kulturnog diskursa) i u njenim književnim formacijama sve do kraja dvadesetih.

Kao i druge partije u svetu, Komunistička partija Jugoslavije u dvadesetim nije imala profilisanu kulturnu politiku, te su odluke uglavnom prepuštane samim piscima i kulturnim radnicima, malobrojnim članovima i većem broju simpatizera (Matvejević 1977: 48). „Rizik koji su svojim opredjeljenjem u datim društvenim prilikama preuzimali bio je, u početku, do-

20 Kos skreće pažnju na Podbevšekove dinamične promene kulturno-političkih stajališta i ideoloških ubeđenja u periodu od 1920. do 1927. kada deluje kao avangardni umetnik. Po gašenju *Rdečeg pilota* postao je urednik glasila slovenačke socijaldemokratije *Naprej* i to u trenutku unutarstranačke krize, da bi se skrasio u redakciji *Jutra*, glasila slovenačkih liberala. U *Jutru* je kao odgovor na javne kritike objavio „Izjavu” (1927) u kojoj se distancira i od levog i od desnog književnog tabora i obećava da će svoju borbu za umetnost nastaviti sam.

voljna garancija ispravnosti", dok je partija zadržavala pravo da „o kulturnim pojavama koje nije mogla uobličavati sudi, da ih se interno kvalifikuje kao više ili manje korisne za pokret" (Isto). Kultura nije bila na agendi komunističkih partija u to vreme, funkcija umetnosti u idejno-političkoj borbi nije bila jasno profilisana, precizne direktive iz Moskve nisu stizale, a stvaraoci na levisi širom Evrope predstavljali su šaroliku i nekompaktnu mešavinu intelektualnih, političkih i estetskih senzibiliteta. Tokom dvadesetih u Jugoslaviji nije bilo značajnijeg sukobljavanja na književnoj levisi i do prvog politički eksplozivnog zaoštavanja doći će nakon Druge konferencije Međunarodnog udruženja revolucionarnih pisaca u Harkovu (1930) čije su rezolucije proglasile primat političke volje nad estetskom orijentacijom. Napadom socijalnih literata na beogradske nadrealiste započeće *sukob na književnoj levisi* koji će obeležiti književni život tridesetih, sve do okupacije Jugoslavije od strane sila Osovine aprila 1941. godine.

O poetičkom diverzitetu na književnoj levisi svedoči „Lef u Jugoslaviji", gde Cesarec na deo levog fronta koji „stoji u uskoj vezi s komunističkim pokretom“, pored Krleže, svrstava samo saradnika *Književne republike* Dragišu Vasića, „zahvaljujući njegovim snažnim opisima jugoslavenkog Sibira" (Cesarec 1986: 204).²¹ U nastavku nabraja „simpatizere" koji na borbu gledaju „izdaleka", baveći se „uzvišenijim" stvarima, „kao na primer ekspresionizmom": beogradsku literarnu zajednicu „Alfa" predvođenu Stanislavom Vinaverom i Boškom Tokinom, izvan nje Antuna Branka Šimića i Jovana Kulundžića, i domaću „varijaciju dadaizma" – zenitizam. Tekst zaključuje

21 Cesarec aludira na knjigu *Dva meseca u jugoslovenskom Sibiru* (1921) u kojoj Vasić opisuje svoje iskustvo vojnika prisilno upućenog u gušenje pobune u Albaniji. Vasić je pripadao građanskoj levoj inteligenciji i ponekad istupao kao simpatizer komunista, da bi nakon uvođenja Šestojanuarske diktature napustio književni rad i krugove socijalnih literata, postavši propovednikom velikosrpskog nacionalizma i kulturnog konzervativizma.

pozivom na stvaranje levog fronta u celom svetu, uz krešendo u poslednjoj rečenici: „Budućnost je svjetske kulture na lijevom krilu“.

Cesarčev konstrukt levog kulturnog fronta u Jugoslaviji indikativan je zato što otvara niz pitanja koja se tiču političke i estetske diferencijacije na tom frontu početkom dvadesetih godina. Diferencijacija pisaca komunista i pisaca simpatizera panevropski je fenomen: ove druge sa komunističkim pokretom povezuju različiti nivoi simpatija i savezništva, ali ne i stvarnih političko-organizacijskih veza (oni mogu biti socijaldemokrate ili levi liberali). I motivi su im različiti, ali svi dele uverenje da je neophodno izmeniti društvenu situaciju, što nije značilo i menjanje društva u temelju, kao što su zahtevali komunisti. Saputnici, kaže Trocki, ne obuhvataju revoluciju u celini i ne dele njen komunistički cilj, a njihovo stvaralaštvo lišeno je političkih perspektiva (Trocki 1971: 40). Oni nisu „umjetnici proleterske revolucije, nego njeni umjetnički saputnici” koji su revoluciju prihvatili, svaki na svoj način, „pod njenim kutom, koji ih je zahvatio”. Isto bi se moglo reći i za Cesarčeve simpatizere kojima su takođe strani „strogi marksizam” („marksizam proklamuje urbi et orbi”, napisaoće docnije Vinaver) i odanost revolucionarnom cilju, izuzimajući Micićev zenitizam koji je na ovom „frontu”, videćemo, po mnogo čemu specifičan.²²

Navedeni pisci (Vinaver, Tokin, Šimić) primer su simpatizera iz redova građanske leve inteligencije, dok su istovremeno i eksponenti, kako Cesarec zajedljivo sugeriše, depolitizovanog kosmičkog ekspresionizma koji književna i politička pitanja drži na distanci. Iako nisu lišeni socijalne svesti i poznaju umetničke trendove u prvoj zemlji socijalizma, oni zagovara-

22 Neshvatljivo je Cesarčevo svrstavanje zenitizma pod dadaizam, s obzirom na Micićev prononsirani antidadaizam i razlaz sa Draganom Aleksićem, što ukazuje na to da se Cesarec nije udubljavao u proučavanje zenitizma i njegove geneze.

ju princip autohtone umetničke i duhovne revolucije „iznad svakog preciznog političkog angažmana” odbijajući da svoje političke simpatije ispolje u književnoj praksi. O tome buduću zenitista Tokin eksplicitno govori u programskom tekstu „Ekspresionistička filosofija i umetnost”, gde pridruživanje ekspresionističkog pisca političkoj avangardi ocenjuje neproduktivnim jer je njegova politička misija iznad praktične politike – ona je „spiritualna akcija i unosenje religioznosti spiritualizma u svakidašnjost” (Токин 1920: 2). Intepretirajući Vinaverove tekstove o Rusiji, Vučković zapaža da on revoluciju posmatra „bergsonovski idealistično”, kao „nešto što je novo i što pokreće svet iz ravnoteže”, što na duhovnoj ravni korespondira sa avangardnom pobunom protiv umetničkih konvencija, dok za značaj revolucije kao političkog i istorijskog događaja nije zainteresovan (Vučković 2011: 191–192). Takvo shvatanje, nastavlja Vučković, „identično je idejama liberalne građanske književnosti u pokretu ekspresionizma”, za koje je revolucija značila „materijalizovanje njihove idealističke utopije o duhovnom carstvu na zemlji” (Isto). I Krleža je kosmički ekspresionizam smatrao „idealistički reakcionarnim” zamerajući mu haotičnu sliku sveta i života i „naivnu i mističnu iluziju” da se sredstvima stiha i palete može prevladati politička i socijalna stvarnost. Drugačiji je slučaj sa A. B. Šimićem, vodećim hrvatskim ekspresionističkim poetom, esejistom i kritičarem, za čiji će zaokret od lirskog ekspresionizma ka socijalnoj poeziji Krleža mnogo godina kasnije sebi pripisati zaslugu: „Pojma nije imao o naciji, o politici, o socijalizmu, o komunizmu, o lijevim pokretima uopće i ja sam bio njegov *spiritus movens*” (Čengić 1985: 337).

Cesarec će godinu dana kasnije, prikazujući u *Književnoj republici* Vinaverove *Ruske povorke* (1924), „prvi jugoslovenski postrevolucionarni putopis iz Rusije” (Brebanović), revidirati prethodno stanovište. Vinaverovo gledanje na rusku

revoluciju za Cesarca je sada tipično „inteligentsko”, ako ne i „kontrarevolucionarno”, jer umesto lica prikazuje naličje revolucije, „uprkos ranije iskazanim simpatijama za kulturni rad boljševika” (Cesarec 1963: 143). On priznaje da je pogrešio, da je Vinavera površno poznao i poverovao fami koja je o njemu kao svedoku revolucije kružila, sve iz želje da čitaocima u Rusiji predstavi što širi spisak jugoslovenskih pisaca saglasnih sa težnjama revolucije (139–140). S tim u vezi, Velimir Visković nalazi da je Krležin *Izlet u Rusiju* svojevrсна protivknjiga *Ruskim povorkama* zato što sadrži u sebi „na implicitan način supsumiranu dimenziju političke polemike unutar generacije pisaca koji su bili neposredno nakon rata poetički bliski, a sredinom dvadesetih se sve više udaljuju i poetički i politički” (Visković 2000: 180).

Cesarec se tokom boravka u Moskvi kretao u krugovima lefovaca i inhukovaca i otuda poziv da objavi članak o levom kulturnom frontu u Jugoslaviji. Pokrenut te iste 1923. godine od strane futurista (Majakovski, Brik, Tretjakov), *Lef* je imao za cilj da ujedini avangardne grupe (futuristi, konstruktivisti, proletkultovci, formalisti) i postane stožerom okupljanja levih tendencija u sovjetskoj umetnosti, sa perspektivom internacionalizacije. Međutim, za razliku od *Lef*-a koji je bio glasilo jedne neformalne grupe umetnika, kritičara i pisaca i koje s početka uživa podršku partije i promoviše diverzitet eksperimenta u književnosti, umetnosti, filmu i teatru, Cesarčev levi front je subjektivni konstrukt, isključivo književan, okuplja realiste, moderniste i avangardiste, komuniste i simpatizere, ne poznaje zajedničke ciljeve ni publikacije, i podrazumeva različita gledišta na politiku literature. Reklo bi se da je bio poveden iskazom lefovaca da im je namera da se ono što je do tada figuriralo kao „mitski levi front” prevede u „preduzimljivu grupu” koja će odražavati „panoramu umetnosti u RSFSR” (Aseev i drugi 1971: 34). Međutim, front koji Cesarec mapira,

u potpuno različitim društveno-političkim okolnostima, sve je samo ne panorama i propozicija za zajedničko nastupanje, već pre naznaka definitivnog poetičkog i političkog razlaza na književnoj levisi i sukoba koji će se odigravati u trouglu modernista, avangardista i socijalnih literata.

Cesarčevo prikazivanje komunista i simpatizera na istom frontu moglo bi se objasniti i neselekškom politikom *Plamena* i *Književne republike*: oba časopisa okupljaju hrvatske pisce koji ne pripadaju do kraja levisi, ali su bliski avangardnoj poetici ili je zastupaju, odnosno ispoljavaju urednicima bliske estetske vrednosti. Prema Cesarcu, koji se deklarirao kao „komunist umjetnik”, nikakvi pozivi na marksizam, „koliko god oni stvarali privid objektivizacije umjetničkih pojava oblika, ne mogu biti jamstvom objektivnog spoznavanja a kamoli vrednovanja umjetnosti” (Flaker 1982: 120). I Krleži će biti stran ideološki dogmatizam koji prenebegava estetske kriterijume („Umjetnost nikako ne može biti sredstvo nego samo cilj!”) i zato će se principa otvorenosti za saradnju držati i kasnije, uređujući *Danas* i *Pečat*, zbog čega će se i sukobiti sa partijskom politikom u književnosti. Iako je dvadesetih obavljao odgovorne partijske zadatke, sebe je voleo da naziva „suputnikom Partije” kako bi istakao intelektualnu nezavisnost i kritički odnos prema aspektima partijske politike sa kojima se nije slagao, a o tome da li je formalno bio član KPJ nikad se nije eksplicitno izjasnio.

Imajući pred sobom profilisaniju situaciju po pitanju poetičke i političke diferencijacije nego Cesarec, pitanju levog fronta će se sedam godina kasnije vratiti još jedan prominentan partijski intelektualac, Otokar Keršovani, u članku „Beleške o omladini” (objavljen pod pseudonimom V. Dragin u *Novoj literaturi*, br. 1, 1930). Formalna revolucionarnost koja je odlikovala generaciju „Vinaver-Rastko Petrović-Drajinac-Krakov-Miličić” prelazi u „konzervativnost”, radikali-

zujući se u suprotnom pravcu, „u desno, ka misticizmu, kozmičkoj poeziji, antiracionalizmu, antikonkretnosti, ukratko ka ‘nebulizmu’” (Keršovani 1960: 95). Socijalno senzitivna generacija ekspresionista odigrala je kroz prirodnu borbu „mladih” protiv „starih” svoju ulogu u rušenju „ustaljenih vrednosti”, ali „za sobom nije ostavila nikakvih trajnih vrednosti sa izrazito ekspresionističkim obeležjem”. Zato mladi na levom frontu moraju da prestanu da vode „borbu s parolama starim” i okrenu se novim formama, novim parolama i novim izvorima inspiracije kao što su „rad u fabrici i na njivi, zatvor i popravilište, lađa i mašina, sirotište i prosjak, bolnica i ulica” (Isto).

Elementi *tendencioznosti* modela socijalne literature – koja se krajem dvadesetih nametnula kao književna platforma leve u Jugoslaviji – kod Keršovanija jasno su naznačeni: pisci na levisi imaju se prilagoditi pragmatičnim zahtevima za opštepristupačnom i neposredno funkcionalnom, društveno-kritičnom književnošću. Time se književnost instrumentalizuje u službi praktične politike i negira joj se sloboda da samostalno odlučuje o književnim sredstvima kojima će pisac izraziti svoj politički stav. Treba naglasiti da to nije bio zvaničan stav Partije jer ona do tada nije formulisala bilo kakvu direktivu u oblasti kulture. Međutim, to jeste bio preovlađujući stav među komunističkim literatama zadojenim konceptom proletersko-revolucionarne literature koji se iz Moskve proširio Evropom, počevši od Drugog kongresa Treće internacionale (1920) na kojem je osnovan Privremeni međunarodni biro Proletkulta sa zadatkom da promovise principe proleterske kulture. U proglasu koji je kongres uputio uopšteno se govori o potrebi kulturnog obrazovanja masa i stvaranju klasno zasnovane kulture proleterijata, uz konstataciju da je umetnost „snažno agitaciono sredstvo” jer poseduje moć da „organizira osjećaj kao što idejna propagan-

da organizira misao“ (Flaker 1967: 35). Iako u proglasu – koji ponavlja osnovne teze iz rezolucije „Proleterijat i umetnost“ Aleksandra Bogdanova iznete na Prvoj sveruskoj konferenciji proleterskih kulturno-prosvetnih organizacija u Moskvi (1918) – nema specifičnih preporuka za umetničko stvaralaštvo, jasno je da ono mora u potpunosti biti u funkciji revolucionarne borbe i odražavati „borbeni komunistički duh“ koji odlikuje pokret za proletersku kulturu. Zahvaljujući Privremenom birou sovjetska ideologema proleterske kulture institucionalizovana je na nivou međunarodnog komunizma, mada su se autonomna shvatanja proleterske umetnosti i pre i posle kongresa spontano ispoljavala u umetničkoj praksi, naročito u Nemačkoj (Ervin Piskator) i Čehoslovačkoj (Devetsil). U Jugoslaviji je ova ideologema afirmisana putem levih književnih časopisa, počevši sa ljubljanskom *Mladinom* pod Kosovelovim uredništvom, a termin „socijalna literatura“ korišćen je kao kriptonim za „proletersku“ i „revolucionarnu“ književnost u uslovima stroge državne cenzure, osetljive na svaku reč koja asocira na klasnu borbu, komunizam, revoluciju i slično.²³

Interesantno je da se pet godina ranije, u članku „Nove Generacije i njihovi pokreti“ (1925), konstatujući generacijski „haos traženja“, Keršovani afirmativno određuje prema nizu

23 Važno je podvući razliku u značenju termina „proleterska“ i „revolucionarna“ književnost kojima se operiše u ovom kontekstu. Termin „proleterska književnost“ označava književnost koju stvaraju proleter i (radnici, seljaci) za proletere, i koja, pod pretpostavkom da je svaka književnost klasnog karaktera, odražava specifično proleterski pogled na svet. Termin „revolucionarna književnost“ šireg je značenja jer obuhvata pisce poreklom iz različitih socijalnih staleža koji, precizira Lukač u jednoj diskusiji na ovu temu, „dele marksistički pogled na svet koji ne mora nužno uključivati klasno iskustvo“ (Gallas 1977: 83). Polazeći od Marksovog stava da je proleterijat najnaprednija klasa, Lukač će u *Istoriji i klasnoj svesti* (1923) „stanovištu proleterijata“ pripisati superiornost u razumevanju celokupnosti društvenih procesa i pozvati levu inteligenciju da to stanovište prihvati kao svoje. Najčešće korišćen termin „proletersko-revolucionarna književnost“ po Johanesu R. Beheru, jednom od osnivača nemačkog Saveza proletersko-revolucionarnih pisaca, označava „književnost koja svet vidi i oblikuje ga sa stanovišta revolucionarnog proleterijata“ (Gallas 1977: 88).

modernih pisaca (Krleža, Donadini, Šimić), slikara (Petar Dobrović, Milivoj Uzelac, braća Kralj) i kompozitora (Dobronić, Kogoj, Manojlović), uključujući *Zenit* za koji navodi da „u naše uske relacije unosi dah međunarodnog života, duh novog evropejstva” (Flaker 1988: 228). Uviđajući „velik nesrazmer između analfabetske seljačke Jugoslavije i tog haosa –izama koji su igrali po njoj”, on predviđa da će na površini ostati malobrojni autori koji su „našli veze između svojih individualnih stremljenja i socijalnog organizma iz koga su izašli”, sa Krležom kao predvodnikom. I pored simpatija za istraživanja novih poetskih teritorija i otpor kanonu buržoaske literature, Keršovani smatra da modernizam u specifičnim jugoslovenskim prilikama ne poseduje kapacitet za obraćanje širim masama kao socijalna literatura. Zato će u „Beleškama o omladini” utvrditi da kompromisa ne može biti i da se nova generacija književnika mora pridružiti frontu „naprednih snaga savremenog sveta”, pre svega jugoslovenskom radništvu.

Socijalni model literature su njegovi protagonisti smatrali jedinim legitimnim književnim izrazom pokreta radničke klase. Socijalni pisac mora biti klasno svestan i ideološki jasno opredeljen jer, kako je izjavio jedan od najvatrenijih propagatora pokreta Stevan Galogaža, „ako pisac nije borac za one koji rade, on nije književnik”. Shodno tome, levi front se od kraja dvadesetih počinje shvatati kao pokret socijalne literature, „adekvatan društvenom pokretu masa”, što po Veselinu Masleši znači da on nije ni grupa ni „revolucija duha, nego izraz i *avangardizam* (podvukao D. S.) u isto vreme, socijalnih faktora društvene dinamike” (Masleša 1932: 54). Vreme „idejno jalovih” formalnih eksperimenata levog modernizma neumitno je prošlo i „revolt duha”, koji Masleša pripisuje nadrealizmu, odražava „zbunjenost građanskih intelektualaca” pred izazovima stvarnosti i pokušaj traženja rešenja na individualnom planu.

Još jedan agilni socijalni literata i kritičar, Jovan Popović, raskrstivši sa ekspresionističkom prošlošću, konstatovao u osvrtu na dvadesete da su se u celom svetu „formalno revolucionarna stremljenja pretopila u etički jasno određenu umetnost stvarnosti”, što znači da su se „predstavnici *avangarde* (podvukao D. S.) novog duha” morali „socijalno jasno opredeliti: ili – ili” (Popović 1931: 2). Čak i nadrealizam u Parizu, nastavlja Popović, „morao je povući konzekvence i za svoje opravdanje izjasniti se za marksizam, iako mu je po programu revolucija kozmička i bez veze sa konkretnom realnošću”. On želi da kaže da je tzv. „formalistička” umetnost građanskog modernizma i sama uvidela da je odsustvom sluha za društvena gibanja zapala u ćorsokak i da je socijalna umetnost jedina moguća revolucionarna umetnost – jedina *avangarda*.

Termin „*avangarda*” se u diskursu socijalnih literata politički ireapropriše u lenjinskom smislu te se socijalnoj literaturi u umetničkoj sferi pridaje ista uloga kao partiji u političkoj. U tome su Masleša i Popović „anticipirali” Lukača koji će tri-desetih godina, u čuvenoj polemici sa Ernstom Blohom o ekspresionizmu i realizmu, utvrditi da literarnu *avangardu* ne odlikuju tehničke inovacije, koliko god fascinantne bile, već „socijalni i ljudski sadržaj *avangarde*, širina, dubina i istinitost ideja koje se profetski anticipiraju” (Livingstone, Anderson i Mulhern 1980: 48). Tu „autentičnu ideološku *avangardu*” – o kojoj će, priznaje Lukač, istorija dati konačan sud – čine vodeći realisti poput Tomasa Mana koji podzemene tokove socijalne nejednakosti i nepravde čine vidljivim. „Raspoznati i oblikovati takve podzemne tokove velika je istorijska misija istinske literarne *avangarde*”, zaključuje Lukač (Isto). U tom smislu, Popović će u jednom kasnijem osvrtu konstatovati profetsku misiju pokreta socijalne literature: on nije bio samo književan, već je kroz književni rad vršio društvenu

i političku funkciju kao „jedini izraz krvavo prigušenih naprednih snaga”.

Pred leve pisce se početkom tridesetih postavlja zahtev da individualne kreativne potencijale prilagode kolektivnim ciljevima radničkog pokreta i modelu literature koji te ciljeve adekvatno zastupa. Permisivnost o kojoj svedoči „Lef u Jugoslaviji” počela je da ustupa mesto jednostranosti koja reflektuje rastući trend u međunarodnom levom pokretu i njegovim književnim formacijama. U drugoj polovini dvadesetih pojavljuju se organizovani pokušaji objedinjavanja evropskih levih književnih grupacija po uzoru na proleterku književnost u Rusiji. U tom cilju je u Moskvi 1927. organizovana Prva međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca, nakon koje se u pojedinim zemljama osnivaju nacionalne organizacije revolucionarnih pisaca po uzoru na RAPP. Druga konferencija, harkovska, donela je više direktnih rezolucija, obavezujućih za nacionalne i regionalne organizacije pisaca, što znači da je stavljena tačka na proizvoljna tumačenja koncepta revolucionarne literature. Kako pojašnjava Flaker, nametnuti rapovski model

odlikovao se izrazitom instrumentalizacijom književnosti u klasnoj borbi, zahtjevom za naglašenom društvenokritičkom funkcijom književnosti u kapitalističkim zemljama, opovrgavanjem i književne tradicije pojedinih nacionalnih književnosti i avangardnog pluralizma, posebno pak kritičkim odnosom njegovih zastupnika prema estetizmu i psihologizmu moderne književnosti i favoriziranjem oblika s manjim stupnjem beletrizacije zbiljskoga (Flaker 1982: 185–186).

Instruktivan karakter glavne rezolucije („Rezolucija o političkim i stvaralačkim pitanjima međunarodne proleterke i revolucionarne književnosti”) odgovarao je instruktivnom

karakteru političkih rezolucija Kominterne koje su upućivane partijama u kapitalističkim zemljama. Kao što se sovjetski političko-ekonomski model nametao kao uzoran za organizaciju društva nakon sloma kapitalizma, tako se i sovjetski model proleterske književnosti nametao kao uzoran za estetsku orijentaciju međunarodnog proleterskog književnog pokreta. Rezolucija je po svom karakteru ultimativna jer ne ostavlja mogućnost za model proleterske literature koji ne bi bio po kroju sovjetskog, mada iskazuje uvažavanje nekih socijalno-kritičkih pisaca na Zapadu kao što su Anri Barbis, Apton Sinkler i Dos Pasos.

Kongres u Harkovu nije sam po sebi bio prekretnica u razvoju jugoslovenske socijalne literature jer će se njegovi zaključci osetiti nešto kasnije, ali će, zapaža Matvejević, „potaknuti interes za teorijske rasprave na ljevici: ponuđena je napokon zajednička platforma i date su neke opće smernice” (Matvejević 1977: 67). Prostor za slobodne strelce koji autohtono tumače revolucionarni angažman literature i brane spontanost fantazije počeo se sužavati, pošto će harkovska linija, koju programski zastupaju časopisi *Stožer* (1930–1933), *Literatura* (1931–1933) i *Kultura* (1933), postati dominantna u okviru širom Jugoslavije rasprostranjenog „kartela” socijalne literature, koji su činili brojni pisci, kritičari, publicisti i umetnici iz svih slojeva društva i svih levih političkih opcija. Almanah proleterske poezije *Knjiga drugova* (1928) – odštampan na dan uvođenja diktature i odmah zaplenjen „zbog širenja komunističke propagande” – koji je sadržavao poeziju autora iz cele Jugoslavije, smatra se konstitutivnim momentom pokreta socijalne literature.

Harkovska rezolucija pozvala je komunističke partije da preuzmu rukovođenje proleterskim književnim pokretom i učine ga, kako je navedeno, „ideološkim oružjem partije” u klasnoj borbi. KPJ na ovaj poziv nije odmah odgovorila iz ne-

koliko razloga: nalazila se u unutrašnjoj krizi i bila je daleko od definisanja smernica u kulturi i umetnosti, jugoslovenskih delegata na konferenciji nije bilo, a zbog zabrane uvoza literature iz Sovjetskog Saveza harkovske odluke nisu odmah bile dostupne jugoslovenskim komunistima. Jedan od prvih znakova definisanja smernica kulturne politike jeste pismo koje je CK KPJ uputio Mjesnom zagrebačkom komitetu 1933. godine, u kojem između ostalog stoji da „cijeli levi pokret među intelektulacima treba organizirati na najširoj političkoj bazi proleterske literature i umjetnosti koja bi bila u stanju organizirati i privući pod naš uticaj najšire slojeve iz redova intelektualaca pisaca i umjetnika” (Očak 1982: 203). U nastavku se od Komiteta traži da se postara da se „rad tih intelektualskih grupa što tješnje poveže sa radnicima i seljacima i što prije prenose u te mase”. Potom se u odluci Politbiroa Centralnog komiteta KPJ „Zadaće Partije ne teoretskoj fronti” (1934) od komunista zahteva da neguju marksističko-lenjinistički stav po pitanjima književnosti, umetnosti, kulture i kritike, i odlučno bore za suzbijanje „raznih teorija koje se u posljednje vreme šire u Jugoslaviji: individualna psihologija, neokantijanstvo, mehanicistička shvatanja dijalektike, nadrealizam” (Kalezić 1975: 247). Iste godine CK KPJ na Četvrtoj zemaljskoj konferenciji u Ljubljani usvaja Rezoluciju o štampi i literaturi u kojoj se ističe prednost „razumljivog jezika” i podizanje svesti naroda na stepen razumevanje političke linije (Ђетковић 1991: 40). Sve to govori da Partija počinje direktno da se upliće u književnu politiku pokrećući niz akcija u časopisima i kulturnim ustanovama koje su bile pod njenom kontrolom, sa ciljem da spreči širenje gledišta koja se razmimoilaze sa njenom političkom strategijom i taktikom u datom trenutku. Za Partiju to nije bilo, prisetio se nekoliko decenija kasnije Vladimir Bakarić, član Agitpropa CK KP Hrvatske, „teoretsko, književno pitanje nego pitanje praktične politike, to jest

da li ćemo uspjeti našu organizaciju orijentirati na put prema revolucionarnoj praksi ili ne. I prema tome smo se odlučili, napravili smo prelom“ (Bakarić 1971: 237). Bakarić priznaje da je taj prelom proizveo „nerazumjevanja i sukobe na području literature“ i doveo do toga da su otišli „talenti“ a ostali „političari“, odnosno pisci koji su literaturu doživeli kao prošireni prostor političkog delovanja.

Koncept socijalne literature u dogmatičnoj harkovskoj varijanti nalagao je neprihvatanje kritike građanskog sve-tonazora od strane pisaca drugačijih estetskih opredeljenja, poput beogradskih nadrealista, ili levih pisaca koji su se suprotstavljali nametanju vulgarizatorskih književnih shema poput Krleže. Političko istomišljeništvo nije bilo dovoljno da bi se umetnički neistomišljenici prihvatili kao saborci na levom kulturnom frontu jer su razlike u estetskim nazorima i poimanju odnosa umetnosti i revolucije bile nepremostive i za jedne i za druge. Doduše, harkovska rezolucija pozvala je proletherske pisce da „preodgoje i preobraze svoje saveznike“ kako bi korigovali književnu orijentaciju i oslobodili se „svih predrasuda vezanih za sitnoburžoaski pogled na svijet“ (Flaker 1967: 112). To je u početku i činjeno, na primer u odnosu socijalnih literata prema nadrealistima na koje se prvo pokušalo pedagoško-kritički delovati, ali pošto je reakcija bila polemička, usledio je brutalan obračun koji je prešao granice književne polemike i zadobio oblik idejno-političke diskreditacije.

Krajem dvadesetih, pre nego što će Keršovani objaviti „Beleške o omladini“, na avangardnoj sceni vlada zatišje, kumulativni prevratnički elan sa početka decenije se istopio, novih časopisa i okupljanja je sve manje, a euforični poetski radikalizam mutirao je u konvencionalnije forme izraza ili se atomizirao. Već polovinom decenije, konstatuje Gojko Tešić, primećuje se oseka programskog udruživanja u ko-

rist individualnog delovanja gde ima „izvesnih odseva prve stvaralačke modernističke faze”, ali to „više nije avangardni program, niti je produženje tog projekta kao defintivnog stvaralačkog angažmana koji ima svoj cilj i smisao” (Tešić 1991: 170). U pitanju je proces koji je Marino nazvao „unutrašnjim ciklusom” avangarde:

Posle trenutaka *prekida i anticipacije*, uprkos svim akcijama i obuhvaćenim metodama (propaganda, mesijanizam, teoretizacija, itd.), avangarda, iz nagona samoodržanja, teži ka stabilizaciji, učvršćivanju u jednoj formuli. Ali ceo njen „revolucionarni položaj” upravo odbija ovu imobilizaciju jednaku stagnaciji i ponavljanju jednog tipa negacije (Марино 1997: 83).

To znači da ulaskom u stagnaciju avangarda „poništava samu sebe” (Marino), da se njena netrpeljivost prema sredini ublažava i obrnuto: ona postaje umetnički i socijalno prihvatljiva, etablira se, institucionalizuje i prelazi u mejnstrim, zbog čega se Tajge 1928. požalio da je češki poetizam prerastao u novi –izam. Avangarda imanentnu privremenost ne može da prevaziđe jer je novost koju donosi i na kojoj gradi svoj identitet i sama privremena, potrošna i ugrožena novinama koje donose potonje avangarde. Posle „pobede” i „afirmacije” avangarda je neminovno osuđena na propast, na „starenje” koje rezultira time što se protagonisti „idejno dezinteresuju”, grupe i koterije razilaze, a pojedinci nastavljaju svojim putem.

Tešić govori o klasteru avangardi koje se pojavljuju u godinama posle Prvog svetskog rata i kojima je ekspresionizam – *lingua franca* srednjoevropskog modernizma prve dve decenije dvadesetog veka – poetičko opredeljenje ili ishodište (s izuzetkom dadaizma). Spojem „revolucije u oblasti forme sa revolucijom u oblasti duha i osećanja, iskustva *reine Sichtbarkeit*-a sa iskustvima *Einfühlung*-a, nacionalnog i uni-

verzalnog, konkretno socijalnog sa apstraktno-metafizičkim” (Protić 1967: 27), ekspresionizam je davao izraz „uznemirenosti i emociji” (Milan Dedinac) generaciji koja je na scenu stupila uoči i posle rata. Kao avangardu čiji su eksponenti želeli da budu „revolucionari u pisanju, a ne revolucionari u politici”, jugoslovenski ekspresionizam odlikovao je uopšteni etički socijalizam koji je lavirao iznad konkretne društvene stvarnosti. Aktivistički ili socijalno senzitivni ekspresionizam, koji je posle rata prelazio u marksizam i pretapao se u neku od nijansi socijalne literature, nije našao odjeka u ovoj generaciji s izuzetkom Krleže i Cesarca (kao i Toneta Seliškara i Mileta Klopčiča koji su od pionira ekspresionizma postali pioniri socijalne poezije u Sloveniji), niti je njeno levičarstvo bilo konsekvantno i određujuće za dalji književni rad.

Prema Vučkoviću, ekspresionizam je počevši od 1919. prošao nekoliko faza u svom razvoju, od kojih bi se ona treća, od kraja 1922. do tridesetih godina, mogla obeležiti kao „prestruktuiranje ekspresionističkih ideja u smeru jedne mistične nacionalne filozofije, stavljene u službu ideologije građanske klase” (Vučković 2011: 150). Tokom treće faze ekspresionizam ne samo da je počeo da gubi odlike „koherentnog programa” i raspršava se u više stilskih varijanti i „teritorijalnih razlika”, već se politički modifikovao i instrumentalizovao u „ponekad reakcionarnu političku doktrinu, kao što je to bio slučaj sa istom tendencijom u nemačkom ekspresionizmu” (Isto). Ekspresionizam treće faze, koji možemo nazvati postekspresionizmom, izgubio je utopijski patos, počeo da odstupa od izvornih formi i zadržavajući izvesna poetička i tehnička sredstva transformisao se u modernizam glavnog toka, prihvatljiv za ukus građanske klase i njeno shvatanje modernog u umetnosti. Tu se više ne radi o ekspresionizmu kao umetničkom pokretu sa prepoznatljivim (avangardnim) obeležjima, već o nizu individualnih poetika koje su se razvile

iz ekspresionizma i koje se „po programu, sadržaju, filozofskoj i političkoj zasnovanosti već bitno razlikuju od izvornika” (Сабољчи 1997: 33).

Etabliran kao dominantna formula modernizma u jugoslovenskom književno-umetničkom prostoru dvadesetih, ekspresionizam je postao predmetom kritičkog osporavanja od strane dolazećih avangardi – Micićevog zenitizma, Černigojevog konstruktivizma i beogradskog nadrealizma – koje su obnovile opadajući eksperimentalni elan i postavile na nove temelje zamisao sinteze estetske i socijalne revolucije. Po nepisanom pravilu, nove avangarde donose negaciju prethodnih avangardi, proglašavaju ih okoštanim, neuspehim ili kompromitovanim, menjajući ugao i smer estetskog prevrednovanja i ističući sopstveni program kao sudbonosnu prekretnicu i jedinu živu snagu umetničke epohe. U najboljem slučaju, one starijim avangardama priznaju zasluge za proboj izvan tradicionalnih granica estetskog i umetničkog, za promociju modernih vrednosti i antiburžoaski revolt, ali svoj program ističu kao superiorniji i revolucionarniji u idejnim i umetničkim rešenjima.

Primer totalne negacije ekspresionizma je Avgust Černigoj, pionir slovenačkog vizuelnog konstruktivizma, koji je „ekspresionizam-novocentrizam” smatrao „lokalnom metafizikom glupo određenih fraza intimnog ja” i kočnicom prodora nove kolektivističke umetnosti konstruktivizma („1/2”, *Tank*, br. 3, 1927). Izjavom da „naše stremljenje mora biti revolucionarno a ne evolucionarno”, on stavlja do znanja da konstruktivizam označava tačku apsolutnog prekida sa umetničkim nasleđem, a posebno sa „lokalizmima” koji vladaju umetničkom scenom „male filistarske Ljubljane”. Černigoj aludira na slovenačko ekspresionističko slikarstvo (braća Kralj, Veno Pilon) koje je „usmerenošću na humanističku ili religiozno-utopijsku i etičku obnovu života i umetnosti” više predstavljalo „nastavljanje

stare umetnosti u novim formama nego radikalnu prelomnicu u shvatanju umetnosti kakvu je izveo konstruktivizam" (Denegri 2012: 120). Prema Černigoju, lokalni ekspresionizam (koji se u to vreme pretapa u varijantu nove objektivnosti) nije samo provincijalan već i tradicionalan, jer se drži reprezentacije stvarnosti tako što je subjektivizuje („lažno slikarstvo puno idiotskih, egzotičnih i plakatskih efekata”), dok je njegova nova umetnost konstruiše i objektivizuje kao zalag kreacije nove, univerzalne i internacionalne kulture.

Primer motivisane ideološko-političke kritike modernizma nalazimo kod Ristića koji je u nekoliko pamfleta na prelomu dvadesetih i tridesetih optužio srpske književne moderniste – sa kojima je delio zajedničko poetsko ishodište i sarađivao u *Putevima* i *Svedočanstvima* – za robovanje kalupima, „mehanizaciju nadahnuća” i „akademizaciju modernizma”. Najoštrije je u pamfletu „Protiv modernističke književnosti” (*Nadrealizam danas i ovde*, br. 2, 1932), gde saopštava da su izneverili ideale zbog kojih su etiketirani kao kulturni boljševici, da su karijeristički prihvatili norme i pravila ponašanja onih protiv kojih su se bunili i da su postali politički reaktionari skretanjem u desno poput Miloša Crnjanskog (o čijoj je zbirci *Lirika Itake* desetak godina ranije napisao oduševljenu kritiku).²⁴ Modernisti, koji su početkom dvadesetih bili u avangardi, dopustili su da ih ponese talas konzervativizma, što pokazuje da je njihova pobuna bila površna i da se nije ukotvila ni u jednoj ideologiji. Za Ristića, iza modernizma koji se lažno predstavlja kao revolucionaran, krije se reakcionarniji duh od tradicionalističkog.

24 Crnjanski se od anarhoidnog buntovnika, pacifiste i radikalnog poete, pokretača sumatraizma koji proklamuje prekid sa tradicijom i orijentaciju ka budućnosti („Za nama nema ničega što bismo mogli nastaviti.”), a socijalnu svest postavlja „namesto istorijske svesti o slavi i veličini”, preobrazio u zagovornika nacionalne ideje i kulturne tradicije, osnivača i urednika profašističkog časopisa *Ideje* (1934–1935).

Takvom kritikom on se nadovezuje na Rista Ratkovića koji razotkrivajući „laž modernizma” probelem locira u „klasnoj psihologiji” koja preči „intelektualne radnike” da shvate da promena psihološke strukture društva nije moguća ukoliko se prethodno ne promeni njegova ekonomska struktura („Put intelektualaca – Žorž Čarman”, *Večnost*, br. 5, 1926). Uzrok njihove „klasne neodređenosti” vidi u „zavaravajućem ekonomskom položaju”, izražavajući veru da će to uvideti i ujediniti se sa „manuelnim radnicima” u revolucionarnoj borbi. Ristić ne deli takvo idealističko očekivanje, za njega nema dileme da su nekadašnji saborci zauvek prešli na drugu stranu i svrstali se među protivnike naprednih snaga, a nadrealizam tumači kao odgovor na dezorijentaciju građanskog intelektualca i „kulturu u raspadanju” koju reprezentuje. Na jednom drugom mestu, Ristić i Koča Popović priznaju da su buržoaskim poreklom deo „istorijski prevaziđenog aparata”, ali pošto subverzivno deluju u pravcu njegovog ukinuća, sebe doživljavaju „kao živi primer jednog svršavanja. I time mi sami postajemo optužba” (Popović i Ristić 1931: 20).

Kao pripadnik sveže avangarde i „izdajnik klase svog porekla” (Benjamin) Ristić nastupa s antisistemske i antirežimske pozicije, iste one koju su ekspresionisti zauzimali na početku, pre nego što će početi da prave karijere (državna potpora, sinekure, počasti), i to pod diktaturom kralja Aleksandra, na čemu im Ristić posebno zamera. U tom smislu, grupa nadrealista u pismu beogradskom dnevniku *Политика*, u kojem najavljuje programske smernice udruživanja i pokretanje almanaha *Немојте/Impossible*, stavlja do znanja javnosti:

[...] mi nikada nećemo pisati pesme koje će ući u antologije novije srpske lirike, pošto naše neće biti *cele lepe*; mi nećemo pisati nagrađene romane; nećemo pričati priče sa socijalnom tendencijom [...] mi nećemo postati članovi

СВАКИ КО СЕ
И О Л Е
ИНТЕРЕСУЈЕ

ЗА
ЛИСАО
ЧУДО
ЕРОТИКУ
РУКОВОЂЕЊЕ ЖИВОТОМ
КАТАСТРОФЕ
ФИЛМ
СМРТ
ПОЕЗИЈУ
РЕКЛАМУ
НАДРЕАЛИЗАМ
УСПЕХ
САН
СЛОБОДУ
МЕТАФИЗИКУ
МОРАЛ
МОДУ
ПОРАЗ
ХУМОР
ОЧАЈАЊЕ
КРВОТОК
ПОДСВЕСТ
ЧУЛА
СИСТЕМЕ
МАШТУ
АУТОМАТСКО ПИСАЊЕ
ЉУБАВ

МОРА ДА НАБАВИ

А Л М А Н А Х КОЈИ

КОНКРЕТИЗУЈЕ
ХАЛУЦИНИРА
РАСВЕТЉАВА
ИЗМЕНАЂУЈЕ
РАСПРАВЉА
ПОМРАЧУЈЕ
ОПЧИЊУЈЕ
ОСЛОБАЂА
ОДГОВАРА
ОГОВАРА
ЗВИЈДИ
КОРАЧА
ЗАДИРЕ
ПЛАШИ
СТРУЈИ
СПАВА
САЊА
ЉУБИ
МРЗИ
БУДИ
ПАРА
ПЕВА
БДИ
ВРИ
НЕ

НЕ МОГУ ЋЕ

ТУ

НАЈЧУДНИЈУ
НАЈОШТРИЈУ
НАЈМОРАЛНИЈУ
НАЈМОДЕРНИЈУ
НАЈГЕНИЈАЛНИЈУ
НАЈОПЕРЕТСКИЈУ
НАЈНЕМОРАЛНИЈУ
НАЈБЕЗОБИРНИЈУ
НАЈСКАНДАЛОЗНИЈУ
НАЈФАНАСТИЧНИЈУ
НАЈПЕСИМИСТИЧКИЈУ
НАЈХУМОРИСТИЧНИЈУ
НАЈСЕНЗАЦИОНАЛНИЈУ

ПУБЛИКАЦИЈУ
КОЈА ЈЕ

И К А Д
КОД НАС ИЗАСЛА.

Ислази почетком маја 1930.

Nadrealistički letak koji najavljuje izlazak almanaha *Немогуће/L'impossible*, 1930.

Pen-Kluba; mi nećemo priređivati proslave; mi nećemo slikati slike za muzeje; mi nećemo biti ni vajari, ni muzičari, ni projektanti monumentalnih građevina. Ali mi ćemo doprineti arhitekturi slobode i duha (Матић и Ристић 1930: 132).

Moralno-politički imperativ se u pismu postulira kao jedan od stubova nadrealističkog odbijanja ne samo da igra po estetskim pravilima, već i da se opslužuje aparat buržoaske kulture. Kako je Ristić na jednom drugom mestu istakao, „nepopuštanje ukusu publike i efektivno neučestvovanje ove grupe u književnom takozvanom životu” (Bor i Ristić 1932: 30) dokaz je moralne superiornosti nadrealista. To znači da se nepotkupljivost, koja ide ruku pod ruku s intelektualnom nezavisnošću, manifestuje odsustvom ideološkog interesa,

pod kojim poljski marksista Isak Dojčer podrazumeva fokusiranost stvaralačkog subjekta na materijalni aspekt svoje produkcije, na vlastitu objektivaciju kao autora.

Tumačeći Ristićeve antimodernističke pamflete, Tešić zapaža da njegova negacija bliske književne prošlosti nije poetičke već političke prirode, pošto se u suštini radilo o obračunu dijalektičke ideološke perspektive nadrealizma s idealističkom perspektivom modernizma koja revolt zadržava u granicama umetnosti i „podrazumeva jednu oportunističku neutralnost u sudbonosnijim područjima života” (Tešić 1991: 184–185). Poetički, beogradskom nadrealizmu bliži je ekspresionizam nego socijalna literatura, ali ona mu je ideološki bliža po marksističkom socijalnom radikalizmu, i to je perspektiva iz koje će, bez obzira na dijametralno suprotne estetske pozicije i međusobni disput, njihove kritike modernizma pronaći zajednički imenitelj, o čemu svedoči podudarnost stavova Ristića i Keršovanija. Građanski modernizam meta je napada dve nove struje na književnoj levisi koje početkom tridesetih snažno repolitizuju ulogu umetnosti u društvenim procesima, ispoljavajući politički zreliji radikalizam u odnosu na posleratni: za njih revolucija predstavlja tek strategiju a ne događaj koja će se odigrati po boljševičkom receptu.

Ako se vratimo na početak dvadesetih, videćemo da u matici ekspresionističkih tokova i u godini njihovog vrhunca na jugoslovenskom kulturnom prostoru dolazi do prve rezolutne poetičko-političke diferencijacije, one koju je izveo Micić sa zenitizmom. Diferencijaciju je nagovestio pamfletom „Putujući Ekspresionizam i Antikulturni most” (*Zenit*, br. 3, 1921), gde je optužujući jugoslovenske ekspresioniste da su epigoni pojave koju ne poznaju i suštinski ne razumeju, ekspresionizmu odao počast kao „umetnosti našeg doba i vremena u celoj Evropi”. Međutim, u nastavku ekspresionizam proglašava umetnošću koja nije „definitivna”, superponirajući

mu zenitizam kao umetnost koja je „iznad ekspresionizma” i „umetnost koja znači TOTALNOST”. Francusko-nemački pesnik Ivan Gol, u kratkom periodu dragocen internacionalni saradnik *Zenita*, u tekstu „Expressionismus stirbt” (Ekspresionizam umire) biće ekspliktiniji nazivajući ekspresionizam „propalim ratnim lihvarom” i sklanjajući ga na periferiju evropske avangarde (*Zenit*, br. 8, 1921). Golov antiekspresionizam usaglašen je sa Micićevom namerom da zenitizam potpuno osamostali od ekspresionističkog korena i profiliše u samosvojan balkanocentričan umetnički pokret koji će preokrenuti odnos centar-periferija u sferi kulture. Iako je na početku *Zenit* deklariseo kao ekspresionistički časopis i za saradnike okupio plejadu ekspresionističkih pisaca (To-kin, Gol, Vinaver, Crnjanski, Rastko Petrović) i slikara (Vilko Gecan, Vinko Foretić, Jovan Bijelić), Micić je zbog nametanja svoje zenitozofije kao ideologije pokreta („Naša vera: ZENITIZAM”), isključivosti i autoritarnog karaktera, rasterivao ne samo ekspresioniste već i kasnije saradnike, pa je zenitistički projekat u poslednjoj fazi praktično prerastao u personalizovanu, *one man* avangardu.

Micićeva kritika modernizma nije bila iste prirode kao Černigojeva i Ristićeva pošto je njegova zenitozofija, vođena jakim dadaističkim impulsom, bila konfliktna i hranila se „otvorenim i svijesnom provokacijom usmjerenom prema lokalnoj zajednici i njezinom razumijevanju moderniteta/modernosti” (Šimičić 2012: 46). Na zenitizam bi se pre drugih jugoslovenskih avangardi mogla primeniti sintagma *estetska provokacija* pod kojom Flaker podrazumeva „pojačanu intencionalnost geste ili postupaka”, odnosno „namjerni izazov” i „umjetno pobuđivanje procesa” estetskog prevrednovanja koji autora dovode u sukob sa recipijentom (Flaker 1989: 71). To se od početka očituje u Micićevim emfatičnim manifestima i tekstovima u kojima je ne samo estetskom provokacijom

već i „epatažom” (*épater le bourgeois*) skandalizovao jugoslovensku kulturnu javnost u rasponu od leve do desnice. U „Kategoričkom imperativu zenitističke pesničke škole” (*Zenit*, br. 13, 1922) on tu nameru ciljano saopštava: „Svaka naša reč treba da deluje kao otrovna injekcija (Cijankalij 99%). Treba da izaziva: *reakciju, protest, uzbunu*”. Uz to, Micić je objavio krstaški rat svim akterima na književnoj sceni, bez razlike, uključujući Krležu („uobrazio da je revolucionarni i komunistički pisac”), bivšeg saradnika Dragana Aleksića („dadaizam = onanija”) i nadrealiste („mistifikatori”, „plagijatori”, „salonski blazirani pseudorevolucionari”). Micić se od drugih avangardista razlikuje i po tome što svoju ničeansku volju za moć nije ograničio na područje umetnosti, već ju je proširio na čitavu kulturu, zamišljajući balkanski kulturni cunami koji će svojom primitivnom snagom potopiti i revitalizovati „ocvalu” evropsku kulturu. Respekt je jedino pokazao prema Černigoju i slovenačkim konstruktivistima koji su očarani *Zenitom* usvojili balkanocentričku ideologiju kao platformu za svoju kritiku zapadnoevropske kulture i sarađivali sa njim.

Pojava zenitizma, najdugovečnijeg i najinternacionalnijeg avangardnog pokreta na jugoslovenskom književno-umetničkom prostoru, nesumnjivo je predstavljala prelomni događaj u povesti jugoslovenske avangarde. Konstatacija Boška Tokina da „*epoha počinje kao rušenje*, kao obaranje ravnoteža i zastarelih ideja” pre svega se mora odnositi na zenitizam, prvu jaku avangardu u Jugoslaviji i prvu (pokazaće se i jedinu) avangardu široke internacionalne orijentacije. Višejezični časopis *Zenit* je u dve teritorijalne faze (Zagreb, 1921–1923; Beograd, 1924–1926; ukupno 43 broja u 34 sveske) objavljivao priloge evropskih avangardista i u početku funkcionisao kao tribina jugoslovenske avangarde. Zahvaljujući Micićevom umeću samoreklamerstva i neumornoj ličnoj komunikaciji s evropskim avangardnim grupama i pojedincima, *Zenit* je

postao deo „velike mreže časopisa” (Henrik Berlevi) i zapaženi sudeonik internacionale avangardi, odigrao ulogu od neprocenjivog značaja u upoznavanju domaće kulturne javnosti sa avangardnim kretanjima u Evropi.²⁵

Zenitizam, „balkanski totalizator novog života i nove umetnosti”, prešao je idejnu i umetničku evoluciju od „apstraktnog metakosmičkog ekspresionizma” (Micić) do konstruktivizma, ispoljivši u svojoj zrelosti osebujuan eklekticizam, koji je Miško Šuvaković opisao na sledeći način:

Micićev zenitizam ima paradoksalne eklektične i ekscesne ideološke karakteristike, u najopštijem smislu se može odrediti kao anarhistički pristup koji se služi različitim strategijama provokacije u okviru velikih ideologija panslovenstva, nacionalizma, ničeanskog natčoveka, boljševičke revolucionarne retorike (lenjinizma), trockizma i anarhističke nomadske strategije permanentne promene tačke gledišta, oblika izražavanja, vrednosti i ideologija (Šuvaković 1996: 114).

Prvi posvećeni istraživač zenitizma, Zoran Markuš, postavivši pitanje odnosa zenitizma prema marksizmu, zaključuje da je Micić „snažno ispoljavao ultralevi radikalizam”, uzimajući za primer njegov najpolitičkiji tekst „Zenitizam kroz prizmu marksizma”, objavljen u poslednjem, četrdeset trećem broju

25 Lista saradnika čiji su tekstovi i poezija objavljivani u *Zenitu* impresivna je: Marineti, Hausman, Gros, Valden, Majakovski, Hlebnikov, Blok, Sajfert, Maljevič, Kandinski, Berens, Van Duisburg, Kašak, Gropijus... Micić je formirao i kolekciju avangardne umetnosti, jedinu u Jugoslaviji u to vreme (izloženu u redakciji *Zenita* u Zagrebu i jedanput pokazanu u Beogradu na zenitističkoj izložbi 1924), u kojoj su se nalazili radovi Arhipenka, Kandinskog, El Lisickog, Moholji-Nađa, Gleza, Šagala, Delonea, Černigoja, Petrova, Kleka i drugih. Ako se svemu navedenom doda da je *Zenit* bio prvi avangardni časopis-umetničko delo u Jugoslaviji koji je napravio radikalan iskorak u uređivanju i oblikovanju časopisa, onda se o zenitizmu može govoriti kao o najsveobuhvatnijoj i najuticajnijoj jakoj avangardi koja je dala glavni ton brizantnim prodorima avangarde u dvadesetim.



Zenit, br. 15, 1922. / *Zenit*, br. 36, 1925.

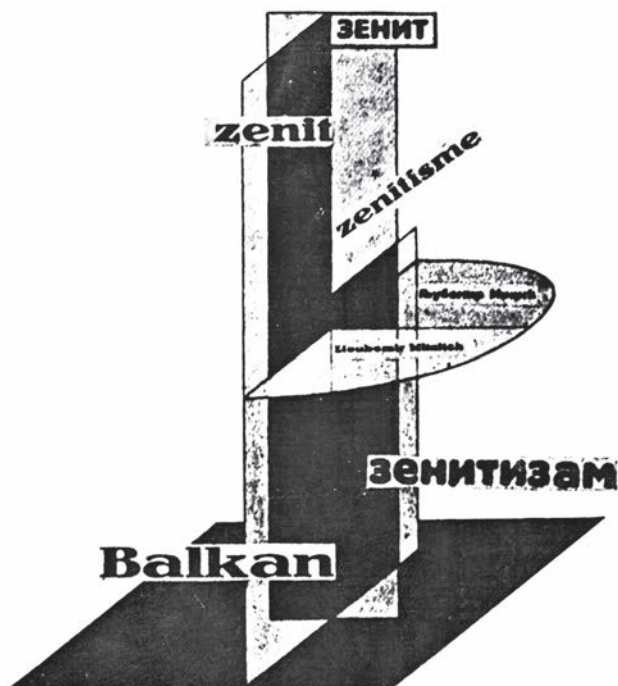
propoveda, oživljuje i zenitizam u svojoj sferi umetnosti", ističe Micić. Potom svoju zenitizaciju svodi na zajednički ideološki imenitelj sa marksizmom, pa su varvari „ceo svetski proletarijat", Barbarogenije je „borac-proleter", „Istok protiv Zapada" je „Moskva protiv Pariza", zenitistička revolucija u umetnosti „podstrek je i slutnja o budućoj balkanskoj revoluciji", dok je zenitistički internacionalizam opreka „glupavim" nacionalističkim težnjama. Ne zaboravlja da podseti na ulogu *Zenita* u afirmaciji ruske revolucije i Lenjina, na antiimperijalistički protest u „celoj Evropi" zbog vojnih intervencija u Maroku i drugim kolonijama, kao i na „proletersku solidarnost" u slučajevima ubistva bugarskog pesnika Gea Mileva i generalnog štrajka u Engleskoj. Hvali se time da je iz „proleterskog tabora" iz inostranstva dobijao „drugarske pozdrave i lepo razumevanje" (pominje *Rude pravo*, glasilo KP Čehoslovačke) i da je zenitizam zastupljen na izložbi „Revolucionarna umetnost Zapada" u Moskvi iste godine.

Sve Micićeve „paradoksalne eklektične i ekscesne ideološke karakteristike" koje ćemo teško pronaći u programu neke druge avangarde, u ovom tekstu dolaze do izražaja, sumirane, pri čemu ostaje dilema oko Micićevog poriva da uprkos strogoj cenzuri sa kojom je već imao nevolja (zabrana antievropske poeme *Aeroplan bez motora* zbog stiha „Ja upravljam boljševičkom revolucijom metakosmosa") objavi izjavu koja toj cenzuri direktno ide u susret. Razrešenje ove dileme moguće je pronaći u prethodećem tekstu iz istog broja *Zenita*, pamfletu „Legenda o 'mrtvom pokretu' ili između zenitizma i antizenitizma", u kojem se na svojstven mu način, salvama uvreda, diskvalifikacija i denuncijacija obračunava sa kritičarima i neistomišljenicima iz redova i građanske i leve kulturne inteligencije. U nekoliko rečenica okomljuje se na „marksiste i druge levičare" optužujući ih za „reakcionarnost do zaprepašćenja": umesto da podrže napredni pokret

„za koga se zna daleko u svetu” i koji predstavlja „neiscrpan izvor duhovnog bogatstva i novog umetničkog izraza”, oni se stavljaju na stranu buržoazije (Мицић 1926: 3, 8). Oni ispovedaju „kulturnu i umetničku ideologiju svoje buržoazije” zato što se ne trude da „vaspitaju svoje novo biće” i što im je „politika preča od svega”, što je možda opravdano u Moskvi, ali u Beogradu je „bedno i žalosno”. Stiče se utisak da ovi redovi služe kao neka vrsta prologa „Rasinovu” koji će im superiorno dokazati da nisu u pravu, da su ideološki temelji zenitizma marksistički a njegova odanost proleterskoj revoluciji bezuslovna, što bolje razume inostrani „proleterski tabor” i o čemu svedoči njegovo učešće na moskovskoj izložbi kao jedinog jugoslovenskog predstavnika.²⁶ Micić ovde istupa kao neshvaćeni slobodni strelac marksizma-lenjinizma koji se suprotstavlja ideološkom slepilu i intelektualnoj zakržljalosti partijaca, kao što se suprotstavlja i „reakcionarima i lažnim modernistima” na književnoj sceni sa kojima je od pokretanja *Zenita* neprekidno bio u sukobu. Zato bi mogli da zaključimo da je *Zenit* br. 43, koji skoro u celosti ispunjavaju ova dva teksta, Micićev finalni i agonistični obračun sa jugoslovenskom kulturnom sredinom u kojoj je od početka bio neshvaćen, osporavan i napadan.

Micićeva zenitistička „vertikala duha” sazdana je od elemenata različitog porekla: ekspresionističkog kosmizma i levičarskog nićeanstva, civilizma italijanskih futurista i evroazijskog primitivizma ruskih futurista, dadaističkog nihilizma i naposle konstruktivističkog simultanizma. Sve to

26 Cilj izložbe bio je da se okupe revolucionarni pravci, grupe i pojedinci da bi se ustanovilo kakav je uticaj Oktobarska revolucija izvršila na evropsko stvaralaštvo. „Organizatori su želeli da objedine sve radikalne snage i to na taj način što bi se centralna uloga poverila Moskvi” (Golubović i Subotić 2008: 231–232). Golubović i Subotić impliciraju da je za učešće zenitizma zaslužan pripadnik mađarske grupe *Ma Janoš Maca* koji je pisao o *Zenitu*, a tada živio u Moskvi i bio jedan od konsultanata u ekspertskom timu izložbe.



Jo Klek, „Zenit, zenitizam”, amblem za Zenitova izdanja, 1923.

sa mesijanskim uverenjem da je zenitizam kreativna sinteza svih ovih pokreta – „sve ono što je najbolje i pozitivno stvoreno s velikim naporom u poslednjih 20 godina” – i njihova ideološka totalizacija, odnosno ultimativna avangarda koja „balkanizuje” sve ostale avangarde. Razvijajući zenitozofiju Micić je, kako bi rekao Artur Lavdžoj u *Istoriji ideja*, manipulisa „idejama-jedinicama” ili „elementarnim komponentama” a ne sistemima mišljenja, doktrinama i izmima. Te komponente imaju svoj život i svoju istoriju nezavisnu od sistema ili osobe kojoj izvorno pripadaju, ulaze u međuigru, konflikte i savezništa sa drugim idejama, odnosno postaju plenom nekog

drugog obrasca mišljenja gde mogu da izgube svoj originalni smisao i zaborave svoje poreklo. Razmišljajući u ovom pravcu, Radomir Konstantinović primećuje da Micićeva „osnovna metoda” počiva na stvaranju „plusegzistencije” avangardističkih pravaca, pod kojom podrazumeva „konfuzno-ideološko ‘preokretanje’ tuđih ideja” (Konstantinović 1983b: 360 fn 88).

Takođe se moramo složiti sa Konstantinovićem kada tvrdi da je Micićeva balkanizacija Evrope „najfantastičnija ideološka konstrukcija novije srpske kulture, a Barbarogenije, koji je njen simbolički izraz, van svake sumnje je neuporediv: on je genije umetnika i pesnika kao varvarina zaraćenog sa civilizacijom” (337–338). Micićev profetski varvarizam, koji daje armaturu zenitističkoj vertikali na čijem vrhu sija „zenitno sunce” kao „najviši prestol DUHA”, istovremeno je antievropski i antikapitalistički, slavenofilski i balkanocentrčan, revolucionaran i kontrarevolucionaran, antimoderan i avangardan, esencijalistički i kosmopolitski. Na ideološkom planu on proizvodi pometnju po pitanju dihotomije Istok-Zapad: Špenglerova ideologema „propasti Zapada” susreće Lenjinovu kritiku imperijalizma kao najvišeg stadijuma kapitalizma, rasni nacionalizam susreće proleterski socijalizam, konzervativni milenaristički panslavizam susreće boljševički internacionalizam, mistični spiritualizam Istoka susreće tehničku civilizaciju Zapada itd.²⁷ Micićeva tačka gledišta ideološki je

27 Razmatrajući antievropski diskurs u srpskoj kulturi međuratnog perioda, Branka Prpa naglašava da se antievropeizam i vera u balkanskog čoveka može smatrati sponom koja je povezivala srpske avangardiste i srpske tradicionaliste. Iako se na planu forme razlikuju, „pojedini reprezenti obe ove struje veoma su slični u kritici evropske civilizacije, pa čak i u duhovnim izvoritima u kojima traže inspiraciju za utemeljenje jednog novog identiteta” (Prpa 2018: 341). Poređenja radi, antievropski diskurs povezivao je dva ideološki sukobljena tabora u Rusiji: slavenofile i radikalnu levu inteligenciju, uključujući futuriste i neke konstruktiviste. Prvi veruju u superiornost ruske narodne kulture nad degenerisanom evropskom, „romano-germanskom” civilizacijom, uključujući socijalizam kao novu formu kolonijalizma, dok drugi odbacuju „buržoasko-kapitalističko-imperijalističku” epizodu Evrope, ali ne i njene konstitutivne civilizacijske i kulturne

konfuzna i zapada u protivrečnosti tako što cik-cak kretanjem neprekidno menja mesto, premešta označioce levo-desno, što dovodi do toga da se ove protivrečnosti nabiru i u njegovom marksizmu-lenjinizmu.

Teorijski nepotkovan, Micić se kretao po koži marksizma mahinalno inkorporirajući marksističke ideje-jedinice i slogane u ideologiju zenitizma, na isti način na koji je elemente prethodećih avangardi inkorporirao u poetiku zenitizma. Marksističke slogane koristio je parolaški i bukački, često detinjasto, recimo u pasažu iz manifesta „Čovek i umetnost” koji otvara prvi broj *Zenita*: „Naša borba biće borba protiv zločina – za Čoveka. Proleter i svih zemalja ujedinite se – protiv ubijanja”. S druge strane, u proglasu „Maroko i opet za spas civilizacije” (*Zenit*, br. 37, 1925) on se, polazeći od Lenjinove kritike imperijalizma, prostim rečnikom upušta u svoju najekstenzivniju kritiku „dvoglave nemani” kapitalizma i imperijalizma („Ekspanzija kapitala neutaživa je. Nagon imperijalizma svirep je i bez skrupula”) koju vidi kao pretnju celom svetu i poziva na odbranu Balkana (analogno pozivu na odbranu Maroka) od „vulgarne evropeizacije”. Micić nije jedini avangardista koji je propovedao neki svoj rudimentaran, u njegovom slučaju i „varvarizovan” marksizam, ali niko drugi nije to činio tako gromoglasno i razmetljivo, niti tvrdio da je levi front u umetnosti samo njegov projekat i ništa drugo.

Micićev marksizam često se, naročito u zagrebačkoj fazi, mešao sa pomamnim i zapaljivim anarhističkim tipom radikalizma. U „Čoveku i umetnosti” on na čelo zenitističke kulturne revolucije postavlja mističnog poluboga Anarha koji „hoće u haosu da bude vladar – ‘vsevold’ i koji žudi „iz haosa stvoriti delo”. Tog istog Anarha koji iz haosa stvara delo

vrednosti. Prema Džejn Burbenk, oba tabora pozivaju se na Špenglerovu *Propast Zapada* (u ruskom prevodu *Propast Evrope*), ali izvođe suprotne zaključke u pogledu procenjivanja budućnosti Rusije i Evrope (Burbenk 1989: 213–220).

pominje u *Manifestu zenitizma*, a onda u „Duhu zenitizma” poistovećuje zenitizam sa anarhijom:

Zenitizam u težnji za oslobođenjem čoveka, u težnji za njegovom individualizacijom, ujedno je anarhija, čija je religija: stvoriti nove forme i odnose kao duhovne temelje budućoj balkansko-čovečnoj umetnosti i svojim pozitivnim delom uništiti nečovečnu i neduhovnu prošlost svijua (Micić 1921: 4).

Micićev anarhizam je kosmički i metafizički, propušten kroz filter ekspresionističkog levičarskog nićeanstva, a njegova osnovna smernica je duhovno i kreativno oslobođenje individue. Insistiranje na individualizmu ispoljiće u indirektnoj polemici sa Lunačarskim čiji je tekst „Proletkult” objavio u prva dva broja *Zenita*, što je bio prvi znak njegove simpatije za boljševičku revoluciju i novu rusku umetnost. U drugom nastavku, tamo gde Lunačarski, koji insistira na društvenom faktoru, dovodi u sumnju ličnost kao „praizvor stvaranja”, stoji urednička primedbu da se ne slaže sa stavkama o individualizmu. Konačno, u kratkoj priči „De gidi bekjar budala” (*Zenit*, br. 40, 1926), glavni junak i Micićev alter ego Anarh Glad je fantom, pesnik, proleter i otpadnik kome ništa nije sveto, revolucionar koji bezuspešno pokušava da promeni svest ljudi na Balkanu, završavajući svoju misiju dilemom „koja ispod kože raste kao čir: BOMBA ILI SAMOUBISTVO”. Evolucija od kosmičkog do komitskog anarhoindividualizma analogna je Micićevoj evoluciji od zagovornika „čiste revolucije” koja sa distance koketira sa komunizmom do otvorenog stavljanja zenitizma pod zastavu marksizma.

Kako zapaža Ester Levinger, do finalne faze zenitističkog poduhvata Micić nije pozivao na klasnu borbu i diktaturu proleterijata, nije referisao na komunizam kao idealno društveno uređenje, niti je spominjao radničku klasu (Levinger 2002:

260), kao što, dodaćemo, nijedanput nije spomenuo Marksa. I nadrealista Jovanović, retrospektivno mu odajući priznanje na doslednom antigradańskom stavu i „izvesnoj samoniklosti”, Miciću (i celom ansamblu srpskih ekspresionista) zamera „očiglednu nepreciznost u klasnom pogledu, koja je katkada bila samo apsurdna, a često otvoreno reakcionarna” (Jovanović 1932: 52). Sve to govori da Micić svoju barbarogenijsku utopiju nije shvatio kao konkretnu formu socijalne organizacije, već „kao funkciju čija motivaciona snaga počiva u poeziji i umetnosti” (Levinger), što znači da se njegova revolucija izvodi na terenu kulture i predstavlja svojevrsan oblik poetske politike o kojoj je pisao Benjamin.²⁸

Isto važi za Micićevog brata i vernog zenitističkog saborca Branka Ve Poljanskog, koji u „Manifestu” publikovanom u predzenitističkom autorskom „listu za ekspediciju na severni pol ljudskog duha” *Svetokret* eksklamatorno slavi Oktobarsku revoluciju („Živela oktobarska revolucija duha”, „Živeo Lenjin“, „Živela Internacionala“, „Živeli sovjeti“ itd.), propovedajući novi istorijski početak čovečanstva pod zastavom duhovne revolucije. Međutim, ta revolucija, nadahnuta Oktobrom, iskazuje se kao antiboljševička pošto počiva na „samoodređenju duha” i unutrašnjoj autonomiji umetnosti,

28 Po povratku u Beograd iz emigracije u Parizu (1937), gde je bezuspešno pokušavao da obnovi zenitizam, Micić je demonstrirao potpunu političku metamorfozu deklarirajući se kao srpski nacionalista, antijugosloven i antikomunista. O tome svedoče roman *Barbarogénie le Décivilisateur* (*Barbarogenije decivilizator*) objavljen u Parizu (1938) i jedini broj časopisa *Srbijanstvo* (1940) koji skoro u potpunosti ispunjava njegov „Manifest srbijanstva”. Međutim, ako se pregledaju poslednji brojevi *Zenita* u kojima balkanski nacionalizam zadobija jasne obrise srpskog nacionalizma (ne zaboravimo antihrvatsvo koje ispoljava od preseljenja u Beograd), onda ta metamorfoza nije iznenađujuća. Micić je do smrti (1971) živeo u unutrašnjoj emigraciji u kojoj je nastavio da ispoveda svoju iracionalnu šovinstičku ideologiju, nipodaštavan, prećutkivan i hapšen u socijalističkoj Jugoslaviji. Ozbiljna naučna istraživanja i prevrednovanja zenitizma doći će posthumno, sa kulminacijom na studioznoj izložbi „Zenitizam i avangarda 20-ih godina” u Narodnom muzeju u Beogradu (1983).

„daleko od banalnih političko-nacionalno-socijalnih i boljševičkih terora”. Iako je ispovedao Micićevu balkano-slavenofilsku ideologiju, za Poljanskog, prema zapažanju Aleksandra Petrova, „Moskva nije imala onakvu magnetsku privlačnost kao za Micića”, pa ni svoju viziju revolucije nije toliko vezivao za rusku revoluciju, koliko je „bio glasnik svetske revolucije” (Петров 1988: LXVIII). Kritiku boljševizma više neće ponoviti, ali će „ultralevi radikalizam” ispoljiti u jednom stihu pesme „Put u Brazilju” (1922) u kojoj spominje Aliju Alijagića („Alijagić misli da su crvi pametne zveri”), atentatora na jugoslovenskog ministra unutrašnjih poslova Milorada Draškovića (1921) i pripadnika terorističke organizacije Crvena pravda koju su osnovali skojevci revoltirani pasivnim držanjem KP Jugoslavije nakon donošenja Obznane čiji je Drašković bio autor. Konačno, glavni junak njegovog kratkog romana *77 samoubica* (1923), Nikifor Morton, groteskni je anarhistički tip koji želi da paklenim mašinama samoubilački raznese svet u vazduh (on ima 77 tela u 77 gradova) u znak protesta protiv buržoaskog morala i estetike.

Drugačiji je slučaj sa dadaizmom Dragana Aleksića, koji ispoljava tipične karakteristike dadaističkog „apolitičkog nihilizma” (Erjavec), mada mestimično deklariše neki svoj bošljevizam parolama poput „DADA je revolucionarac komunist” i „Rusija je ultra DADA”. Manifestovan časopisima *Dada tank* i *Dada jazz*, Aleksićev dadaizam vinuo se na poslednjem talasu internacionalne difuzije dadaizma koji nastupa u vreme kada su metropolitenski dadaizmi, pariski i berlinski, na zalasku, i kada se pojavljuju sveži avangardni projekti poput konstruktivizma i nadrealizma, kojima će se mnogi dadaisti prikloniti. Po odsustvu revolucionarne političke imaginacije Aleksićeva dadalogija sledi Carinu, koju je kulturni nihilizam, zasnovan na kiničkim operacijama „suprotstavljanja umetnosti kao tehnici davanja smisla” (Sloterdajk), lišio potencijala za

DADA
DADA
D-A-D-A
A-D-A-D

5 D  B N 1. ^{r. 0}

II. izdanje

da-
TANK

DADA

UREDNIK I DRAGAN ALEKSIĆ
DIRECTEUR

ZAGREB *proi dada-slarovi rade u ovoj prima dada-reviji. vrlo zaslužni jugosl. umetnici. pro-pagujlje to je glas naroda*

D ŽOV

Dada-Youngo dada-youngo dada-youngo dada-youngo dada-youngo dada-youngo

POŠTUJTE
DADASOFE

K NOV O 1922

Kamernica - 641

estetsku revoluciju i optimalnu projekciju, kao što je to bio slučaj, ako već poredimo, i sa zenitizmom. Erjavac tim povodom zapaža da je radikalna priroda onemogućila dadaizam „da u potpunosti prigrli bilo kakvu određenu istorijsku putanju – čak i antiuometnost”, kao i da formuliše zajednički program i

„maršira s jednom ideologijom” (Erjavec 2016: 270–271). Dada je, uopšteno govoreći, bila „kreativna akcija u sebi samoj” (Aleksić), koja se kretala u blefovima, kalamburima i bufonirijama, iscrpljujući se u performativnim efektima, te joj je sa stanovišta estetskih avangardi doista nedostajala „pozitivna designacija”. To važi i za Aleksićev dadaizam koji ne deklarise neki program u vidu manifesta, dok poetičke stavove, primećuje Predrag Todorović, provlači kroz kratke prozne pasuse ubačene između pesama u *Dada tanku* (Тодоровић 2016: 176). Kod Aleksića nema eksplicitnog zalaganja za dadaističkog novog čoveka, novi život i novu umetnost, niti jasnih naznaka šta dadaizam želi osim da do temelja ludički razori kulturu „kao čamu, dosadu, buržoasku ludost, lepo oličenu i u safijan umotanu” („Dadaizam”, *Zenit*, br. 3, 1922).

Aleksić je u retrospekciji „Vodnik dadaističke čete” (1931) pak utvrdio da je, za razliku od drugih pokreta, dadaizam potpuno po strani ostavio pitanje stila jer je, što mnogi nisu razumeli, pre bio filozofski nego umetnički pokret, služeći se umetnošću kao „najpopularnijim izražavanjem”. Dadaizam je u biti bio skeptičan i ironizatorski, „bez smešnih upinjanja futurista u domenu umetnosti”, pokret kao takav koji je „umetnost uzeo za sredstvo, ne za cilj” (Алексић 1978: 112). Drugim rečima, on želi da kaže da je dadaizam bio velika provokacija i da nije ni pokušao da kreira novu umetnost već da „ubaci misao o revoltu kao takvom, gotovo besciljnom ili sveciljnom” i prodrma učmalu umetničku sredinu. Dadaizam je, pojašnjava Aleksić, „ostavio primer koji još dugo niko neće stići: nestrpljivost, elastičnost i nonšalans. Najzad, ko će doći do nerve jednog dadaiste...?” (115). Mada je dvadeset posto dadaističkih načela odgajalo posleratne generacije pisaca (Vinauer, De Buli, Drainac, zenitisti, nadrealisti), oni nisu imali dovoljno drskosti i kuraži da iskoriste te potencijale već su se, konstatuje Aleksić, zaustavili na pola puta, razblažujući

revolt i predajući se „obožavanju preobražaja” i traganju za novim literarnim idolima.

Dadaističko odbacivanje umetničkog dela kao objekta estetske kontemplacije u korist „vehementnog skretanja pažnje” za Benjamina je samo po sebi manifestacija socijalnog stava, u čemu prepoznaje revolucionarni učinak dade koji premašuje njen neposredni cilj (Benjamin 1974: 143). Dadaistički šamar estetskim navikama sa pesmom kao „salatom od reči” možda je bio „pobuna radi pobune” (Hans Rihter) lišena optimalne projekcije, ali se drakonskim kršenjem lingvističkih, žanrovskih, medijumskih i estetskih konvencija manifestovala kao pobuna protiv ideološke društvene strukture koja obrazuje polje umetnosti. U tom smislu, Peter Sloterdijk prosuđuje da su postupak montaže, razaranje dogme mimezisa, emancipacija disonance, princip otuđenja, apstrahovanje stvarnog, nove tehnomorfeme, estetsko korišćenje kalkulacije i slučaja, predstavljali revolucionarnu, ekskluzivističku pobunu protiv „samog po sebi razumljivog”, očiglednog, podrazumevanog, „prirodnog” (Sloterdijk 1988: 36). Po „antiontološkom afektu” avangarde su bile „duhovno srodne sekularno-eschatološkim projekcijama o kraju i cilju istorije čovečanstva” koje su širili „liberalni progresivizam, marksistički produkcionni mesijanzam i estetsko-socijalni anarhizam” (18).

Sloterdijk se kreće linijom Adornove estetike koja modernu umetnost tumači kao produkciju „negativnog znanja aktuelnog sveta”, kao autonomnu estetsku kritiku koja postaje socijalna kritika tako što funkcioniše kao sredstvo radikalne promene čulnog iskustva, a samim tim i načina na koji doživljavamo svet. Kako je naveo u *Estetičkoj teoriji*, u „oslobađanju oblika računa se pre svega na oslobađanje društva, jer forma, estetska koherencija svakog posebnog elementa predstavlja u umjetničkom djelu društveni odnos”, i zato je „oslobođena forma u direktnoj suprotnosti prema postojećem” (Adorno

1979: 414–415). Adorno kritičku funkciju umetnosti postavlja na nivo „izraza” ili „konfiguracije”, što ilustruje Pikasovom *Gernikom*: njena revolucionarnost proizlazi iz „nehumane konstrukcije” forme, a ne iz antifašizma, makar i neposrednog. On je modernizam interpretirao kao definitivni raskid sa klasičnim zakonom forme i njegovim „šarenim fasadama” u korist disharmonije i ružnoće kojima se umetnost opire dominaciji fetiša. Lepog kao označioca hegemonije društvenih, moralnih i estetskih ideologija. Za Adorna, revolucionarnost modernog umetničkog dela počiva u njegovoj autonomiji od politike jer samo tako, *sui generis*, ono razvija svoj sociopolitički potencijal, odnosno „političku participaciju nepolitičkog”. Adorno i njegove kolege sa frankfurtskog Instituta za socijalna istraživanja smatrali su modernu umetnost nosiocem čežnje za onim drugim društvom mimo ovog sadašnjeg – „čuvarem mesijanske nade”.

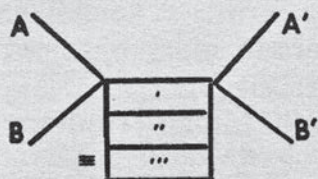
Shvatanje da revolucija u registru jezika proizvodi društvene i materijalne konsekvence ubedljivo je branila Julija Kristeva u uticajnoj studiji *Revolucija pesničkog jezika*. Po Kristevoj, između političke i poetske revolucije može se povući analogija: ono što prva unosi u društvo, druga izvodi u subjektu. Razbijanje poetskih konvencija otkriva da promene u jeziku uzrokuju promene u statusu subjekta – njegovom odnosu prema telu, drugima, objektima – pokazujući da je „normalizovani jezik samo jedan od načina artikulacije procesa označavanja koji obuhvata telo, materijalni referent i sam jezik” (Kristeva 1984: 15–16). Za francusku teoretičarku ovaj heterogeni proces „produktivnog nasilja” u isto vreme je struktuirajuća i destruktuirajuća praksa, prolaz do spoljašnjih granica subjekta i društva – revolucija. Filip Solers, kolega Kristeve iz grupe *Tel Quel*, revoluciju poetskog jezika objasnio je jednostavnije: „Osporiti retorički sistem ili narativne forme, to već znači dovesti u pitanje buržoasku ideologiju,

Sivo

Sivo od ulic,
sivo od kamna
je moje srce.

**MRTVI KORAKI JETNIKOV
BIJEJO VANJ.
ŽELIŠ BITI SREČEN?
NE ŽELI SI SREČE.**

**DINAMIZEM
AKTIVNOST
BALKAN B**



' ekspresionizam življenja
" brezzračni prostor, depresija
gospodarstva, politike itd.
''' Temelji bodočnosti

AA' — depresija
BB' — akcija
= realno delo

Fernando, strah Asturije

Srečko Kosovel, „Sivo”, iz zbirke *Integrali*, 1967.

buržoasku koncepciju sveta (kao akumulativnu hijerarhiju, koja se može ispričati, ‘punu smisla’)” (Janjion 1976:116). To znači da otvaranje pukotine u koordinatnom sistemu diskursa istovremeno otvara pukotinu u njegovoj ideološkoj argumentaciji, a samim tim i u konstrukciji realnosti kao produktu te argumentacije.

„Prokleta poezija avangarde” (Tajge) – *nigger lingua da-daista*, Marinetijeve *parole in liberta*, *займы* ruskih futurista,

Micićeve reči u prostoru, Kosovelovi integrali i konsi, *écriture automatique* nadrealista – poeziju je pretvorila u „imanentnu kritiku jezika” (Rolan Bart), a pesnika učinila inženjerom jezika koji oslobađa potisnuto bića jezika i otkriva njegove neslućene generativne kapacitete. Kako je u *Nultom stepenu pisma* objasnio Bart, ideološko jedinstvo buržoazije proizvelo je jedinstveno pismo čija forma nije mogla da bude razbijena dok nije sazrela svest o tome da jezik ne mora nužno biti „proziran” i da može da se oseća kao „jezik” (Bart 1971: 34–35). Klasično pismo počelo je u devetnaestom veku da se raspada da bi se sa radikalnim poetom Malarmeom ispoljila namera „uništenja jezika, pri čemu je Književnost bila shvaćena samo kao neka vrsta njegovog leša” (36). Trebalo je da forma prestane da vezuje pisca za njegovo društvo, da razvije jednu novu moć „nezavisnu od njene ekonomije i eufemije”, od klasnog karaktera pisma, da bi se pisanje odvojilo od „književnog mita” i upustilo u „avanturu forme”. Drugim rečima, trebalo je da pisac prestane da sebe doživljava kao nastavljača jedne književne tradicije i njene ideologije, da „odbaci sav taj pribor za pisanje, popis figura i fabula, bez kojega se ništa ne može uraditi” (Macherey 1979: 171–172), da bi se došlo do usmrćenja „takozvane književnosti” (Ristić). Primarna meta avangarde bio je roman kao književni rod koji je otelovljavao sistemsko viđenje sveta, određeno socijalnim i psihološkim zakonitostima i motivacijama.

Status avangarde prvenstveno je definisan negativnim odnosom prema nacionalnoj tradiciji koja je upisana u strukturu književnog polja i onim što je Žan-Pol Sartr nazvao „pisanjem protiv čitalaca” kako bi opisao odbijanje da se povlađuje ukusu publike i zahtevima tržišta. U maloj, periferijskoj kulturi kakva je jugoslovenska, raskidanje sa književnim normama koje su na snazi nosilo je specifičnu težinu zato što je dominantna vrednosna matrica bila premodernistička i uspora-

vala procese modernizacije u svim oblastima stvaralaštva. Prema prisećanju nadrealiste Oskara Daviča, „prilike oko 1920. godine činile su gotovo nemogućom pretenziju revolucionisanja književnosti u situaciji njenog i ne samo njenog zaostajanja od pedeset godina za svetom” (Davičo 1969a: 45). Ipak, tad je učinjen odlučujući korak „preskakanjem etapa”, a vremensku otuđenost jugoslovenske književnosti prvi je dijagnostikovao Krleža i „nacionalističku buržoasku njenu mizeriju nazvao književnom laži” (Isto).²⁹ Iako teza o pedesetogodišnjem zaostajanju ne stoji, Davičova ocena ukazuje na probijanje nametnutih okvira književnog izraza kroz prihvatanje savremenih evropskih književnih tokova kao putokaza za vlastitu poetsku subjektivaciju i oslobađanje od bremena tradicije.

Autentično svedočanstvo o raspoloženju te generacije pesnika daje nam mladi, militantni Crnjanski u manifestu sumatraizma „Objašnjenje ‘Sumatre’” (1920): „Kao neka sekta, posle tolikog vremena, dok je umetnost značila razbibrigu, donosimo nemir i prevrat u reči, u osećaju, u mišljenju” [...] Prekinuli smo sa tradicijom, jer se bacamo strmoglav u budućnost” (Crnjanski 1983: VIII). Ikonoklastički nastup avangarde naišao je na spregu jakog unutrašnjeg otpora (književno polje) i spoljašnjeg otpora (društveno polje), te su polemike sa kulturnom desnicom tokom dvadesetih bile uobičajena pojava. Kako kaže Crnjanski, većinu napada na njegovu generaciju, koja je politički na levisi, „vodi bedna glupost malih sredina” koja želi da zadrži predratnu umetničku atmosferu i „udobne senzacije” ne shvatajući da se posle ratne klanice „trese” sam život i da su „došli novi zanos, nove misli, novi zakoni, novi morali” (Isto).

29 Davičo aludira na Krležin pamflet „Hrvatska književna laž” (*Plamen*, br. 1, 1919) u kojem je u svom mladalačkom anarhizmu izrekao „najstrašnije riječi koje su ikada napisane o vlastitoj nacionalnoj tradiciji” (Darko Gašparović), pozivajući ekspresionistički patetično i hiperbolično na razaranje sveukupne hrvatske književne i intelektualne baštine.

Konzervativna pamfletistika razbijanje klasične poetske forme često je anatemisala kao „anarhiju u poeziji” ili „anarhističku besmislicu iz koje se ne može stvarati umetničko delo”, kako je pesnik i antimodernistički kritičar Sima Pandurović okarakterisao liriku Miroslava Krleže. Po Panduroviću, moderna poezija rađa se iz „haosa”, a kaos je „anarhija koja nema cilja, nema forme, ona je negacija i etičkog i svakog drugog smisla, a estetički i etički smisao, cilj i forma su osobine bez kojih se jedno umetničko delo ne može zamisliti” (Пандуровић 1920: 389). Etiketa „anarhija u poeziji” u diskursima konzervativaca služi negativnom razobličavanju strukture modernističke poezije, kao što i etiketa „boljševizam u poeziji” služi da se ta poezija politički diskvalifikuje dovođenjem u vezu sa ideologijom koja se smatra rušilačkom i varvarskom. Pandurović, koga uzimamo za egzemplara desne književne kritike u Jugoslaviji dvadesetih godina, apolitičnog ekspresionistu Rastka Petrovića optužuje da sledi „degenerisani talas ruske revolucije”, aludirajući na činjenicu da se „ruska avangarda razvijala na fonu revolucionarnog preobražaja društva”, iako „odjek te tradicije na našim prostorima nije bio veliki” (Tešić 1991: 99). Sve navedeno govori da je desna kritika „prepoznala” analogiju između poetske i socijalne revolucije, shvativši da svaka na svom terenu bespoštedno lomi stari „pravoverni” poredak vrednosti i stvara novi koji vodi u civilizacijsku i kulturnu regresiju. Drugim rečima, ona je u borbi avangarde za novi poetski jezik i nove kulturne obrasce prepoznala borbu za moć, a u nervnom tkivu avangardnog teksta političku subverziju. „Recept” za rešenje tog problema dao je urednik konzervativnog lista *Narodna prosveta* M. Stanković u pamfletu „Književna kontra-revolucija” (1921): kao što je „komunizam u socijalnom životu” koji propoveda „potpunu slobodu” eliminisan „oružanom državnom snagom”, tako i u „carstvu književnosti” književna

kritika koja „služi Lepom” treba da se obračuna sa diletantima koji u ime pesničke slobode „obesvećuju književnost” ugledajući se na uzore sa Zapada (Stanković 1983: 245–246). Kako konstatuje Tešić, manir denuncijacije avangarde preuzet je iz političkog diskursa kojim je građanska i režimska štampa vodila bitku protiv „boljševizma”, „socijalizma” i „komunizma lenjinističkog kursa Sovjetske Rusije” (Isto). Kao i svugde u Evropi, desna književna kritika u Jugoslaviji bila je motivisana nacionalističkom i konzervativnom nostalgijom i ispoljavala je kulturni i estetski tradicionalizam ukorenjen u političkom tradicionalizmu.

„Mnogi se ljudi boje i od samoga zvuka riječi: anarhija. Mnogi ljudi misle da neće ostati današnja umjetnost baš radi te današnje anarhije u umjetnosti. Ne pripadam u vrstu ljudi koji se zovu: mnogi ljudi, ne bojim se od anarhije koja je u modernoj umjetnosti”, zapisao je A. B. Šimić u manifestu „Anarhija u umjetnosti” (1918) u kojem anarhiju, što je njegov termin za slobodni stih, glorifikuje kao novo i oslobađajuće stvaralačko načelo (Šimić 2008: 171). Šimić je jedan od prvih pisaca na jugoslovenskom književnom prostoru koji su direktno ili indirektno prihvatili zamisao anarhizma, bilo u pogledu artikulacije vlastitog političkog gledišta ili zalaganja za neku vrstu intelektualnog nekonformizma i nesputane umetničke ekspresije. Reč „anarhija” zaista je bila zvučna, eksplozivna i provokativna reč u diskursima avangarde i njenih konzervativnih protivnika, moćan označilac estetskog radikalizma i afilijacije sa solucijom političkog anarhizma, sa dijametralno suprotnim vrednosnim akcentima.

Pre Šimića, zamisao anarhizma obeležiće poetski i intelektualni habitus „apokaliptičkog pesnika” Janka Polića Kamova koji je pridev svom prezimenu dodao prema biblijskom Kamu (Hamu), prokletom Nojevom sinu. Njegovo strastveno traganje za putem do apsolutne slobode ispoljavalo

se u prekoračenju poetskog kanona (slobodni stih, psovka, apsurd, groteska), subverziji moralnih normi (seks, ludilo), intelektualnoj nepomirljivosti i boemiji, kao i u mladalačkom osnivanju anarhističke literarno-političke organizacije Cefas (1900) koja je nameravala da podigne revoluciju i dinamitom i bombama raznese u vazduh čitavu Hrvatsku. Polićevo kre- do može se ekstrahovati iz sledećih redova novele „Sloboda” (1914): „Moja je ćud – opozicija; logika – nedisciplina; filozofija – prevrat”. Po avanturističkom i boemskom habitusu Kamovu je srodan prvi srpski futurista Dimitrije Mitrinović, u čijim tekstovima, pre svega u manifestu „Estetičke kontemplacije. O kritici koje nema, ili Odbrana razgrađenosti” (*Bosanska vila*, 4, 5, 6, 10, 11–12, 13–14, 15–16, 17–18, 20, 1913), Palavestra pre- poznaje „anarhistička raspoloženja” bliska bakunjinovskom anarhizmu: on je kaos propovedao i doživljavao kao katarzu i izjednačavao ga sa revolucijom, „mada nije težio ukidanju svih vrednosti, što, na socijalnom planu, nisu želeli ni baku- njinovski anarhisti” (Palavestra 1979: 232–233).

Simpatizeri anarhizma bili su u mladosti Krleža i Cesa- rec, što se očitovalo u prvim brojevima *Plamena* koji se u toj fazi može okvalifikovati glasilom komunističko-anarhistič- ke orijentacije. Polazeći od marksističkog učenja Cesarec se pozivao na Bakunjina i Kropotkina, a govoreći o misiji anarhizma apostrofirao je Kropotkinov koncept anarhistič- ke komune smatrajući ga „najharmoničnijom, najsmelijom i najčestitijom formom društvenom” („Mistifikacija jedne etike”, *Plamen*, br 1, 1919). Kasnije je pojasnio da je bio anar- hista sve dok u boljševizmu nije sagledao „koncizno i realno koncipiranu pretpostavku anarhizma”, a u diktaturi prolete- rijata način za stvaranje „nove civilizacije” koju je smatrao preduslovom za potpuno oslobođenje ličnosti (Stipetić 1982: 86). Krleža je u mladosti uz Lenjina bio zadojen ruskim anar- hizmom o kojem je sakupio obimnu literaturu, što je objasnio

„potpunom dezorganiziranošću” i sklonošću individualizmu (Očak 1982: 37). O tome svedoči drama-legenda *Kristifor Kolumbo* (1917) – pisana u vreme kada se odigrala Oktobarska revolucija – koju je po analogiji posvetio Lenjinu, zamišljajući ga „štirnerijanski, solipsistički”, kao „anarhističkog tipa koji je na koncu odvojen od mase, koji prezire masu”. Uvidevši da je boljševičkog lidera pogrešno protumačio, da je Lenjin „zidar-konstruktor, stvaralac koji radi po planu”, posvetu je sledeće godine u štampanom izdanju drame povukao.

Jugoslovenski modernisti delovali su u političkim sredinama u kojima je anarhizam nailazio na skroman odjek, a nakon Velikog rata praktično je nestao sa političke pozornice. Kao što je socijalizam pristigao relativno kasno u odnosu na druge evropske zemlje, tako se i anarhizam počeo osetnije primati tek u poslednjoj deceniji devetnaestog veka, najpre u područjima pod Habsburškom monarhijom, u Hrvatskoj i Sloveniji, gde je dospevao iz Italije i Austrije. Kako navodi Luka Pejić u studiji o hrvatskom anarhizmu, „iako je neprikladno govoriti o anarhističkom ‘pokretu’ na ovim prostorima, izvjesno je djelovanje pojedinaca i kolektiva koji su zastupali stavove evropske anarhističke misli, ponekad nešto glasnije ali uglavnom prilično tiho, često i nezapaženo” (Pejić 2016: 182). Nesposobnost anarhizma da pronađe istorijski adekvatnu i delatnu organizacionu formu koja ga je krajem devetnaestog veka počela udaljavati od radničkih masa, dovela je do formulisanja dve alternative za izlazak pokreta iz krize: prva je „propaganda delom” koja smatra da prigušeni revolucionarni potencijal može biti aktiviran primenom herojskih činova individualnog terora (atentatima na političare i krunisane glave), a druga vezivanje za neku od masovnih radničkih organizacija, pre svega za sindikalni pokret (Subotić 1988: 48). To se odrazilo i na jugoslovenski anarhizam – kojim su dominirale ideje Prudona, Bakunjina, Kropotkina, Malateste – koji je

pristalice nalazio među radikalnim socijalistima (npr. Živojin Žujović, mentor Svetozara Markovića, bio je Prudonov sledbenik i prvi srpski anarhista) i u delu radništva, a uporišta u ilegalnim grupama, radničkim udruženjima i sindikatima. Pojačana represija nad radničkim pokretom i u Habzburškoj monarhiji i u Kraljevini Srbiji, kao odgovor države na sve glasnije i organizovanije akcije radništva u borbi za svoja prava, kao i neborbeno držanje socijalista, nesumnjivo su doprineli popularizaciji anarhističkih ideja i metoda borbe.³⁰

Zasebnu nišu u istoriji jugoslovenskog anarhizma zauzimaju ilegalne revolucionarne organizacije iz perioda pre Prvog svetskog rata koje su kombinovale nacionalističke i socijalističke zahteve u borbi za samostalnost svojih nacija i koje su bile inspirisane anarhističkim idejama (Mlada Bosna, slovenački Preporod, makedonski VMRO). Jugoslovenski anarhizam svoje politički najeksplozivnije izdanje doživeo je sa Mladom Bosnom čija je ideološka platforma počivala na mešavini ruskog narodnjaštva, anarhizma, socijalizma i nićeanstva.³¹ Posle neuspelih atentata na cara Franju Josifa i austrougarskog namesnika u Bosni generala Varešanina,

30 Anarhosindikalizam dominirao je u Srbiji od početka dvadesetog veka zahvaljujući novinaru Krsti Cicvariću, lideru prve anarhističke grupe, pokretaču listova *Hleb i sloboda* (1905) i *Radnička borba* (1907) i autoru teorijskih dela *Anarhizam i anarhisti* i *Iz anarhističkog programa* (1909). U Hrvatskoj se među propovednicima anarhizma izdvaja anarhosindikalistički aktivista Miloš Krpan koji je 1909. pokušao da u Duboviku kod Slavenskog Broda osnuje anarhokomunističku koloniju po uzoru na tzv. „Tolstojeve kolonije” u SAD i Evropi. Propagandu delom propovedala je otpadnička frakcija Socijaldemokratske partije Srbije, poznata kao „Direktaši” (1906–1912), koja je direktnu akciju radništva (štrajk) pretpostavljala parlamentarnoj političkoj borbi.

31 Dr Jovan Kršić, u članku „Lektira sarajevskih atentatora” (1935), dao je detaljan pregled literature članova Mlade Bosne iz kojeg saznajemo da su čitali Bakunjinu, Kropotkina i Hercena, kao i Černiševskog, Marksa, Vilijama Morisa i Maksima Gorkog. Gavrilo Princip je noć pred sarajevski atentat čitao Kropotkinovo *Blagostanje za sve* i razmišljao o mogućnosti socijalne revolucije, a kasnije, u tamnici, priznao je doktoru Papenhajmu da ga je lektira anarhističkih pisaca pobuđivala na atentat (Kršić 1960: 304).

mladobosanci su svoju taktiku direktne individualne akcije sprovedi u delo ubistvom nadvojvode Franca Ferdinanda i njegove supruge u Sarajevu 1914. godine, čime su dali povod izbijanju Prvog svetskog rata. Pod intelektualnim uticajem Mitrinovića okušavali su se kao pisci, kritičari i prevodioci, verujući da je rad na stvaranju moderne nacionalne kulture neodvojiv od borbe za dekolonizaciju Bosne i Hercegovine i stvaranje nacionalne države. „Srpski revolucionar, ako želi da pobedi, mora biti umetnik i konspirator, imati talenta za borbu i stradanja, biti mučenik i zaverenik, čovek zapadnih manira i hajduk, koji će zaurlati i povesti boj za nesrećne i pogažene”, rezimirao je mladobosanac Vladimir Gaćinović (Чалић 2013: 78). Jedinstvo „literarnog simbolizma i revolucionarnog rada“ koje je propovedao Mitrinović učinilo je Mladu Bosnu osobenim amalgamom revolucionarne organizacije i modernističkog književnog pokreta.

Iako je politički anarhizam nakon rata zbrisan sa političke pozornice, libertetski duh anarhizma je nastavio da se ispoljava u poetikama avangardista druge generacije. To se pre svega odnosi na Radeta Drainca koji je u prvom broju svoje *Zenitom* inspirisane „revije za intuitivnu umetnost” *Hipnos*, opisujući nihilistički pohod hipnizma, tendenciozno upotrebio bogohulnu metaforu: „Šta vam je stalo do toga, ako smo mi, *Novi Anarhisti*, spalili lažnog, slavljenog Boga predaka” („Program hipnizma”, 1922). Samozvani „pesnik, apaš i profet” i „individualni anarhista”, Drainac igra na kartu buržoaskog negativnog stereotipa koji anarhizam asocira sa haosom, nasiljem i terorizmom, kao što Micić svog Barbarogenija gradi kao preteću anarhističku figuru odevenu u ruho novog primitivca. Drainac je, po oceni Konstantinovića, „pesnik koji skandalom ratuje protiv građanske svesti i građanske kulture, koji suprotstavlja anarhiju nereda svakome mogućem redu”,

ХИПНОС

УМЕТНОСТ
ДЕКОНЦЕНТРАЦИЈЕ
ХИПНИЗАМ



МЕСЕЧНА РЕВИЈА
ЗА ИНТУИТИВНУ УМЕТНОСТ
БЕОГРАД

БРОЈ 2
ЈАНУАР 1923.

ДИРЕКТОР
Раде Драчина

Hipnos, br. 2, 1923.

i čije boemstvo postaje „svesno, čak *programsko otpadništvo od postojećeg sveta*” (Konstantinović 1983a: 242–243).

U jedinom broju „internacionalne revije za kulturno-literarne probleme” *Novo čovečanstvo* (1922), koju pokreće između dva broja *Hipnosa* u želji da „literatura uđe u politiku”,

Drainac eksplicitnije zagovara anarhizam pišući da je primarni zadatak časopisa da, podržavajući „moderne težnje” koje u politiku i umetnost unose „novi ljudi koji idu ka ostvarenju Novog čovečanstva”, doprinese totalnom oslobođenju čovekove ličnosti od „svega društvenog i državnog”. U pesmi „Ja Rade Drainac tvorac Nove Vaseljene” otvoreno se deklarise kao anarhista: „[...] a rodih se u Toplici sentimentaln i bled/prekonoć postah anarhističko dete/Ja Rade Drainac, zbog najveće ljubavi i pravde/umreću u zatvoru sed”. U istom časopisu, u članku „Tolstoj i njegovo učenje” koji je potpisao Ivan Mitković, kao sredstvo oslobođenja čoveka preporučuje se anarhistička akcija, na način za koji se zalažu „apostoli anarhizma” Bakunjin i Kropotkin (Јешин 2013: 81).³² Uprkos anarhističkoj intonaciji, Boško Tokin će šest godina kasnije *Novo čovečanstvo* opisati kao reviju sa „komunističko-književnim karakterom”, verovatno imajući u vidu najsystematičnije napisan članak, „Prilog ka kritici društvene reakcije” Tina Ujevića, u kojem hrvatski poeta ukazuje na neminovnost revolucionarne klasne borbe koja će rezultirati novim komunističkim čovečanstvom. Revija koja propagira i anarhizam i komunizam reprezentuje pokušaj „pomirenja radikalnog avangardizma sa radikalnim naprednim političkim programom”, krećući se putem koji su *Plamenom* trasirali Krleža i Cesarec (Tešić 1987: 355), ali s tom razlikom što u njoj jedva da ima književnih priloga i što su politički članci na niskom teorijskom nivou.

32 Nedeljko Ješić u monografiji o Draincu iznosi podatak da je Mitković, potpisan kao urednik (koji je defakto bio Drainac, potpisan kao izdavač), u jednom policijskom dokumentu označen kao pripadnik komunističkog pokreta, dok se u autorskom tekstu deklarirao kao anarhista. Ovi podaci Ješića navode na intrigantan ali neargumentovan zaključak da je novac za štampanje časopisa, prosleđen preko Mitkovića, „poticao od neke tajne političke organizacije čija je delatnost bila usmerena na rušenje postojećeg režima“ (Јешин 2013: 80).



Vinko Foretić Vis, „Portret jednog Slovenca” (Anton Podbevšek), *Zenit*, br. 5, 1921.

Za razliku od Drainčevog samomistifikatorskog, boemski razbarušenog anarhoindividualizma, Antona Podbevška krasio je osoben anarhoidni habitus, jedinstven među jugoslovenskim avangardistima. Ovaj pesnik „demonške energije” u Ljubljani je stekao status urbane legende svojim paratekstualnim strategijama, idejama, načinom odevanja i ekstravagantnim javnim performansima kojima je skandali-

zovao javnost i provocirao publiku na književnim soareima (Dović 2009: 42). Marijan Dović u Podbevšku prepoznaje umetnika čija se subjektivnost ne izvodi isključivo u delu, već i u onome što uslovljava delo: socijalnoj egzistenciji i načinima produkcije, performansa, programiranja, manifestovanja, socijalizovanja i ophođenja sa publikom (39–40). Njegova avangardnost nije samo književna već i bihejvioralna, on je pionir onog što će u kontekstu nove umetničke prakse sedamdesetih biti imenovano kao „ponašanje umetnika”, što je pojam širi od performansa (Podbevšek je bio obavešten o performansima italijanskih i ruskih futurista) jer ukazuje na brisanje granice između izvođenja subjektivnosti u kontekstu umetnosti i izvođenja subjektivnosti u svakodnevnom životu. Podbevšekov „život u delu“ dobio je svoju poetsku metaforu u zbirci pesama *Čovek sa bombama* (1925) u kojoj se njegov junak i alter ego iskazuje kao „strašni anarhist“ i „čovek bog“ koga vode „bezgranična mržnja prema svemu postojećem“ i „beskonačan bes stvaranja“. Međutim, ovaj junak, zapaža Kos, nema ničeg zajedničkog sa bombaško-terorističkim akcijama anarhista, on je predvodnik duhovne revolucije, kosmički anarhista čiji je put „popločan dobrim namerama“ (Kos 2009: 7).

Na anarhističke afinitete avangardi prvi je skrenuo pažnju Pođoli u *Teoriji avangarde* konstatujući da je „anarhistički ideal urođen avangardnoj psihologiji”, ali taj je ideal za njega „neideološki”, više produkt „nesvesnog anarhističkog mentaliteta” nego svesnog opredeljenja za neku od opcija političkog anarhizma (Pođoli 1975: 69, 129). Pođoli prepoznaje neki uopšteni, kako se u Francuskoj govorilo, *l'esprit anarchisant* koji hrani avangardnu kulturnu negaciju i nihilizam i uspostavlja vezu između anarhističkog i umetničkog habitusa, ne upuštajući se u istraživanje transpozicije anarhističkih ideja u estetsku sferu. S druge strane, u recentnim istraživanjima

koja spasavaju od zaborava afinitete modernista za politički anarhizam, nameće se takođe diskutabilna hipoteza da je modernistička *antiontološka revolucija* gonjena podzemnim anarhističkim impulsima, odnosno da je ono što se naziva *anarhističkom estetikom* imanentno modernoj umetnosti, naročito istorijskim avangardama.

U knjizi *Anarhija & kultura* (1997) Vir na različitim književnim primerima demonstrira da je politički anarhizam dobio estetsku formu sa modernizmom pošto su „ideje specifične za anarhizam adaptirane od strane pesnika i romanopisaca na takav način da je rezultat ovih ideja bio pre estetski nego politički” (Weir 1997: 161). Libertetski poziv anarhizma umetnici su svojski prihvatili, uvereni da jedini put uspevanja anarhizma vodi kroz kulturu a ne politiku, „a i tada samo putem estetskog individualizma, tako radikalnog da bi se teško mogao prepoznati kao specifičan za anarhizam” (162). Vir poreklo modernističkog anarhizma vidi u Štirnerovom ekstremnom individualizmu koji karakterišu sledeći principi: kritika svih hijerarhija i svih formi psihološke i ideološke kontrole, zagovaranje fragmentiranog socijalnog poretka, konstantna međuigra između prosvetiteljske ideje i romantičarske vizije, politika stila i interna kontradiktornost. Po Viru, jedini „dokaz” preobražaja anarhizma u modernističku estetiku, u isto vreme radikalnu i idealističku, jeste autonomistička, heterogena i fragmentarna priroda modernističke kulture koja manifestuje anarhističku ideologiju u umetničkoj formi.

Sličnom linijom mišljenja kreće se Džesi S. Kon koji, pozivajući se na Vira i Kristevu, nalazi da je primarna veza između anarhizma i modernizma „prevođenje anarhističke revolucije protiv svake forme dominacije u Revoluciju Reči”, što će reći „prevođenje anarhističkog odbijanja *političke* reprezentacije u opšti otpor reprezentacijama”, a posebno sim-

boličkim reprezentacijama (misli, apstrakcije, ideje, znaci, binarne opozicije) koje se lišavaju „metafizičkog autoriteta” (Cohn 2006: 120–121). Moderna umetnost „rasteže jezik do njegovih granica” i razotkriva njegovo ideološko ustrojstvo i deficijentnost kao sistema reprezentacije, osporavajući mu kapacitet da definiše i stratifikuje parametre spoznaje (127). O tom i takvom otporu kodifikovanim sistemima reprezentacije putem „revolucije reči” prvi je na jugoslovenskom književnom prostoru progovorio Šimić u „Anarhiji u umjetnosti”: rušeći izveštačen, beživotan i uniformisan poredak umetnosti, ono što se naziva „merom”, „stilom” i „školom”, anarhija, „koja je sva kretnja, i koja je sva život”, na „svom dnu otkriva jedan red; jedan viši red; vječni” (Šimić 2008: 171–172). Po sredi je tipična avangardistička propozicija *stvaranja razaranjem* koja se ovde može (uslovno) dovesti u vezu sa Bakunjinovom sentencom „strast za razaranjem je stvaralačka strast”, koja je istrgnuta iz konteksta (u pitanju je metafora koja nema veze sa propagiranjem nasilja) postala neslužbeni moto internacionalnog anarhizma i izlazila u susret avangardističkom nihilizmu.

Drugačiji primer revizije modernizma kroz objektiv anarhizma nalazimo u studiji *Oslobađanje slikarstva. Modernizam i anarhizam u predratnom Parizu* (2013) Patriše Lejten, koja fokus istraživanja usmerava na slikarstvo ranog modernizma – u rasponu od političke karikature do čiste apstrakcije – onih umetnika koji stoje, kako naglašava, u „dokumentovanoj” vezi sa političkim anarhizmom. Za razliku od Vira ona izbegava generalizacije, ali zapada u aporiju kada političko opredeljenje umetnika dovodi u direktnu vezu sa stilskom transgresijom, o čemu svedoče fovizam i kubizam kojima posvećuje najveći prostor u knjizi. Opredeljeni anarhisti Deren, Vlamenk i Van Dongen koje u knjizi diskutuje, došli su do istih pikturalnih rešenja kao i apolitični Matis koji je jedva spomenut, a isto

važi za Pikasa, intelektualno formiranog u anarhističkom miljeu Barselone, i apolitičnog Braka koga takođe jedva spominje. Ipak, Lejtenova na jednom mestu u knjizi priznaje da „ne možemo iz ekstremnog radikalizma forme pretpostaviti politički stav” (Leighen 2013: 143), što znači da međusobni odnos i povezanost politike forme, estetike i političkog uverenja umetnika valja razmatrati na iznijansiran način, i od slučaja do slučaja.

Pitanje anarhističkog supstrata umetničkog modernizma sumirao je Erjavec kada je raspravljajući uticaj Sorelovog sindikalizma na rani italijanski futurizam, konstatovao da je „na prelomu vekova i narednih dvadeset godina anarhizam sa svim svojim varijantama bio jedna od ključnih ideologija i pokreta, koji je imao izvanredan uticaj u Rusiji i Italiji, kao i u Francuskoj, te je bio ‘svakodnevna’ i sveprisutna ideja” (Erjavec 1991: 130). Ideje anarhizma se „uvrštavaju u široku kulturnu atmosferu” gde, elaboriraćemo, susreću razvijeni kult umetničkog individualizma, boemiju koja simpatizuje lumpenproleterijat, revolt protiv „mrtvog stanja” (Šimić) buržoaske kulture, opredeljenost za povezivanje umetnosti sa životom. Otudenost od društva i socijalni radikalizam umetnika idu ruku pod ruku jer istorija svedoči da otudenost navodi na buntovništvo i želju za promenom socijalnih uslova, mada ta želja ne mora nužno prerasti u konkretan politički angažman, već se može ispoljavati kao stil života u okviru boemskih enklava. U tom smislu, Hobsbom ukazuje na značaj „egzistencijalne spone” između kulturne i političke avangarde: obe čine socijalni autsajderi koji su disidenti od morala i vrednosti buržoaskog društva, koji su uz to mladi i relativno siromašni, stil života im je alternativan i blizak životnom stilu drugih alternativnih grupacija poput teozofa, spiritualista, vegeterijanaca i feministkinja. (Hobsbawm 2016: 246). Sve navedeno govori da je *anarhizam umetnika* uglav-

nom bio nekonzistentan, propušten kroz filter umetničke idiosinkrazije, više demonstracija ekstatičnog suvereniteta i izraz „programskog otpadništva od postojećeg sveta” nego konsekventnog političkog stava.

Za marksističkog estetičara Kristofera Kodvela buntovni moderni poeta reprezentant je buržoaskog individualizma i nije rešenje već deo problema. Isto važi za anarhistu koji je „revolucionaran jer predstavlja destruktivan elemenat i negaciju celokupnog građanskog društva, ali ne može da zaobiđe građansko društvo jer ostaje zarobljen u njegovim okovima” (Caudwell 1977: 127–128). To je tipično marksističko gledište na političku pobunu individualnog subjekta, kakvo ispoljava Lenjin insistirajući na razlici između „slobode” kao simptomatične za „buržoasko-anarhistički individualizam” i „stvarne slobode” koja se može aktuelizovati kroz „razbijanje okova buržoaskog ropstva i priključivanje pokretu napredne i potpuno revolucionarne klase” (Jones 2006: 9). U marksističkom sistemu stvarnu slobodu može izvojevati samo kolektivno jedinstvo – proleterijat ili revolucionarna partija kao njegov organ svesti – jer je individualni subjekt upleten u društveni totalitet u kojem ne može da samostalno osvesti svoju ideološku uslovljenost. Marks je smatrao da buržoaski sistem drži proleterijat zarobljen u okovima individualističkog morala koji preči da se oslobodi duh zajedništva i shvati da stvaralac vrednosti nije pojedinac već društvo („Ne određuje svest ljudi njihovo biće, već obrnuto, njihovo društveno biće određuje njihovu svest”). Zato je po Kodvelu moderni pesnik „poslednji buržoaski revolucionar”, onaj koji ispoveda buržoasku veru na suštinski način – „kompletna individualna sloboda, kompletna destrukcija socijalnih odnosa”. Naravno, poistovećivanje celokupnog anarhizma sa anarhoindividualizmom štirnerovskog tipa manipulativna je formula za diskreditaciju političkog rivala od strane marksista, pošto je

anarhoindividualizam bio marginalna struja u odnosu na predominantni socijalni anarhizam.

Kada raspravljamo o odnosu modernizma i anarhizma neophodno je ukazati na diskrepanciju između entuzijastičkog prijema anarhističkih ideja u umetničkim krugovima i estetskih nazora apostola anarhizma. Prudon, Kropotkin i Lav Tolstoj „povezali su anarhizam sa realističkim shvatanjem književnosti i umetnosti, barem kada se radilo o tome da se anarhistička kritika društva i ideali anarhije posreduju književnim i likovnim sredstvima” (Van den Berg i Fenders 2013: 37). Inspirisan slikarstvom Gustava Kurbea, prvog socijalnog realiste u modernom smislu pojma, Prudon je u *Principima umetnosti i njenoj socijalnoj funkciji* (1865), najuticajnijem estetskom traktatu klasičnog anarhizma, izneo stav da umetnik treba da bude edukator koji nudi moralno i intelektualno vođstvo savremenici, pomažući im da razumeju sumornu egzistenciju nižih društvenih klasa, i da pobudi želju za socijalnom promenom. Kurbea je apologetski proglasio liderom *école critique* (što je njegov termin za realističku školu) i pozvao umetnike da se na njega ugledaju reprezentujući ljude u njihovoj „istinskoj prirodi” i bez „veštačkih poza”. I drugi očevi anarhizma idealistički su verovali u socijalnu misiju umetnosti, u njenu moć da artikuliše socijalnu imaginaciju kritički prosuđujući postojeće stanje i ukazujući na potencijalnosti prikrivene u aktuelnoj realnosti. To je imao na umu Kropotkin kada se zalagao za „estetiku zasnovanu na realističkoj deskripciji u službi idealističkog cilja”, što znači estetiku koja počiva na dijalektičkoj međui-gri između materijalnog i idealnog i koja suštinski odlikuje „svaki genuini realizam u umetnosti ili politici” (Cohn 2006: 168). Imajući u vidu Prudona, ali pre svega Kropotkina, Kon govori o *kritičkom idealizmu* klasične anarhističke estetike koja odbacuje i mistični idealizam romantičara koji okreće

leđa ružnijoj strani stvarnosti, i fotografsku viziju naturalista koja reifikuje stvarnost favorizujući aktuelno u odnosu na potencijalno. Takođe treba istaći da je puritanac Kropotkin, koji je poput Morisa verovao u organsku, razotuđenu i kolektivističku umetnost budućeg socijalističkog društva po uzoru na srednjevekovne gilde, prezirao avangardu smatrajući da je buržoaski individualistička, samozadovoljavajuća i neodgovorna. Umesto umetnosti radi umetnosti anarhisti propagiraju „umetnost za čoveka” (Prudon), umetnost sa jasno izraženom socijalnom destinacijom koja prevazilazi „umetnički egoizam”, stimuliše revolt i uvlači i umetnika i recipijenta u vrtlog istorijske promene. Neki anarhisti su otišli korak dalje u uverenju da umetnost može biti moćno propagandno oruđe, poput pisca i revolucionara Gustava Landauera koji je poeziju smatrao sredstvom agitacije rečju i formom anarhističke direktne akcije: „Ljudi, mislioci, pesnici su bure baruta, puni duha i moći kreativne destrukcije” (Landauer 2010: 170).

Realizam takođe predstavlja perspektivu Marksovog i Engelsovog pogleda na umetnost. Kao i po drugim pitanjima o umetnosti, njihovi stavovi o realizmu sporadično su izneti u različitim spisima, od kojih su najznačajnija Engelsova pisma Margareti Harknes i Mini Kaucki koja su postala ključne reference za razvijanje teorije tipičnosti i tendencioznosti. U prvom pismu on realizam definiše kao tačno opisivanje detalja i verno prikazivanje tipičnih karaktera u tipičnim uslovima. Uzimajući za primer Eshila, Dantea, Servantesa, Šilera i savremene ruske i norveške pisce, Engels u drugom pismu ističe da „tendencija mora da izvore iz same situacije i radnje, a da se na nju ne ukazuje izričito, i pisac nije prinuđen da čitaocu daje gotovo buduće istorijsko rešenje sukoba koji opisuje” (Маркс и Енгелс 1976: 171). Tome dodaje činjenicu da se roman sa socijalnom tendencijom obraća čitaocu iz građanskog miljea, te je važno da „vernim prikazivanjem”

društvenih odnosa ruši konvencionalne iluzije o prirodi tih odnosa i podrija optimizam građanskog sveta, „čak i ako pisac ne nudi neposredno rešenje i ne eksplicira svoj politički stav” (172). Ne samo da političko uverenje pisca nije od presudne važnosti, već je za umetničko delo bolje da ono ostane skriveno, uprkos autorovim shvatanjima, kao kod Balzaka čija je oštra satira francuskog društva protivna njegovim klasnim simpatijama. Iz svega navedenog proizlazi da Engels tipičnost i tendencioznost shvata transistorijski, pa stoga realizam ne smatra posebnim žanrom već kodnim jezikom za „verno prikazivanje društvenih odnosa” kojim se postiže psihološka dubina likova, nasuprot „ledenoj objektivnosti” građanskog naturalizma koji se zaustavlja na površinskim deskripcijama društvenog života.

Za razliku od anarhista, Marks i Engels nisu bili uvereni da umetnička fikcija može proizvesti „stvarne efekte u stvarnom svetu”, odnosno da umetničko delo može potaknuti promenu u političkoj svesti recipijenta. Njihove refleksije o umetnosti ne sadrže normativne pretenzije estetičke doktrine, ali su potonja tumačenja dovela do profilisanja dogmatskog marksističkog gledišta koje umetnost odmerava u skladu sa pretpostavljenim političkim efektima, slično idealističkim preskripcijama anarhista.³³ Američki književni kritičar i pisac Džordž Stajner je u (nepravedno) zaboravljenom eseju „Marksizam i književna kritika” (1958) razlog za skretanje s izvorne marksističke linije estetskog mišljenja objasnio Lenjinovom „devijacijom” Engelsovih teza. Lenjinov zahtev za partijnošću i tendencioznošću literature, iznet u polemici sa

33 Za razliku od marksizma, anarhizam je predstavljao konglomerat individualnih učenja bez zajedničkog autoritativnog ishodišta, „mnogobožaku” političku ideologiju koju su ispovedale različite organizacije i grupe, i zato predispozicija za zasnivanje neke krovne anarhističke estetike nije postojala. Na podudarnost estetičkih gledišta očeva anarhizma počeli su mnogo kasnije ukazivati istoričari anarhizma i umetničkog modernizma.

larpurlartizmom na početku dvadesetog veka („O partijskoj književnosti”), istrgnut je iz konteksta i naopako tumačen, zaključno sa proglašenjem kanona socijalističkog realizma (Jay 1974: 279). Drugi smer, koji Stajner slobodno imenuje „engelsovskom estetikom”, umetnost ne vrednuje prema političkoj intenciji i klasnom interesu autora već po inherentnom društvenom značaju, a u njegove zastupnike ubraja „paramarksiste” koji su delovali izvan sfere uticaja Sovjetskog Saveza i komunističkih partija – mislioce Frankfurtske škole, Žan-Pol Sartra, Lisjena Goldmana, Edmunda Vilsona i Sidnija Finkelstajna.

Koliko god se Stajnerova podela može učiniti krutom jer se temelji marksističke estetike fundiraju pre Lenjina (Georgij Plehanov, Franc Mering, Karl Kaucki), ne može se osporiti činjenica da je „lenjinistička struja” posle Oktobarske revolucije postala predominantna i da je postavila smernice kojima će se oficijelna marksistička estetika kretati, sve do finalne korekcije koju su izveli Staljin i Ždanov insistirajući na partijnosti umetnosti. S druge strane, liberalna „engelsovska struja” pripada tradiciji zapadnog marksizma čije je predstavnike odlikovao neortodoksan, kreativan i selektivan pristup marksizmu, kao i pomeranje fokusa istraživanja sa politike, ekonomije i klasne borbe na filozofiju, estetiku, kulturu i umetnost. Njihov doprinos marksističkoj estetici, konstatovao je Peri Anderson, bio je „daleko bogatiji i suptilniji nego bilo šta drugo u okviru klasičnog nasleđa istorijskog materijalizma” i u konačnici možda „najtrajniji kolektivni dobitak za ovu tradiciju” (Bennet 2005: 111). Prema Andersonovoj opservaciji, zapadni marksizam posle 1925. godine karakterisalo je razdvajanje teorije od prakse jer je vera u revoluciju po uzoru na rusku bila ugašena. Tako su mislioci Frankfurtske škole – Adorno, Markuze, Horkhajmer, Bloh i Benjamin – pristupali pitanjima umetnosti, kulture i estetike

rasterećeni od konkretnih političkih zahteva i sa čisto teorijskog stajališta, delujući u okviru buržoaskog akademskog i publicističkog sistema, nezavisni u odnosu na komunistički pokret u Nemačkoj i bez uticaja na njega (Adorno je to nazvao „ne-participacijom“). Kritička teorija je, navodi Bak-Mors, na marksizam gledala kao na metod a ne kao na kosmologiju, smatrajući dijalektiku alatkom za kritičku analizu društva, a ne za izgradnju metafizičkog sistema (Buck-Morss 1977: IX).

Druga značajna činjenica koju apostrofiramo analizirajući Marksove i Engelsove redove o umetnosti jeste da su, slično očevima anarhizma, u izricanju estetskih sudova pažnju usmeravali na sadržaj ostavljajući formalne aspekte umetničkog dela u drugom planu. Ovo pitanje prvi je pokrenuo pionir marksističke istorije umetnosti Maks Rafael tumačeći jedno Engelsovo pismo Meringu. U pismu Engels priznaje da su Marks i on polagali najveću važnost na „izvođenje političkih, pravnih i drugih ideoloških shvatanja, i tim shvatanjima uslovljenih delanja – iz ekonomskih osnova” i zato su, kada je reč o umetnosti, „zbog sadržajne strane zanemarili onu formalnu” (Raphael 1982: 1–2). U oblasti umetnosti – nezavisno od toga što nijedan od osnivača „nije imao izvoran stav prema svetu formi i što za njih nije bilo aktuelno-političke nužde za temeljniju obradu ovog područja” – ova jednostranost bila je pojačana još i time što im u „empirijskoj obradi tog zadatka nije stajala na raspolaganju nikakva egzaktna pomoćna nauka” (2). Po Rafaelu, to je morala biti materijalistička dijalektika koja, adekvatno primenjena, omogućava da se prevaziđu organičenja i građanske metafizičke estetike i „anksiozna neuroza jednog nesigurnog i stoga dogmatičnog marksizma”. Shodno tome, marksistička estetika treba da, polazeći od uslova materijalne proizvodnje, pokaže kako ti uslovi u jednom dijalektičkom postupku dobijaju svoju umetničku formu i time bivaju određeni kao umetnički sadržaj.

Usredsređeni na kognitivnu funkciju i sadržaj umetničkog dela (što je dug Hegelovoj estetici), opredeljeni za realizam kao „odraz suštine stvarnosti” (Lukač), marksistički estetičari prve i druge generacije nisu posvećivali pažnju književnom izrazu (na kojem će insistirati Adorno), niti su smatrali, zapaža Vir, da i „tehnika može biti revolucionarna, ili da eksperimentacija može značiti politički nespokoj” (Weir 1997: 150). Oni u modernoj umetnosti nisu prepoznali ustanak protiv „lažnog privida” i oslobađanje od društvene uslovljenosti umetnosti „subverzijom iskustva estetskog” (Markuze). Za Markuzea, čiji se estetski nazori u osnovi poklapaju s Adornovim, literatura ne postaje revolucionarna zato što se piše za radničku klasu ili revoluciju, već po umetničkim odlikama, „*po formi* i u koju sadržaj ulazi samo kao preobražen, potuđen, posredovan: preobražaj, akcije, jezika, prizora, vrednosti” (Markuze 1983: 100). Revolucija ne može biti tematska jer se u autentičnim delima radikalne književnosti nužnost revolucije *pretpostavlja*, noseći u sebi raskid sa prošlošću i snagu oslobađanja od monopola nad realnošću, zaključuje Markuze.

Kako je zajedljivo primetio levi liberal Maks Veber, postojao je „afinitet izbora” između vrednosti kojima je socijalistički pokret bio politički odan i izbora umetničke perspektive koja tim vrednostima pruža potporu u političkoj borbi. Veberovu tezu potvrđuje Svetozar Marković, prvi ideolog i socijalističkog pokreta i književnog realizma u Srbiji, koji je ustajući protiv idealističke estetike romantičara zagovarao utilitarizaciju književnosti („Od književnosti se zahteva da donosi samo ono što je zaista korisno društvu.”) i od svih elemenata koji sačinjavaju književno delo priznavao samo „sadržinu predmeta” (Marković 1967: 152). Proglašen ocem jugoslovenske socijalne literature, Marković je utemeljio ideološki dogmatsko shvatanje literature koje se očitovalo u eksplcitnom zahtevu za tendencijom, za pretvaranjem književnosti

u sredstvo društvene kritike i „oružje” za propagandu novih ideja među narodnim masama. Prema Palavestri, ovakvo shvatanje ne samo da nije moglo biti teorijska osnova jedne estetike, već je predstavljalo iskorišćavanje književnosti za propagandu ideologije koju je Marković pod uticajem Nikolaja Černiševskog i Dmitrija Pisareva „isticao iznad stvaralačkih svojstava i estetičkih vrednosti književnoga dela” (Palavestra 1979: 15). S obzirom na to da je ideologija ruskog narodnjaštva predstavljala teorijski okvir u kome su se kristalisale njegove ideje, Markovićeva estetika ne može se smatrati marksističkom (iako je Marksa čitao i lično ga upoznao za vreme Prve internacionale), ali može poslužiti kao ilustracija kontinuiteta između ranosocijalističke i marksističke estetske orijentacije.

Markovićevo estetsko gledište pokazatelj je paradoksa socijalističkog pokreta: najprogresivniji politički pokret modernog doba odlikovao je estetski konzervativizam koji je preferirao klasični humanizam i realizam u odnosu na modernizam. I kako je mimetički kanon umetnosti uzmicao pred tendencijama apstrahovanja, fragmentacije, disociranja i opredmećenja, udaljavanje političke od umetničke avangarde bivalo je sve veće i veće. Sve do tridesetih godina i razvitka estetske teorije Frankfurtske škole, marksističku refleksiju o modernoj umetnosti predominantno je odlikovao vulgarni sociologizam, karakterističan za dogmatsku varijantu marksističkog mišljenja, slep za povesni prelom moderne umetnosti i kulturpolitičke perspektive koje otvara. Iako je imala na raspolaganju odgovarajuće teorijsko-metodološke instrumente, marksistička estetika/kritika nije ih upotrebila i zato nije ni mogla uzeti u obzir način na koji inovacije u sredstvima materijalne proizvodnje i komunikacije modifikuju oblike percepcije i umetnika i recipijenta, doprinoseći razumevanju promena u tadašnjem stadijumu kapitalističkog društvenog razvoja.

Za Plehanova, prvog marksističkog estetičara i jednog od vodećih mislilaca Druge internacionale, modernistički pravci kao što su impresionizam („lažni realizam“) i kubizam („mazanje u obliku kuba“) dekadentni su, pseudorevolucionarni i lišeni društveno naprednih ideja (Moravski 1980: 127–128). Istu matricu estetskog prosuđivanja slediće i marksistički estetičari sledeće generacije, poput Klare Cetkin koja je u ekspozeu na Petom kongresu Treće internacionale (1924) iznela stanovište da avangardna umetnost, uz izuzetak „nekih umetnika“ koji pokušavaju da stupe u kontakt sa masama putem nove orijentacije bliske svakodnevnoj praksi (aluzija na Proletkult), stvara samo „mrtve ili deformisane simbole“ i u „rafiniranoj formalističkoj igri izbegava sukob društvenih ideja“, za razliku od umetnosti realizma (Moravski 1980: 173). I pokrovitelj ruske avangarde i vrsni književni kritičar Lunačarski intimo deli ovakva shvatanja, smatrajući da ono što je nazvao „deformacijom, rascepkanošću i unakažavanjem stvarnosti“ ne nailazi na razumevanje širokih masa i ne doprinosi njihovom estetskom odgoju. Vrednovana iz ovakve kulturpolitičke vizure, karakteristične za marksiste Druge i Treće internacionale, moderna umetnost plod je larpurlartističke samosvrhovitosti, izobličavanja stvarnosti, ezoteričnog pesimizma, estetski je bezvredna i socijalno irelevantna, lišena potencijala da komunicira sa masama i doprinese ideološkoj borbi sa buržoazijom u kulturnom polju. I kad simpatije borbu radničke klase i deklariše se kao marksistička, ona ne može biti medijator progresivnih ideja, a samim tim ni saborac političke avangarde na njenom revolucionarnom putu. Tu nije bio kraj pošto je u ime Marksa, Engelsa i Lenjina niz pravolinijskih marksista – naročito onih iz zemalja socijalističkog bloka koji su reprezentovali tzv. „naučnu marksističku estetiku“ – nastavio da anatemiše modernu umetnost, bilo kao puerilnu formalističku egzibiciju bilo kao „opasnu“ ideološku diverziju.

Kad je Marks u *Osamnaestom brimeru Luja Bonaparte* napisao da socijalna revolucija treba da crpe svoju poeziju iz budućnosti, nije mogao ni da nasluti kakva će ta buduća „poezija” biti, kao što ni njegovi sledbenici nisu u njoj prepoznali estetski analogon socijalne revolucije. Marksistički teorijski prelom u filozofiji, političkoj i ekonomskoj nauci nije pronašao pandan u estetici gde nije došlo do postavljanja novog skupa problema, već do pokušaja davanja novih odgovora na stare probleme nasleđene iz buržoaske idealističke estetike. Marksistička kritika delila je averziju prema modernizmu sa desnom kritikom a da toga možda nije bila svesna, s tom razlikom što su se konzervativci zalagali za očuvanje rezidualnog modela umetnosti, a marksisti za nadgradnju tog modela jasnom teološkom perspektivom koja umetnost svodi na instrument revolucionarne akcije. Pođoli je tu razliku u sličnosti između desne i leve kritike avangarde precizno objasnio različitim vremenskim perspektivama: prva je u ime prošlosti posmatra kroz „reakcionarnu i retrospektivnu nostalgiju”, a druga je u ime budućnosti posmatra kroz „anticipatorski i utopijski san” (Pođoli 1975: 192).

Konzervativizam leve kritike frustrirao je avangardne umetnike i poljuljao njihovu veru u simbiozu estetske i socijalne revolucije, a samim tim i u ispravnost političkog kursa komunističkih partija. Reagujući na optužbe nemačke komunističke kritike da je dadaizam „kulturni vandalizam”, Viland Hercfelde se u pamfletu „Društvo, umetnik, komunizam” (1921) požalio da se umetnik privržen borbi proleterijata suočava sa „sramotnim neznanjem revolucionarnih marksističkih drugova u pogledu savremene umetnosti” (Gaughan 2013: 284). Slično tome, lefovci su, reagujući na promenjenu politiku sovjetske kulturne administracije, upozorili da je obnova devetnaestovekovnog realizma nemarksistička jer reprodukuje veru u umetnost kao bezvremeno estetsko isku-

stvo, s one strane dijalektike istorijskog razvoja. Marksisti su u avangardi prepoznali jedan od simptoma krize buržoaske kulture, a avangarda u marksizmu još jedan dokaz da prošlost ne razume budućnost, prokomentarisao je ovaj „nesporazum“ Hobsbom.

S druge strane, dvadesete poznaju retke primere razumevanja avangardnog eksperimenta od strane nedogmatičnih zapadnih marksista, neopterećenih filozofskom estetikom i kontentuizmom, poput spisateljice i teoretičarke umetnosti Lu Marten koja se na temelju „istorijsko-materijalističkih istraživanja“ (što je podnaslov njene studije *Supstanca i transformacija umetnosti*, 1924) obračunavala sa uskogrudom marksističkom kritikom moderne umetnosti u Nemačkoj dvadesetih godina, istom onom na koju je reagovao Hercfelde. Zbog ignorisanja forme i materijalno-tehničke uslovljenosti umetnosti u korist usredsređenosti na sadržaj i tendenciju proleterskog pogleda na svet, eksperimentalni proboji nisu se mogli adekvatno razumeti, pa samim tim nisu „bila ispunjenja očekivanja u pogledu jedne nove umetnosti ili proleterske umetnosti“ (Marten 1983: 126). Revolucionarna umetnost ne može se izroditi perpetuiranjem datih umetničkih sredstava, „starog fetiša umetnosti“, već pronalaženjem novih koja prate tokove života i stvari i koja su upotrebljiva za „izmenu tehničkog i socijalnog života vremena“.

U ovom kontekstu važno je pomenuti jednog od najoriginalnijih mislilaca u rasponu marksističke misli uopšte, Gramšija, koji je rani futurizam u članku „Marinetti revolucionar?“ (1921) proglasio revolucionarnim pokretom zato što poseduje „marksističku“ svest o tome da „naša epoha – epoha velike industrije, velikoga radničkoga grada, bujna i bučna života – mora dobiti nove oblike umjetnosti, filozofije, običaja, govora...“ (Gramsci 1984: 166). Gramši je u futurizmu prepoznao vesnika radikalne kulturne modernizacije koja utire put

novoj proleterskoj kulturi, kultivirajući nove principe doživljavanja i opažanja realnosti u okviru svakodnevice industrijske proizvodnje. Negirajući odvajanje kulture od ekonomske i industrijske realnosti, uništavajući „duhovne hijerarhije, predrasude, idole, okoštale tradicije” i ne brinući se „jesu li nova ostvarenja, proizvodi njihove djelatnosti, uspjelija djela od onih što su ih uništili”, futuristi se po Gramšiju iskazuju revolucionarnijim od socijalista koji nisu skloni rezolutnom raskidu sa buržoaskim tekovinama u oblastima ekonomije i politike. I ne samo to, futurizam pruža kreativan podstrek radničkoj klasi za osmišljavanje proleterske kulture, o čemu svedoči činjenica da je pre Prvog svetskog rata uživao popularnost među italijanskim radništvom koje je činilo većinu čitalaca *Lacerbe*, pohađalo futurističke manifestacije i branilo ih od napada „klike profesionalnih 'književnika' i 'umetnika'“ (165).

Marten i Gramši usamljeni su primeri iskoraka u odnosu na dominantnu „lenjinističku” struju marksističke književnoteorijske misli dvadesetih godina prošlog veka po tome što argumentovano dokazuju da umetnost autonomno i snagom individualne vizije saučestvuje u borbi za stvaranje nove kulture i novog društvenog poretka. To su bili retki glasovi koji su identifikovali dogmatske involucije u marksističkoj estetici smatrajući, svaki na svoj način, da marksizam kao kritika starog i projekat novog društva ne sme postavljati kočnice umetničkom istraživanju i izražavanju, poštujući estetski pluralizam i bogatstvo umetničke misli, čak i ako se razvija mimo njega. Buneći se protiv pretvaranja umetnosti u političku propagandu, Gramši je upozorio da „to što politički čovek vrši pritisak na umetnost svog vremena, u želji da ona izrazi određeni svet kulture, to je politička delatnost, a ne umetničko-kritička delatnost” (Gramši 1973: 164). Ako je svet kulture istovremeno političko bojno polje, onda će umet-

nik iz svoje perspektive, različite od one političara, pronaći način da „uhvati i kritikuje istinsku stvarnost” s one strane sektašenja svojstvenog politici.

U periodu između dva svetska rata genuinih marksističkih estetičara u Jugoslaviji nije bilo, s izuzetkom rano preminulog „trećeg čovjeka hrvatske i jugoslavenske ljevice” (Flaker), historičara umetnosti, kritičara i saradnika *Plamena* Lava Grüna (pseudonim Iljko Gorenčević), kojem Cesa-rec u nekrologu u *Književnoj republici* odaje priznanje kao „jedinstvenom kulturnom radniku i istinskom privrženiku borbe proleterijata“. Za vreme studija istorije umetnosti u Beču, početkom dvadesetih, Gorenčević se kretao u krugovima komunističkih disidenata i upoznao sa marksističkom mišlju, naročito Lenjina i Lunačarskog. Iako se u poznim i najznačajnijim teorijskim raspravama „Umjetnost i revolucija“ (1920) i „O materijalističkom posmatranju umjetnosti“ (1924) nije doticao avangardne umetnosti, Gorenčević iznosi stavove bliske idejama avangarde, pre svega onima o međupovezanosti estetske i socijalne revolucije. Njega je, navodi Vlastimir Kusik, vodilo uverenje da su „društveni preobražaj i revolucija paradigma umjetnosti koja se i sama promijenila“, odnosno da se preobražajem kulture i umetnosti menja i svet u kojem ta umetnost nastaje (Kusik 1988/1989: 385). S one strane dogmatskog marksističkog gledišta da je novo društvo preduslov nove umetnosti koja tek treba da bude pratilac tih promena, on smatra da umetnost prednjači u promeni svetonazora: „Umjetnički život i umjetnost je paradigma socijalnih prevrata i socijalističke kulture“. Gorenčević je svoje istorijsko-materijalističko gledište formirao iz perspektive revolucionarnih promena u koje je kao komunist verovao, imajući u vidu društvena i umetnička zbivanja u Rusiji.

S druge strane, mogu se pronaći primeri komunističkih intelektualaca „na terenu”, bliskih umetničkim krugovima, koji su iskazivali otvorenost prema umetničkom eksperimentu ukoliko su u njemu prepoznavali ideološku bliskost. O tome svedoči sećanje komunističkog aktiviste i novinara Franceta Klopčiča na prvu samostalnu izložbu Avgusta Černigoja, koju je po povratku sa studija na Bauhausu priredio u gimnastičkoj sali Tehničke škole u Ljubljani 1924. godine. Ova prva i jedina konstruktivistička izložba u Jugoslaviji predstavila je slike, objekte, delove mašina, motocikl i pantalone američkog radnika, uz produktivističke slogane neuredno ispisane na zidu (neke naopačke): „Kapital je krađa”, „Umetnik mora postati inženjer, inženjer mora postati umetnik”, „Obrazovanje radnika i seljaka je neophodno”, „Glavni pravac našeg stremljenja je organizacija” itd. Pod uticajem programa ruskih produktivista Černigoj je izložbu koncipirao kao promociju nove umetnosti konstrukcije funkcionalno povezane s industrijskom proizvodnjom, mašinskom estetikom i komunističkom ideologijom. Izložba je, konstatuje Krečič, predstavljala „umetničko-političku provokaciju i izazov prilično literarno obojenom, iako radikalnom ekspresionizmu” koji je obuhvatao pretežni deo mlade slovenačke umetnosti i uživao naklonost stručne kritike (Krečič 1978).³⁴ Mnogo godina kasnije, prisećajući se recepcije izložbe, Černigoj je izjavio da su ga u Ljubljani prozvali „*Deus ex machina*”.

34 Černigoj je sledeće godine, ovaj put u umetničkoj galeriji (Jakopičev paviljon) u Ljubljani, priredio drugu samostalnu izložbu na kojoj je prikazao dela didaktičkog karaktera koja tumače razvoj moderne umetnosti od impresionizma do konstruktivizma kao njenog vrhunca. Zbog lošeg prijema izložbe i komunističkog lista pronađenog u njegovoj pošti bio je prinuđen da izbegne u Trst gde je osnovao Grupu konstruktivista kojoj su pripadali Eduard Stepančič, Duzepe Vlah, Đorđo Karmelić i Tea Černigoj. Grupa je iste godine u Trstu, u okviru izložbe Umetničkog sindikata i Umetničkog kružoka, kolektivno kreirala konstruktivistički ambijent po Černigojevom konceptu „elastičnog prostora”. Poveden parolaškim konceptom prve ljubljanske izložbe Černigoj je nameravao da izloži skulpturu Lenjina, ali su ga prijatelji i organizatori u poslednjem trenutku nagovorili da odustane.

Virus konstruktivizma prvi je u Jugoslaviji u opticaj pustio najagilniji jugoslovenski promoter ruske avantgarde, Micić, publikovanjem teksta „Tatlin Hp/s + Čovek” Dragana Aleksića koji tatlinizam, slično berlinskim dadaistima, opisuje kao materijalističku i mašinsku umetnost (*Zenit*, br. 9, 1921). U narednom koraku promocije konstruktivizma Micić reprodukciju Tatlinovog nacрта za Spomenik Trećoj internacionali stavlja na prednju koranicu časopisa i prevodi deo Erenburgove pesme „Ipak se kreće” inspirisane ovim delom (br. 11, 1922). Konačno, kompletan dvobroj *Zenita* (17/18, 1922) posvećuje „novoj ruskoj umetnosti”, pod uredništvom Erenburga i El Lisickog koji su preštampali tekstove ruskih avangardista iz svoje revije *Veshch/Gegenstand/Objet*. Susret u Berlinu sa ovom dvojicom ruskih ekspata bio je ključan za Micićevu preorijentaciju na konstruktivizam, o čemu svedoči njegov prozno-poetski tekst „Šimi na groblju Latinske četvrti. Zenitistički Radio-Film od 17 sočinenija” (br. 12, 1922), najraniji jugoslovenski primer konstruktivizma u poetskom iskazu. Međutim, kako zapaža Levingerova komentarišući preorijentaciju *Zenita*, za razliku od ruskog i internacionalnog konstruktivizma Micić „nije predlagao prosvetiteljski racionalizam već njegovu inverziju”, inkorporirajući konstruktivizam u svoju antievropsku barbarogenijsku ideologiju (Levinger 2002: 260).

Iste godine konstruktivizam doživljava internacionalnu ekspanziju namećući se kao dominantan idiom evropske avantgarde, o čemu svedoče Kongres konstruktivista i dadaista u Vajmaru i Međunarodni kongres progresivnih umetnika u Diseldorfu (na kojem je pokušano osnivanje Konstruktivističke internacionale), kao i „Prva ruska umetnička izložba” u Berlinu, finansirana od strane sovjetske vlade. Iako je na izložbi predstavljen širok spektar postrevolucionarnih tendencija u Rusiji, konstruktivizam je naišao na najveći odjek, naročito u Istočnoj Evropi gde dolazi do pokretanja ili konverzije

u konstruktivizam više časopisa i grupa (*Blok* i *Zwrotnica* u Varšavi, *Revue Devetsilu*, *Zivot* i *Pasmo* u Pragu, *Contimporanul* u Bukureštu, *Zenit* u Zagrebu) koji u konstruktivizmu prepoznaju novi model umetničke kulture za kojim su tragali nakon prolaska kroz kubizam, futurizam ili ekspresionizam. Tumačeći evropsku recepciju konstruktivizma, Kristina Lodder skreće pažnju na važnu činjenicu: konstruktivizam koji su promovisali *Veshch* i „Prva ruska umetnička izložba” bio je depolitizovana, umetnička verzija, razvedena od izvornog socijalnog i ideološkog konteksta, lišena „teorijskih i praktičnih lekcija” koje će dovesti do prelaska u produktivistički utilitarizam (Lodder 1983: 229–230).

Dve godina kasnije Černigoj je otišao korak dalje od Micića plastično eksponirajući konstruktivizam kao utilitarnu materijalističko-mašinsku umetničku praksu revolucionarnog društva – autentičnu komunističku umetnost. U tekstovima i manifestima propagirao je stav da „graditeljska, sintetička, dinamična, kolektivna” umetnost konstruktivizma – koja donosi novi prodor u strukturu plastično-prostornog mišljenja i koja se obraća „novoj generaciji koja se budi” – kreira „novi front” za „novo društvo”, po ugledu na ruski produktivizam. Stara umetnost u galerijama i palatama više „nema druge funkcije već da se plesnivi i vremenom propadne”, a nova revolucionarna umetnost „mora živeti, koristiti i služiti” („1/2”, *Tank*, br. 3, 1927). Pri tom, nije odoleo zavodljivom zovu Micićeve barbarogenijske ideologeme „Istok protiv Zapada”, te je konstruktivizam objasnio kao autentičnu slovensku, varvarsku umetnost, superiorniju od dekadentne salonske umetnosti evropskih metropola („Istok i zapad u umetnosti”, *Učiteljski list*, 1926). Kako zapaža Miklavž Komelj, u suštini se radilo o identifikaciji „Istoka” sa socijalističkom revolucijom, koja istovremeno ima i prizvuk panslovenskog (trans)nacionalizma, pri čemu „nije sasvim jasno gde je tu sloven-

stvo, a gde je komunizam” (Komelj 2012). Komelj zaključuje da je „takva koncepcija u konačnoj konsekvenciji, u to vreme u Sloveniji, imala izvesnu politički progresivnu ulogu” pošto je „avangarda suštinski u velikoj meri funkcionisala kao propagiranje komunizma”.

Klopčič, koji je izložbu posetio u društvu partijskih drugova, prisetio se da je prevazišla njegovu predstavu o umetničkim izložbama, mada je nije razumeo („Zašto je tu motor, otkud običan drveni bicikl?”), osim da je demonstrirala „protest protiv kulture i estetike buržoaske klase, jer je rušila ono što se dotle nije moglo pobijati” (Klopčič 1985: 293). Klopčič takođe navodi da je u to vreme partijski list *Zapiski delavsko-kmet-ske matice* otvorio svoje stranice avangardistima i sa simpatijama pisao o Černigojevom konstruktivizmu i pozorišnom eksperimentatoru Ferdi Delaku – koji je objavio jedan broj časopisa *Novi oder* (1925) i osnovao istoimenu pozorišnu trupu inspirisanu novim ruskim teatrom, za koju je scenografiju radio Černigoj – u kojima su prepoznate antiburžoaske težnje mladih slovenačkih umetnika. Černigojevu izložbu je pisac i kritičar Stane Melihar u *Zapiski* ocenio kao „izložbu u službi revolucije” koja „radikalno demolira buržoasku koncepciju umetničkog produkta kao subjekta večnih estetskih vrednosti”, ali joj je zamerio apstraktnost i nekomunikativnost za običnog posmatrača, kao i nedostatak originalnosti u odnosu na ruski konstruktivizam (294). Za razliku od odbojnosti prema Podbevšku, naklonost slovenačkih komunista prema konstruktivizmu sasvim je razumljiva: iako apstraktni jezik konstruktivizma nisu razumeli, oni su ga prihvatili kao izraz političke pozicije autora, na temelju ideološke afilijacije a ne estetske evaluacije.

Zaključno poglavlje slovenačke avangarde otvara pokretanje Delakove eklektične višejezične revije *Tank* u Ljubljani 1927. godine (dva broja, treći zabranjen), sa Černigojem kao



August Černigoj, „Tank internacionalna revolucija”, linorez, 1927. (reprint)

glavnim saradnikom. Sa podnaslovom na francuskom „la revue internationale de l'art vivant”, *Tank* je te godine jedina avangardna revija u Jugoslaviji i jedina koja, inspirisana ugašenim *Zenitom*, ističe međunarodne aspiracije, donoseći književne i likovne priloge jugoslovenskih (uključujući Micića i Poljanskog) i inostranih autora (Hervart Valden, Lunačarski, Cara, Šviter, Barbis). Delak nije skrivao ambiciju da nastavi misiju *Zenita* u okupljanju aktivnih domaćih i inostranih avangardista (planirao je da pozove na saradnju i francuske nadrealiste, ali je zbog Micićevog animoziteta prema nadrealizmu odustao), a da istovremeno afirmiše slovenačku avangardu na međunarodnom nivou. To mu je pošlo za rukom zahvaljujući saradnji sa Valdenom koja je rezultirala Delakovim odlaskom u Berlin gde priređuje izložbu slovenačke umetnosti i zajedno sa Hajncom Ludekeom uređuje slovenačku svesku časopisa *Der Sturm* (1928). Međutim, kako je vreme visoke konjunktore konstruktivizma prošlo, a *Der Sturm* se kao čvorište međunarodnog konstruktivizma, na koji se preorijentisao nakon ruske izložbe u Berlinu, ubrzo ugasio, Delakova zamisao evropske promocije slovenačke avangarde ostala je bez rezultata.

Sledeće godine Delak objavljuje pregledni tekst „Slovenačka umetnička avangarda” u tematskom bloku beogradskog časopisa *Nova literatura* (br. 7/8, 1929) posvećenom novoj slovenačkoj umetnosti, koji je uredio saradnik *Tanka*, reditelj i dramaturg Bratko Kreft, osnivač teatra „Proleterska scena” u Ljubljani u kojem je režirao i Delak. Redakcija je u fusnoti ispisala komentar da se njegovo gledište ne poklapa sa gledištem *Nove literature*, izražavajući nadu da će Delak doći na njenu „liniju gledanja, kao što je to pre nekoliko godina bio slučaj sa najtalentovanijim i najborbenijim nemačkim ekspresionistima”. Jasno je da se iz perspektive promena na levoj kulturnoj sceni Vajmarske republike, pod čijim je uti-

cajem uredništvo bilo, aludira na promenu paradigme iz ekspresionizma u novu objektivnost, odnosno na Delakovu promociju avangardnih –izama (ekspresionizam, konstruktivizam) koji su od strane nemačke komunističke levice otpisivani kao patetični i utopijski, lišeni osećaja za društvenu stvarnost.

Interdisciplinarni modernistički kulturni magazin *Nova literatura* (1928–1929; dvanaest brojeva, trinaesti zabranjen), koji su u predvečerje Šestojanuarske diktature pokrenuli kritičari i publicisti braća Pavle Bihali i Oto Bihalji (pseudonim Oto Biha), bio je pionirsko glasilo pokreta socijalne literature u njegovoj formativnoj fazi, sa plejadom domaćih i stranih autora u redakcionom odboru i među saradnicima, što ga uz *Zenit* i *Tank* čini jedinom međunarodno orijentisanom levom kulturnom revijom dvadesetih godina u Jugoslaviji.³⁵ Rukovođeni „proleterskim tendencijama i istorijskim materijalizmom”, osnivači su želeli da kreiraju forum za leve tendencije u umetnosti sa ciljem da, kako stoji u proglasu „Intelektualcima Evrope, čitaocima Jugoslavije” koji otvara prvi broj časopisa, „uistinu napredne duhove našeg vremena, preko svih međa nacionalnog ograničavanja, međusobno približi – da ideje i dela duha prenese u mase”. U pitanju je autentičan jugoslovenski projekat internacionalnog umrežavanja na levom kulturnom frontu koji je, prema retrospekciji Bihaljija, trebalo da „kritički glas naše sopstvene leve umetnosti udruži sa naprednim glasovima iz drugih predela kulture” (Bihalji-Merin 1978: 43).³⁶ Braća su istovremeno

35 Redakcioni odbor i saradnike činila je šarolika grupacija levih pisaca i umetnika kao što su Barbis, Gorki, Ajzenštajn, Aleksandra Kolontaj, Gros, Diks, Piskator, Behr, Kolvic, Ervin Kiš, Cesarec, Galogaža, Popović, Keršovani, Ristić, Krsto Hegedušić i dr.

36 Oto Bihalji je u to vreme studirao slikarstvo u Berlinu gde se učlanio u KP Nemačke, pisao književnu kritiku u partijskom listu *Die Rote Fahne* i uređivao glasilo nemačkog Saveza revolucionarno-proleterskih pisaca *Die Linkskurve* (1929–1931).

osnovala izdavačku kuću Nolit koja je objavljivala knjige domaćih i stranih autora socijalne orijentacije, koje je cenzura često ocenjivala kao levičarski provokativne i zabranjivala. Kao što je uzor *Nove literature* bio berlinski književni časopis *Die Neue Bücherschau* (od koga je delimično usvojen naziv), tako je uzor Nolitu bila izdavačka kuća Malik-Ferlag (koju su osnovali Hartfild i Hercvelde), o čemu svedoči delimično preklapanje kataloga izdanja oba izdavača.

Novu literaturu možemo protumačiti kao istorijsku raskrnicu leve umetnosti u Jugoslaviji na kojoj se očituje prelazak s avangardnog na socijalni model književnosti/umetnosti koji ne poznaje krutu granicu između dva modela na kojoj će se kasnije insistirati. Iako uređivačku politiku karakteriše načelo pluralnosti, estetska preferencija uredništva bila je tendencija koja će docnije, zahvaljujući Lukačevoj iscrpnoj teorijskoj elaboraciji, biti imenovana kao *kritički realizam*. U to vreme dominirao je termin *Neue Sachlichkeit* (nova objektivnost) Gustava Hartlauba – kustosa inauguracije izložbe „Nova objektivnost. Nemačka umetnost posle ekspresionizma” (Manhajm, 1925) – kojim je opisao pojavu društveno kritičkog i satiričkog slikarstva čiji su nosioci bili Maks Bekman, Oto Diks i Georg Gros. Hartlaub je zao-kret povezao sa „općim suvremenim osjećajem rezignacije i cinizma u Njemačkoj nakon razdoblja velikih nada (koje je našlo oduška u ekspresionizmu)”, kao i sa „entuzijazmom za neposrednu zbilju kao rezultat težnje da se stvari uzmu potpuno objektivno na materijalnoj osnovi bez da ih se odmah zaodjene s idealnim implikacijama” (Gay 1999: 154). Poletna vera u revoluciju – estetsku, duhovnu i socijalnu – utihnula je i ustupila mesto kritičkoj refleksiji vajmarske stvarnosti,

Kao član nemačke delegacije učestvovao je na konferenciji u Harkovu sa referatom „Proleterska i revolucionarna književnost u Nemačkoj”. Njegovi berlinski kontakti bili su ključni zalog međunarodnog sadržaja *Nove literature*.

a otklon od akademskog realizma i impresionizma (koji je povezivao suprotstavljene tabore nemačkih ekspresionista i dadaista) ustupio je mesto razvijanju modernog realizma zasnovanog na elementima ekspresionističkog pikturnalnog stila, metafizičkog slikarstva i dadaističke montaže.

Hartlaubov novi objektivizam koji se ispoljio i u fotografiji, filmu i literaturi, imao je odjeka i u drugim zemljama, uključujući Jugoslaviju (gde je preveden kao *nova stvarnost*), u socijalno orijentisanom slikarstvu zagrebačkog Udruženja umjetnika Zemlja (1929–1935) i kod slovenačkih ekspresionista, mada bez kritičkog stava. Shodno današnjim istorijsko-umetničkim tumačenjima, Krležin tekst „O njemačkom slikaru Georgu Groszu” (*Jutarnji list*, 29. VIII 1926) u zagrebačku kulturnu sredinu je „uneo ili makar osnažio afinite prema socijalno-kritičkom poimanju i jeziku umetnosti koji pomenuti umetnik zastupa”, vršeći uticaj na pojedine pripadnike grupe Zemlja, posebno na Krstu Hegeđušića (Denegri 2012: 126). Krleža je u tekstu izneo stav da umetnik mora odražavati stanje u društvu tako što će zauzeti stranu u klasnoj borbi, a Gros je najbolji izraz te revolucionarne tendencije, kako u slikarskom, tako i u socijalnom smislu.³⁷ Krleža je, kako konstatuju Lovorka Magaš i Petar Prelog, tri godine pre osnivanja napisao neku vrstu „programa pre programa” Zemlje, u čijem će manifestu stajati da je „savremeni život prožet socijalnim idejama” i da su „pitanja kolektiva domi-

37 Prevedi Grosovih tekstova na hrvatskosrpski prethodno su objavljeni u *Radničkoj borbi* (1921) i *Književnoj republici* (1924), od kojih je ovaj drugi („Mesto biografije”) posebno zanimljiv jer sadrži niz provokativnih pitanja upućenih kolegama umetnicima od kojih neka vredi citirati u ovom kontekstu: „Radite li vi moguće za proletarijat, koji će biti nosilac kulture što dolazi? Nastojite li vi da shvatite i proživite idejni svet proletera, da ga suprotstavite izrabljivačima i tlačiteljima? [...] Vi se gradite, da stvarate za Čoveka – a gde je taj Čovek? Što su drugo vaš stvaralački nehaj i vaše apstraktne koještarije o bezvremenosti nego smešna i beskorisna špekulacija sa večnošću. Vaši kistovi i vaša pera, što bi trebala da budu oružje, prazne su slamke!” (Magaš i Prelog 2009: 236 fn10).

nantna", te da „se umjetnik ne može oteti htijenjima novoga društva i stajati izvan kolektiva" (Magaš i Prelog 2009: 229). I *Nova literatura* glorifikovala je člana svog redakcionog odbora Grosa kao „kritičara vremena *par excellence*" i „najvidovitijeg umetnika sadašnjosti" (Biha), kao što je Zemlju kao prvu umetničku grupu programski opredeljenu za socijalnu umetnost predstavljala reprodukcijama i prikazima njene prve zagrebačke izložbe.

Braća Pavle i Oto, prvi ideolozi kritičkog realizma u Jugoslaviji, dijagnostikovali su krizu levog modernizma smatrajući da je okončao svoju istorijsku misiju i da su modernistički oblikotvorni postupci operativni ukoliko služe napuštanju „artističke komplikovanosti" i okretanju „oblikovanjem prilagođenoj temi", kako bi umetničko delo postalo jasna i racionalna tvorevina sa socijalnim značenjem (Bihali 1928: 27). To ne znači da su zastupali antimodernistički i antiavangardistički stav Lukačevog tipa – o tome svedoče izvanredne Pavlove fotomontaže u Hartfildovom maniru na koricama poslednjih brojeva časopisa i Nolitovih knjiga – već da su se krećući se Grosovom linijom rasuđivanja suprotstavljali onoj umetnosti „koja u vremenu socijalnih strasti korača apstraktnim i kozmičkim stazama ili se titra oko ličnih ideja i individualnih konflikata" (Biha 1928: 67). Iako će se Pavle kasnije prestrojiti na harkovsku liniju, oni u to vreme pokazuju otvorenost za drugačije poglede na umetnost, o čemu svedoči štampanje tekstova koji ne konveniraju programskom stavu *Nove literature*, poput Delakovog pregleda slovenačke avangarde i Ristićevog „Kroz noviju srpsku književnost" (br. 7–8, 1929), zamerajući ovom drugom nedostatak „konsekventnog materijalističkog razvijanja misli" koje bi ga dovelo na liniju socijalne literature.

Prateći tokove postavangardnih prestrojavanja na levoj kulturnoj sceni Nemačke i Evrope, *Nova literatura* bila je se-



Nova literatura, br. 7–8, 1929.

izumograf i motor analognih prestrojavanja na levoj kulturnoj sceni u Jugoslaviji. Uviđanje da je u uslovima diktature, belog terora, stroge cenzure i surove klasne borbe njihovo umetničko nastojanje ostalo udaljeno od „onog što je društveno-istorijski bitno u jednoj konkretnoj društveno-istorijskoj situaciji” (Lukač), usmerilo je mnoge jugoslovenske pisce i umetnike prema socijalnom realizmu. „To je bilo vreme“, pri-

seća se Matić pozivajući se na jednu misao Morisa Blanšoa, „kada su mnoge druge vrednosti, pa prema tome, i akcija, delovanje ljudi i njihovi podvizi, bile stavljene iznad literature“ (Marić 1969: 248). Umetnik postaje „angažovan“ tako što, dolazeći do saznanja da između zahteva koji pred njega postavlja politika i umetnosti koju stvara postoji nesaglasje, odlučuje da svoj rad podredi zahtevima politike. A taj kategorički imperativ revolucije poziva pisca da suspregne svoj unutrašnji stvaralački impuls, da one „umjetničke istine koje naviru iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajni“ (Krleža) odbaci radi jedne druge, impersonalne umetničke istine koja mu se spolja nameće i koju treba da racionalno usvoji, uprkos sebi samom.

Upravo tako postupio je Jovan Popović koji će svoj tvrdi preobražaj iz ekspresioniste u socijalnog pisca, opredeljenog za uprošćeni i ogoljeni metod ideologizacije poetske reči, obrazložiti „moralnim izborom“ između „mesečarske noći“ i „strave dana“ i uporediti ga sa preobražajem Grosa, Johanesa Behera i Luja Aragona. U trenutku kada donosi tu za njega kao pesnika sudbonosnu odluku, on spaljuje prve dve knjige svoje poezije, što se može protumačiti kao neka vrsta obreda samopročišćenja koji simbolizuje raskid sa jednim i početak drugog poetskog života. Tumačeći Popovićevu patetičnu ispovest o unutarljivoj „moralno-duševnoj borbi“, Konstantinović govori o „tipično dogmatskoj mitologiji žrtve“: estetski zov podređuje se etičkom u veri da je revolucija apsolutna ideja koja iziskuje odricanje od neobuzdanih poetskih sanjarija, prilagođavanje individualnog opštem, izgrađivanje i disciplinovanje pripadničke svesti (Konstantinović 1983c: 522).

Drugačiji je slučaj sa Drincem koji je konverziju od anarho-avangardiste u socijalnog pisca više gromoglasno deklarirao nego što ju je realizovao u poeziji, upinjući se da u svoje „rapsodično pevanje o samom sebi i svom kosmosu“

mestimično ubaci stihove kojima je iskazivao socijalni protest i solidarnost sa obespravljenim masama (Јешкић 2013: 349). To će konstatovati Keršovani u pamfletu „Jedan 'marksistički' referat o umetnosti“ (*Nova literatura*, br. 2, 1929) u kojem, kritikujući Drainčevo predavanje beogradskim studentima „O umetnosti posmatranoj sa gledišta istorijskog materijalizma“ (1928), tvrdi da je njegova poezija po inspiraciji neproleterska, možda revolucionarna po formi ali ne i po sadržaju, „poezija elementa nesposobnog za borbu, a još manje za nove socijalne konstrukcije“. Pošto istorijski materijalizam nije uopšte razumeo nije mogao da „osvetli problem klasne umetnosti“ i socijalno uslovljenu umetnost analizira „u njenim dijalektičkim promenama“, zaključuje Keršovani. Pamflet je pokrenuo napade socijalnih literata na Drainca, a on je povređene sujete odgovorio kontrapamfletima u kojima se obračunavao sa kritičarima, uključujući manifest samoproklamovanog levog književnog fronta „Manifest I“ (*Pravda*, 1931) i dva broja malenog „socijalno-književnog lista“ *Front* (1931) koji je ispunjavao sopstvenim priložima. Drainac je srodan Popoviću po nagloj konverziji avangardnog u socijalnog autora, ali s tom razlikom što je njegova konverzija potaknuta željom za pomirenjem pesničkog i političkog Ja, odnosno pokušajem da se ostane veran vlastitoj umetničkoj istinitosti i istovremeno odgovoriti na „nalog epohe“ u predvečerje Šestojanuarske diktature.

Neki su odlučili da se direktno obrate radničkom čitalaštvu i to u žanru autokritike, kao Moni de Buli i Risto Ratković, koji su posle gašenja *Večnosti* sarađivali u radničko-umetničkom almanahu *Novi Istok* (1927). De Buli je objavio ispovedno intoniran tekst „Komentari na jednu belešku“ u kom je priznao da piše pesme sledeći sopstvenu viziju bez obzira na tradiciju i pravila („kako mi drago“) i da proleterijat ne spada u njegovu čitalačku publiku. „Proleterijat nema vremena i ne treba još da se brine za poeziju koja nije propagandistička,

potkrepljujuća i ohrabrujuća za vladajuću klasu sutrašnjice“, glasi njegov odgovor na pitanje koje je sam sebi postavio (De Buli 1927: 16). Proglasivši se „deklasiranim modernistom“, on priznaje da je socijalna literatura odgovarajuća literatura za proleterijat u datom istorijskom trenutku i u zaključku izražava nadu da će u budućem besklasnom društvu kroz novi sistem obrazovanja biti uklonjene prepreke za šire prihvatanje nove poezije. U svom prilogu u *Novom Istoku*, „Duh socialnog materializma“, Ratković će zaoštriti stav iznet u *Večnosti* tako što će kritikujući futurizam, zenitizam, dadaizam, pa i nadrealizam, utvrditi da „nijedna objektivna akcija, makar i ne bila politička, ne može više postojati van terena klasne borbe“ (Flaker 1988: 195).

Ove autokritike imale su različit nastavak u daljem pisanju dvojice pesnika. De Buli je ostao veran svom ličnom nadrealizmu (seli se u Pariz gde se kreće u krugovima apolitičnih nadrealističkih disidenata oko revija *Discontinuité* i *Le Grand Jeu*), a u kratkom memoaru „Sedmica od sedam nedelja“, napisanom pred smrt, obelodanio je da je u to vreme bio „nespretn i nepripremljen“ da postane „politički aktivan komunista“ pošto je to podrazumevalo „poslušnost i vernost jednoj taktici i jednoj tehnici gde su požrtvovanje i borba na život i smrt totalni“ (Де Були 1968: 138). „Činilo mi se“, kaže on komentarišući pristupanje francuskih nadrealista komunističkoj partiji, „sasvim normalnim da jedan pesnik izrazi svoje pripadanje marksizmu ili komunističkoj partiji“, ali apsurdno je podrediti čitav pokret „nekoj političkoj poslušnosti“ koja dovodi u pitanje njegov poetski suverenitet. Ratković se opet, na trasi Popovića i Drainca, preobratio u socijalnog literatu pišući „beznačajne stihovane reportaže“ (Konstantinović) o položaju obespravljenih slojeva društva što je, pretpostavljamo, shvatio kao „ujedinjenje sa manuelnim radnicima“ na koje je u *Večnosti* pozivao inteligenciju.

S druge strane, prerano preminuli i posthumno kanonizovani, samozatajni konstruktivistički poeta Srečko Kosovel osoben je primer političkog preobražaja avangardnog poete koji je nagovestio promenu njegove književne orijentacije.³⁸ U početku je, slično Podbevšku, beogradskim ekspresionistima i ranom Miciću, zagovarao „princip čiste revolucije iznad svakog preciznog političkog angažmana”, verujući u moć umetnosti da autohtono menja ljudsku svest: „Delo, to je naša etika, umetnost je naša religija: religija najveće ljudske lepote, gledano iz perspektive duše, a naš politički cilj je socijalizam” (Šuvaković 1989: 13). Oktobarsku revoluciju doživeo je kao epohalan događaj koji menja tok istorije, ali joj je pretpostavljao „belu”, duhovnu i etičku revoluciju koja stvara novog čoveka za novo društvo. O Kosovelovom ambivalentnom odnosu prema komunizmu svedoči jedan neobjavljen unutrašnji dijalog koji citira Komelj: „Jeste li kom[unist]?/Ne, ali stojim iza njih./A kakvo je Vaše mišljenje o njima?/Oni su kazna i povrat. Oni trebaju postati spas./Ja zagovaram pravdu./Biti religiozan, a ne konfesionalan” (Komelj 2017: 192). Ovaj nekonvencionalan stav iznosi u vreme kada uređuje reviju mlade slovenačke kulturne levice *Mladina* (1925–1926) i tesno sarađuje sa komunistima, revidirajući svoju političku poziciju. Komelj nalazi da je Kosovelov prelaz u poziciju komuniste bio „istodobno i intenzifikacija distance od njih; njegov je novi aktivni politički stav bio posledica saznanja o relativnosti politike kao takve” (199).

Kosovelovo političko sazrevanje ispoljilo se okretanjem od eksperimentalnih ka jednostavnijim poetskim formama i

38 Kosovel je primer nevidljivog „tekstualnog avangardizma” lišenog „eksternih, socijalnih znakova avangardizma”, pošto je svoje poetske eksperimente čuvao samo za sebe, retko ih je pokazivao drugima i nije ih objavljivao (Dović 1997: 44). Posthumnim objavljivanjem zbirke *Integrali* (1967) prepoznat je kao najznačajniji avangardni pesnik na slovenačkom jeziku.

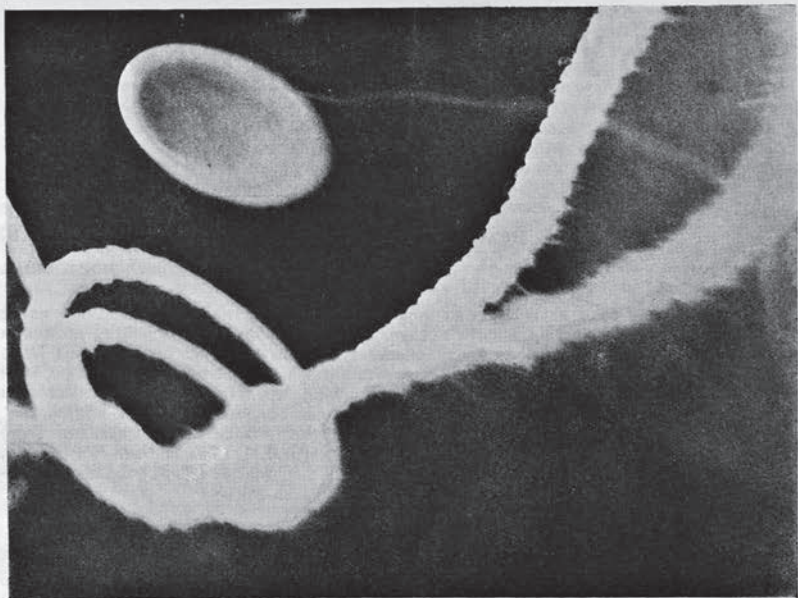
zalaganjem za proletersku kulturu, uključujući ideju o osnivanju Međunarodne federacije proleterskih pisaca sa sedištem u Sloveniji. U predavanju „Umetnost i proleter” (1926), koje je tri meseca pred smrt čitao radnicima u Zagorju i Ljubljani, on se zalaže za proletkultovski model književnosti poručujući piscima da se priključe proleterskom pokretu koji im postavlja „novi zadatak: prikazivati život iz stvarnosti, davati toj stvarnosti umetnički oblik, oblikovati tu stvarnost u umetnosti” (Kosovel 1960: 74–75). Kosovel nije prvi jugoslovenski avangardista koji je afirmisao proletkultovski model – bio je to Cesarec koji je u „Boljševizmu i kulturi” (1919) raspravljao teze Lunačarskog o proletkultu – ali jeste prvi koji je anticipirao model socijalne literature i sva ključna pitanja koja će se u narednom periodu aktuelizovati na književnoj levici. U drugim spisima, zadržavajući kritičku distancu spram svog skretanja u levo, on razmišlja o komplikovanom odnosu pesnika prema revoluciji i o položaju inteligencije u postrevolucionarnom razdoblju. Kako zapaža Vrečko, sa njegovom „službom revoluciji” povezano je ono što je početkom tridesetih dobilo naziv „sukob na levici”, utoliko pre što je „Kosovel otvorio pitanje normativne poetike i lične pesničke slobode već sredinom dvadesetih godina, slično tadašnjem delovanju čeških poetista” (Vrečko 1988: 13).

Sa tim pitanjem neposredno će se suočiti beogradski nadrealisti koji za vreme grupnog delovanja (1930–1932) na levoj kulturnoj sceni imaju moćnog rivala u vidu narastajućeg pokreta socijalne literature. Kao i francuski nadrealisti, oni će se na levom kulturnom frontu obreti kao jedina jaka avangarda koja se bori za svoje mesto i priznanje, pokušavajući da pronađe balans između „iracionalno-asocijativne” metode nadrealističke poetike i „racionalno-logičke” (Ristić) metode socijalne analize. Pošavši od Bretonovog načela da „stvar nadrealizma jeste stvar same slobode”, kako u umet-

nosti tako i u svim oblastima života, beogradski nadrealisti nisu mogli da pretpostave da će insistiranje na tom načelu postati ključnim uzrokom njihovog nesporazuma sa socijalnim literatama i partijom.

O tome svedoči Ristićevo sećanje na prvi susret sa Bretonom u Parizu 1926. godine kada mu je ovaj saopštio nameru da nadrealizam utopi u „veliku reku komunizma” (što se dogodilo sledeće godine ućlanjenjem užeg Bretonovog kruga u KP Francuske), i sam zapitan da li je brak nadrealizma i organizovanog komunizma konzumabilan, i po koju cenu. Ristić priznaje da u tom momentu nije bio svestan težine odluke pred kojom se lider francuskih nadrealista našao, jer radilo se o „uključivanju jednog do anarhizma slobodarskog pokreta u organizaciju koja neminovno iziskuje podvrgavanje jednoj disciplini bez romantičnih margina suverenosti želje, divljine duha, ljubavi, sna, maštanja i eksperimentacije” (Ristić 1967: 259). On je došao do istog zaključka kao Benjamin pošto je iskustvo beogradskih nadrealista pokazalo da njihovo autentično rešenje za dijalektičko jedinstvo socijalne i estetske dimenzije umetnosti ne samo da nije naišlo na razumevanje komunističke levice, već se, identično iskustvu francuskih kolega, razbilo o zid dogmatizma.

Beogradska nadrealistička grupa je kolektivni aktivitet započela objavljivanjem dvojezičnog almanaha *Hemoīyhe/L'impossible* koji su činili pisani i vizuelni prilozi beogradskih (Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Vane Živadinović-Bor, Radojica Živanović-Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović, Marko Ristić) i francuskih nadrealista (Breton, Aragon, Rene Šar, Andre Tiron). U almanahu se revolucionarna tendencija nadrealizma objavljuje na poetskom, spoznajnom i moralnom planu, dok se socijalni (materijalni) plan svodi na aluzije kao što je ona



Пошто су констатовали да међу свима њима у начелу постоји, мимо свих индивидуалних разлика, извесна духовна сагласност, и да их једна стална издвојеност дели од свега што се око њих намеће као духовни живот, потписани су сматрали да су им наметнути, у датим околностима, једно прецизније истицање онога што им је заједничко и један дисциплинованији колективни активитет, ради кога сваки од њих пристаје да жртвује психолошку страну свога „ја“. Они су решени да, и у непредвидљивим диалектичким моментима овог активитета, учине и одрже константним и несводљивим, кретање свог непрестаног идеолошког и моралног дефинисања. Ова прва заједничка публикација представља само један видљив моменат у обележавању тог неопходног дефинисања.

АЛЕКСАНДАР ВУЧО, ОСКАР ДАВИЧО, МИЛАН ДЕДИНАЦ, МЛАДЕН
ДИМИТРИЈЕВИЋ, ВАНЕ ЖИВАДИНОВИЋ - БОР, ЖИВАНОВИЋ - НОЕ,
БОРБЕ ЛОВАНОВИЋ, БОРБЕ КОСТИЋ, ДУШАН МАТИЋ, БРАНКО МИ-
ЛОВАНОВИЋ, КОЧА ПОПОВИЋ, ПЕТАР ПОПОВИЋ, МАРКО РИСТИЋ.

Matićeva i Ristićeva: „Bili smo i ostali rešeni da svoju misao nosimo još levlje od svog srca” (Матић и Ристић 1930: 113). Doista, sledeće godine dolazi do zaokreta u delovanju grupe koja u deklaraciji *Pozicija nadrealizma* iskazuje potrebu za jednom preciznijom socijalnom orijentacijom kroz usaglašavanje nadrealističke revolucije duha sa njenim socijalnim determinantama i konsekvencama:

Ceo jedan svet protiv celog jednog sveta. Svet beskonačne dialektike i dinamične konkretizacije protiv sveta mrtvačke metafizike i apstraktne i zadrigle statičnosti. Svet oslobođenja čoveka i nesvodljivosti duha protiv sveta represije, svođenja, moralne i druge kastracije. Svet neodoljivog nekoristoljublja protiv sveta posesije, konfora i konformizma, kukavne lične sreće, osrednje sebičnosti, svih kompromisa (Вучо, Давичо, Дединац и други 1931: нп).

Potpisnici deklaracije kažu da na putu apsolutne „konkretizacije čoveka“ nadrealistički revolt mora na planu materijalističke dijalektike da se koordinira sa jednom širom i efikasnijom negacijom koja teži promeni realnih uslova življenja, uz citat Marksove jedanaeste teze o Fojerbahu (ne navodeći autora): „I mi verujemo da, 'do sada su filozofi tumačili svet na različite načine, a u pitanju je sada da se svet promeni'“. U zaključku deklaracije izražava se rešenost da se u toj beskompromisnoj, „fatalnoj“ borbi ide do krajnjih granica jer ona nije stvar ličnog izbora već kolektivne nužnosti.

Kako je primetio Lasić, „izjaviti u *Jugoslaviji* 23. prosinca 1930. da je komunistička revolucija jedina solucija čovjeka bio je čin prvorazredne hrabrosti” (Lasić 1970: 87), mada se reč „komunizam“ u deklaraciji ne spominje, ali se iz konteksta može shvatiti aluzija na promenu u društvenom uređenju,

što je prepoznala i cenzura.³⁹ Ne zaboravimo, to je vreme Šestojanuarske diktature, belog terora i tamnica ispunjenih komunistima, dakle vreme kada je iznošenje ovakvih stavova predstavljalo čin prvorazredne hrabrosti, koju je mogla da ispolji samo grupa mladih radikala čija je žudnja za slobodom nadjačavala zdrav razum. Nekoliko godina ranije Milan Đedinac je u pismu Ristiću u Pariz skrenuo pažnju na različitost položaja pariskih i beogradskih nadrealista u odnosu na lokalnu političku situaciju: „Naš je položaj bezmerno gluplji i brutalniji no njihov u Francuskoj... Jer samo zamisli šta u našoj zemlji znači sloboda... a šta kod njih/Pa naš zakon o štampi“ (Тодић: 2002: 68 fn 23).

U to vreme nadrealisti još uvek nemaju kontakte sa KPI, o čemu u memoarima *U središtu nadrealizma* svedoči Đorđe Kostić: „Za nas je Komunistička partija bila misterija. Ona je za nas postojala kao pojam ali ne i kao organizovana partija. Sebe smo smatrali komunistima koji organizuju rad u okviru Marksovih koncepcija društvenog uređenja“ (Kostić 1991:165). Marksizam su proučavali kao istraživači a ne kao aktivisti, sa namerom da nadrealistički program, već impregniran psihoanalizom, usklade sa koncepcijama koje je levica prihvatala za svoj program, uvereni da nadrealizam u okviru tih koncepcija može naći svoje mesto autentičnim rešenjem uloge stvaraoca u društvu. Kostić naglašava da nadrealistička grupa nije bila samo skup pesnika koji se bave literaturom, umetnošću i kritikom, već i grupa koja je, kako su verovali, afirmisana i kao politička celina u okviru levice. Tome treba dodati podatak da je grupni rad predstavljao *modus operandi*

39 U rešenju o zabrani *Pozicije nadrealizma*, uz citate inkriminisanih delova teksta navodi se da su autori, buneći se „protiv današnjeg društvenog morala i konvencija društvenog poretka“, očito išli na to „da pozovu građane da silom menjaju zemaljske zakone, te se usled toga ova knjižica ima i ZABRANITI, – čl. 19, tač. 3. Zakona o štampi“ (Ristić 2003: 254).

beogradskih nadrealista koji su funkcionisali kao zatvorena intelektualna zajednica, a kolektivno autorstvo nad tekstovima i vizuelnim radovima rezultat je primata kolektiva nad individuom, bez presedana među jugoslovenskim avangardama. Smisao nadrealističkog sektaškog delovanja objasnili su Jovanović i Bor: „Grupa znači monopolisanje delovanja u jednom pravcu, delovanja u ime jedne ideje, delovanja pod jednim imenom. Grupa znači zatvoren pokret. Grupi je cilj da vrši izvesnu moralnu disciplinu nad svojim članovima” (Jovanović i Bor 1932: 6).

Posle *Pozicije nadrealizma* pojavljuje se časopis *Nadrealizam danas i ovde* (1931–1932, tri broja), čiji naslov sugerise prelazak s apstraktnog revolta duha koji oslobađa subverzi nu snagu „nemogućeg” na revolt koji se racionalizuje i konkretizuje u odnosu prema aktuelnoj društvenoj stvarnosti.⁴⁰ To je podrazumevalo autokritičko preispitivanje predašnjeg rada, pre svega „endemije idealizma, metafizike, pesimizma i anarhističkog individualizma” kao posledice „preteranog verovanja u mogućnost nadrealističkih sredstava” (Jovanović i Bor 1931: 8). Nadrealisti su želeli da analizirajući rezultate svojih istraživanja i eksperimenata (poezija, automatski tekstovi, zabeleženi snovi, simulacije, slikarstvo, kolaži) izvedu određene zaključke koji treba da budu protumačeni, kritički razrađeni i primenjeni u daljem radu. Kako je navedeno u nepotpisanom uvodniku drugog broja *NDIO* (1931), u pitanju

40 Prelazak sa formata almanaha (*Hemoīyhe/L'impossible*) na format časopisa (*Nadrealizam danas i ovde*) posledica je promene uređivačke koncepcije uzrokovane političkim sazrevanjem grupe, što je analogno preimenovanju *La Révolution surréaliste* (1924–1929) u *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930–1933), s tom razlikom što je Breton time želeo da napravi politički ustupak u odnosu na KPF i Treću internacionalu. Ovde valja naglasiti da se beogradski nadrealizam, usvajajući programske i poetske smernice „starijeg brata” (još od 1926. kada nastaju prvi nadrealistički poetski i vizuelni radovi), iskazao kao samosvojna lokalna verzija nadrealizma koja se, kako je objasnio Kostić, razvila iz sopstvenih izvora, na sopstveni način i paraleleno sa francuskim.

je „ideološko razvijanje nadrealizma” u pravcu njegovog „čvršćeg postavljanja na bazu dijalektičkog materijalizma”, jedinu efikasnu metodu za razrešavanje protivrečnosti današnjice. U tom smislu, nadrealizam je pozvan „da učestvuje u rešavanju problema koje postavlja istorija”, uzimajući na sebe ulogu „rušioca jedne senilne i stvaraoca jedne nove kulture“, dok će mu strogost autokritičkog preispitivanja dati za moralno pravo da ukazuje na novinu svog specifičnog doprinosa u „sudbonosnom rešavanju nekih od najhitnijih i najdrskijih zagonetki čovečanstva“.

Prema kritičkom sudu Miroslava Egerića, povišena „socijalna temperatura nadrealističke akcije pada do neraspoznavanja” jer su nadrealistički tekstovi u većini bili hermetični, „lišeni logičnih prilaza za racionalno poimanje iskazanoga” (Egerić 1990: 148). Prisustvo socijalnih elementa, „fermenata” kako su ih zvali, nije se „opažalo i stoga nije moglo ni imati veće mobilišuće, socijalno-subverzivno dejstvo, najmanje zamah kakav zahteva odsečno formulisana i ka cilju upravljena socijalna akcija” (Isto). U odnosu na idealistički postavljen cilj nadrealista Egerić je u pravu: iz teorijsko-kritičkog diskursa i eksperimentalne poetske produkcije ne mogu proizaći konkretni socijalni efekti, pa je „socijalizacija nadrealizma” zastala na nivou zamisli, ograničene na recipijente nadrealističkih izdanja – mali broj poklonika i veliki broj kritičara, s leva i s desna. S tim u vezi, Breton je smatrao da treba paraleleno raditi na edukaciji radničke klase kako bi se izbacila iz intelektualne paralize i zato se ponudio KP Francuske da organizuje književne seminare na radničkim univerzitetima i napiše marksistički priručnik iz opšte književnosti, ali ponuda je odbijena. On je bio svestan činjenice da je nadrealistička literatura hermetična i elitistička, da njeni čitaoci ne sede u fabričkim halama već u buržujskim salonima, ali bez podrške partije jednostavno nije bilo načina da se ona

integriše u front revolucionarno-proleterske književnosti i približi radničkom čitalaštvu.

Sprovođenje autokritike posledica je unutrašnjih sukoba i polemika koji su grupu pratili od formiranja i koji su doveli do korekcije početne pozicije u pogledu društvenog cilja nadrealističkog delovanja. No, autokritika je rezultirala socijalizacijom na diskurzivnom planu što je posledica njihovog razumevanja Lenjinovog stanovišta da je teorijski rad inteligencije integralan deo klasne borbe radništva. Pozivajući se na Engelsovu tezu o radničkoj klasi kao nosiocu „pristrasne materialističke nauke“, koja „preko uviđanja nužnosti, sistematski ubrzava proces ka slobodi“, oni tvrde da je nadrealizam saveznička formacija naučnog istraživanja te „pristrasne, oslobodilačke i neizbežne materialističke nauke“ (Dedinac, Popović i Ristić 1932: 14). Ako je nadrealizam poetskim putem i dijalektičkim razvojem došao do istih saznanja do kojih je radnička klasa došla svojim materijalnim i društvenim rasporedom, onda se on svrstava uz njen bok u „procesu istorijskog razrađivanja i promene društva“. To znači da u borbi radničke klase, opet slično francuskim kolegama, radije učestvuju kao nadrealisti nego kao komunisti, namenjujući sebi funkciju Brehtovih „moždanih radnika“ (*Kopfarbeiter*), dok komunistima prepustaju zadatak da u delo sprovedu društvenu promenu.

Iako mu nije manjkalo parolaštva, patetike i „gorućih mostova“ (Breton), nadrealistički diskurs je u poređenju sa diskursima prethodećih avangardi bio sofisticiraniji i učeniji, teorijski potkovaniji, analitičniji, sa pretenzijom da izvođi naučne i filozofske konkluzije. Adaptacija psihoanalize i marksizma u nadrealistički poetički univerzum bila je od ključnog značaja za uobličavanje teorijskog programa beogradskih nadrealista u periodu socijalizacije. Prirodu ove adaptacije najpreciznije su objasnili Popović i Ristić u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931), teorijskom vrhun-

cu beogradskog nadrealizma i autentičnom nadrealističkom filozofskom spisu koji kombinuje dijalektiku, psihoanalizu, Dalijevu paranojačko-kritičku metodu, Ajnštajnovu teoriju relativnosti, moralni smisao poezije i nadrealistički pogled na svet. Odbacujući frojdizam kao personalni svetonazor, oni insistiraju na tome da je „psihoanaliza pozvana, i možda danas jedina, da objasni onaj mehanizam kojim je individualno determinisano socijalnim, kao što je istorijski materijalizam jedini pozvan da objasni mehanizam kojim je socijalno determinisano ekonomskim” (Popović i Ristić 1931: 29). Nesumnjivo je da nadrealisti, francuski i srpski, spadaju u pionire frojdo-marksizma (Vilhelm Rajh je *Dijalektički materijalizam i psihoanalizu* objavio 1929), nastojeći da pokažu da upotreba ovih teorija u okviru nadrealističkog aktiviteta može da posluži otkriću fundamentalnih životnih istinitosti i protivrečnosti kao preduslovu za samorealizaciju čoveka i društva.

Kako je već rečeno, grupa je delila uverenje da nadrealistička eksperimentacija doprinosi „napretku dialektičkog materializma u saznavanju sveta”, zbog čega „revolucionari treba da je primaju kao što primaju naučnu delatnost uopšte” (Bor i Ristić 1932: 49). Odgovarajući na kritiku jednog od najoštrijih kritičara, Pavla Bihalija, da nadrealizam želi da „koriguje marksizam”, Vane Bor objašnjava da je posredi suprotan cilj, da nadrealizam želi da ga obogati „produbljujući dialektički materializam primenjivanjem materialističke dialektičke metode i u oblastima dosad nedovoljno ispitanim, produbljujući dakle i samu tu metodu” (Bor 1932: 311). To znači da nadrealizam metodu širi na ispitivanje oblasti koje nisu dijalektički proučene, „bilo za njihovo pobijanje (religija, predrasude, psihičke deformacije svake vrste, buržoaska literatura), bilo za njihovu razradu ili dialektizaciju (san, poezija, odnosi stvarnosti i misli, misli i izraza)”. Pomoću dijalektičke metode izvodi se kritika ideoloških materijala ili „zatvore-

nih sistema neslobode“ (Kostić) i afirmišu radikalni modeli poetsko-kritičkog mišljenja koji te sisteme slamaju izlaskom izvan njihovih iluzornih okvira.

Kritika nadrealizma od strane socijalnih literata punktirala je nekoliko neuralgičnih tački nadrealističkog aktiviteta: hermetičan književni idiom koji „mase savršeno ne razumeju“ (Janko Đonović), „desperaterski“ svetonazor, devijacija istorijskog materijalizma, odsustvo klasne obeleženosti, upotreba psihoanalize i sl. Iz perspektive socijalne literature nadrealizam se doima kao laboratorijski eksperimentalni projekat („umetnost u epruveti“, zajedljivo će sa svoje strane primetiti Aleksić) izolovan od društvene stvarnosti i klasne borbe, a koji to ne uviđa i ne želi da prizna. Prema klasnoj borbi nadrealizam se određuje tek na nivou teorije, a i tu „metafizičkom strukturom mišljenja“ (Bihali) demonstrira nasilje u interpretaciji dijalektičkog materijalizma, sparujući ga sa „reakcionarnom i idealističkom ideologijom frojdizma“, formalno anatemitisanom Harkovskom deklaracijom. Razočaran neprihvatanjem kritike iz „idejno bliskih krugova“, Stevan Galogaža je u *Literaturi* objavio članak „Za likvidaciju nadrealizma“ u kojem je nadrealizam proglasio „firmom u stečaju“, koja se, „pod netačnom pretpostavkom da historijski materializam zanemaruje duhovno oslobođenje čovjeka“, povukla u „nadgradnju“, to jest u teoretizaciju i „duhovni“ rad, prepuštajući drugima da rade na ekonomsko-socijalnoj transformaciji (Galogaža 1932: 68). Nadrealisti su, sumirano, od strane socijalnih literata shvaćeni kao progresivni buržoaski intelektualci koji se nalaze u procepu između individualističkog revolta i neodlučnosti oko priključenja borbi proleterijata, što njihovo revolucionarno opredeljenje čini deklarativnim i apstraktnim.

U početku su nadrealisti na kritike odgovarali pomirljivim tonovima nastojeći da dokažu da ne postoji nepremo-

stivi jaz između nadrealizma i socijalne literature, jer oboje počivaju na premisama istorijskog materijalizma i stoje u službi revolucionarne borbe. Ipak, na kraju polemike, kada je već poprimila ozbiljne razmere, u tekstu „Nerazumevanje dijalektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže“, Dedinac, Popović i Ristić iznose sud (identičan Bretonovom iz *Drugog manifesta*) o socijalnoj literaturi kao nedijalektičkom povratku realizmu: „Ne radi se o tome da se iz jednog plitkog, statičnog realizma koji je sav u službi interesa i predrasuda buržoaske kulture [...] pređe u drugi plitki realizam, isto tako statički“, tobože u „izgradnji jedne nove kulture“ (Dedinac, Popović i Ristić 1932: 3). U nastavku, oni socijalnim literaturama spočitavaju da ne mogu da razumeju

materialističku iskoristljivost, to jest revolucionarnost nadrealizma, koji posmatraju idealistički. I nije slučajno da oni nadrealizam nisu proučili: jer oni se plaše slobodne dialektičke misli, jer oni marksizam smatraju za tačno određen niz normi i formula, za mehanizam koji treba samo naviti pa da misao funkcioniše u tačno određenim granicama jedne zbirke opštih mesta. Razumljivo je da nadrealizam negiraju (Isto).

Oni posebno insistiraju na tome da nisu nezavisno od nadrealizma nego „blagodareći njegovoj dijalektičnosti“ došli do marksizma, očigledno imajući u vidu Bretonovu definiciju nadrealizma kao „razrešenja dvaju na izgled tako protivrečnih stanja, sna i realnosti, u nekoj apsolutnoj stvarnosti ili nadrealnosti“ (Breton 1979: 23–24). Uostalom, nije li nadrealizmom fascinirani Benjamin princip montaže domišljato nazvao „dijalektikom u mirovanju“ koja probija prividni kontinuitet stvari, tako što dopušta da konfrontacijom međusobno udaljenih predmeta zablista nešto potencijalno novo.

UMESTO »SOCIALNE UMETNOSTI«



ČOVJEK SA ČETIRI SISE: »SAMO SRPSKA

MAJKA MOŽE DA RODI OVAKVO DETE«

MARKOV-DAN U BEOGRADU



PRIVATNA SVOJINA



LONDONSKI LORD-MAYOR



»IDANO« I »NEW MEXICO« (U. S. A.)



SANGAJ



U OČEKIVANJU HLEBA (BEOGRAD)



SANGAJ



PHILADELPHIA (U. S. A.)



MARCONI VRSI OPITE PRED PAPOM



OSVEĆENJE KAMENJA TEMELJCA



»MIRACULUM« I RAZLAZ

Dobro je primećeno da su tokom odvijanja polemike nadrealisti znali „stvarni raspored snaga“ i zato su partiji želeli da dokažu da su saveznici u borbi za isti cilj, svodeći polemiku na nivo ličnih razračunavanja, kako bi uzrok nesporazuma locirali u pogrešnom razumevanju nadrealističkog marksizma onih pojedinaca koji ih napadaju (Karan 1989: 158). I pored intelektualne superiornosti nadrealista, bila je to borba Davida protiv Golijata koja je grupu dovela na prekretnicu u odnosu prema komunističkoj levici, što je Koča Popović prvi uvideo i formulisao na sledeći način: „Ili imamo da izmenimo njene poglede o nama, to jest izmeniti u njoj onaj deo koji odgovara našem polju delovanja, ili se imamo izmeniti mi“ (Popović 1932: 10).

Na toj prekretnici došlo je do polarizacije oko budućnosti nadrealizma, a inicirali su je Davičo, Kostić i Matić koji u polemici sa socijalnim literatama nisu participirali, kao ni u poslednjem broju *NDIO*, jer su iz grupe već istupili i uključili se u ilegalan partijski rad.⁴¹ Kod njih je sazrelo uverenje da „treba napustiti građanski oblik nadrealizma pošto je ispunio i izvršio svoju ulogu“ i aktivnost grupe usmeriti „ka višoj fazi akcije“, na delovanje unutar radničkog pokreta „koji jedini postoji na bazi istorijskog materijalizma, kolektivno“ (Davičo, Kostić i Matić 1932: 122). Oni su osetili snažan poriv da poetski rad spoje sa političkim aktivizmom, što su demonstrirali tako što su kao protivknjigu *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* objavili *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* (1932), u kojem su, pročistivši ga od psihoanalize i „bre-

41 Ulaskom u partiju počeli su da se bave prevodjenjem i rasturanjem marksističke literature, a Davičo je zbog organizovanja marksističkog kružoka uhapšen u Bihaću i osuđen na pet godina robije. Zatim je na trogodišnju robiju osuđen Jovanović, a hapšeni su i Popović, Kostić, Matić, Dedinac i Vučo. Vest o hapšenju beogradskih nadrealista od strane „profašističke jugoslovenske vlade“ preneo je Rene Krevel u emotivno intoniranom članku „Jugoslovenski nadrealisti su u zatvoru“ (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, br. 6, 1933).

tonizma“, neubedljivo pokušali da nadrealizam redefinišu u terminima klasne borbe i postave teorijsku platformu za okretanje nadrealističke poezije u smeru socijalne tendencije. Oslanjajući se na opšta mesta marksističkog shvatanja istorije, društveno-ekonomske formacije i klasne borbe, *Položaj* nema epistemološki karakter niti nadrealizmu dodeljuje neki specifičan umetnički status, već ga obrazlaže kao društvenu i revolucionarnu pojavu čije mesto u društvenom procesu nije obeleženo samo kritikom postojećeg stanja već i konkretnom socijalnom akcijom.

Cilj je bio sličan Bretonovom iz 1927. godine: priključiti se „kolektivu“ ali sačuvati posebnost nadrealističke poetsko-kritičke prakse koja će svoj rad uskladiti sa ciljevima i zadacima partije. Suprotno očekivanju, usledio je sudar sa partijskom realpolitikom koja *Položaj* nije shvatila kao pokušaj usaglašavanja nadrealističkog marksizma sa partijskim marksizmom već kao jeres. Ne poznajući stanje stvari u partiji, poverovali su da će brošura potvrditi pretpostavku koja je bila opšte poznata u tadašnjoj marksističkoj literaturi „da svako dolazi do marksizma na način koji mu je svojstven“ (Kostić 1991: 150). Stavljani pred ultimatum da obustave izdavanje *Nadrealizma danas i ovde* i prekinu sa nadrealističkom aktivnošću, oni su se uz podršku Popovića i Jovanovića povinovali svom političkom biću, što znači odrekli nadrealizma i stavili partiji na raspolaganje. Davičo je kasnije objasnio da je ulazak u partiju bio odlučujući za njegov raskid sa „nadrealističkom ortodoksijom“ i za sva „odtadašnja poetska kazivanja života“ (Давичо 1969: 293), dok je Jovanović sa robije napisao Ristiću da je presekao pupčanu vrpцу sa „sitnom buržoazijom“ (nadrealizmom): „Ja sam ovde naučio da jasnije i odsečnije gledam na stvari“ (Ristić 1953: 125).

Bretonov nadrealizam prošao je kroz dve intenzivne unutrašnje krize uzrokovane odnosom prema komunističkoj

partiji i njenoj kulturnoj politici (afere „Navil” i „Aragon”), ali sa neprikosnovenim liderom na čelu ovaj veliki pokret ih je prebrodio i opstao na svom nezavisnom kursu. Prema Bretonovom svedočenju, KP Francuske je od ućlanjenja nadrealista vršila pritisak na njih da se odreknu autonomije i povinuju partijskoj disciplini („Ako ste marksisti, nemate potrebe da budete nadrealisti”, poručivala je partija), što je dovelo do gubitka početnih iluzija i otvorenog konflikta koji će se okončati isključenjem Bretona i drugova u 1933. godini. Upravo je „afera Aragon” (1932) dovela do finalnog obračuna sa „disciplinarnim fanatizmom” francuskih komunista, što je, kako Breton navodi u jednom pismu Ristiću, bilo neizbežno i za nadrealizam poželjno kao izlaz iz teskobne situacije u kojoj se našao. Savez nadrealističke poetske revolucije i komunističke socijalne revolucije nije ostvaren zato što nadrealisti nisu želeli da se odreknu svoje poetike i izražajnih sredstava jer bi to za njih, ponavljao je Breton, predstavljalo izdaju poetskog čina. Na isti način rezonovala je Ristićeva „bretonovska” frakcija (Bor, Vučo, Dedinac) koja je u prelomnom momentu predlagala da grupa preraste u nadrealistički pokret, nezavisan u odnosu na partiju. „Nadrealizam ima svoj specifičan karakter i mora imati svoju specifičnu kritiku”, kažu Jovanović i Bor, pa se nikakve „koncesije ne mogu u tom pogledu praviti površnim posmatračima, čak ni onda kada se radi o posmatračima do kojih nam je stalo” (Jovanović i Bor 1932: 8). Oni iznose stav oko koga u tom trenutku više nije bilo saglasnosti, ali stav koji se pokazao ispravnim kada je u pitanju iznevereno očekivanje propartijske „aragonske” frakcije jer njena „koncesija” nije naišla na razumevanje.

Suštinu dijaloga nadrealizma i marksizma upečatljivo je objasnio Matić u svojoj knjizi o Bretonu:

[...] ponekad mi se čini da je taj dijalog gotovo u biti nadrealizma; on je Čvor u kome se Duh i Revolucija sreću, dodiruju, lome, uzajamno sude, slepljuju (*neizbežno*) sa *zakašnjenjem*, s jedne ili druge strane, nije važno. Život nije logika. Revolucija nije logika. Ona ne izbija uvek tamo gde je najbolje osmišljena. Ona izbija tamo gde Gordijev čvor neke neizdržive društvene ili ljudske situacije mora da bude presečen, tamo gde se živi grozno pitanje života i smrti zajedničkog postojanja“ (Marić 1978: 75).

Matićeva metafora „žilavog“ čvora duha i revolucije mogla bi se, počevši od *Plamena*, proširiti i na druge socijalno radikalne avangarde, ali nijedna od njih se ni približno nije našla u iskušenju sa kojim se suočio nadrealizam: *to je jedina avangardna grupa u kapitalističkom svetu koja se samoukinula pod pritiskom komunističke partije*. Iako je teško razlučiti koji su socijalni literati u napadima na nadrealizam govorili u lično ime a koji u ime partije, može se izvesti zaključak da je harkovska linija postavila smernice za kulturnu politiku koju će KPJ definisati u narednim godinama, u periodu kada je *protokanon* revolucionarno-proleterske literature ustupio mesto *kanonu* socijalističkog realizma.

Važno je naglasiti da u harkovskim dokumentima nadrealizam nije osuđen, već je izražena nada da će ta grupa „mladih sitnih buržuja“ koji su se okrenuli komunizmu nastaviti da evoluirati u pravcu dijalektičkog materijalizma, „ispraviti flagrantne greške sadržane u ‘Drugom manifestu super-realizma’ i konačno naći put do stvarne proleterske ideologije“ (Lewis 1990: 103). Ali taj jedva stečeni kredit „jedine komunističke avangarde“ će intenziviranjem sukoba nadrealista i KPF u „ aferi Aragon“, uskoro biti potrošen. O tome svedoče antinadrealistički članci u partijskom glasilu *L'Humanité* s početka 1932. godine u kojima se insinuiira da se

nadrealizam zaustavio na „ekstremnom individualizmu koji je jedino zainteresovan za čistu eksperimentaciju i umetnost radi umetnosti” (110). Ovakve diskvalifikacije nesumnjivo su imale uticaja na recepciju nadrealizma u međunarodnom proleterskom pokretu, što znači da se sudbina beogradskog nadrealizma mora dovesti u vezu sa burnim rastankom francuskih nadrealista i komunista.

Raspadom beogradske grupe istovremeno je zaključena *epoha manifesta* u Jugoslaviji i zatvoreno prvo poglavlje sukoba na književnoj levisi. Drugo poglavlje će odmah započeti kritikovanjem Krleže koji će, s autoritetom najeminentnijeg jugoslovenskog socijalnog pisca i „svojevrzne lijeve institucije” (Visković) bliske rukovodstvu KPJ, braneći se od napada na svoje tadašnje pisanje (optuživan je za skretanje u desno zbog ispoljavanja „solipsizma” i „pesimizma”), izrasti u predvodnika otpora samomislećih pisaca i kritičara nametnutim normama književnog izražavanja na komunističkoj levisi. U novoj fazi svog književnog i teorijsko-kritičkog rada, lišen avangardne isključivosti i stavova približenih Krležinim, ali poetički i dalje nadrealista, Ristić će kao Krležin intimus i saradnik u *Danasu* (1934) i *Pečatu* (1939) postati jednim od glavnih protagonista druge faze sukoba na književnoj levisi. I ostali članovi grupe će gravitirati ka orbiti socijalne literature i *novog realizma* (kriptonim za socijalistički realizam koji se uvodi posle 1934.) i njenih časopisa, bez obzira na to da li su zadržali elemente nadrealističke poetike (Vučo, Davičo, Matić, Dedinac) ili su se potpuno okrenuli književnom (Jovanović) i umetničkom (Živanović-Noe) socijalnom realizmu. Poseban slučaj je nekadašnji anarhoidni individualista Jovanović koji se ne samo preobrazio u ideologa novog realizma, već i u kritičara nadrealizma koji će ga „sa žestinom u kojoj ima nečeg od rđave savesti” (Konstantinović) optužiti za „belespritski artizam”, „psihoanalitički misti-

cizam”, „pseudokritičnost” i sl. („Aragon”, *Naša stvarnost*, br. 17–18, 1939).

Ako su evropske avangarde uoči i posle Prvog svetskog rata bile nadahnute revolucionarnim vrenjem i iz te atmosfere crpile svoju snagu, sa regeneracijom kapitalizma i usponima fašizma i staljinizma uspostavlja se trezveniji odnos prema društvenoj stvarnosti i načinu umetničkog sudelovanja u društvenim promenama. Analizirajući evropska umetnička kretanja, Mikloš Sabolči izvodi zaključak da se oko 1930. zamah avangarde usporava i ponegde poprima „uzgredne pojavne oblike koji su daleko od njene suštine”, a posle 1935. preostaju samo neznatne grupe koje sebe nazivaju avangardnim, dok se „izražajna sredstva i umetničke forme postepeno tradicionalizuju, odnosno postaju deo novog modernog realizma” (Сабољчи 1997: 63). Razlozi koji su doveli do smiraja avangardi mogli su biti spoljašnji i unutrašnji, politički i književni, međusobno isprepleteni, a u onim zemljama, uključujući Jugoslaviju, u kojima se „uticaj avangardnih pravaca sveo na srazmerno mali krug i postao samo preokupacija užih intelektualnih grupa, brže se i prirodnije odvijalo vraćanje na tradicionalnije modele” (65). Samo jedan pokret, nadrealizam, teče kontinuirano, širi se po Evropi i Latinskoj Americi i stiže do Egipta i Japana, ali taj nadrealizam, kakve god je efekte proizvodio u lokalnim sredinama, više nije bio prodorna i prevratnička već stabilizovana avangarda koja je nosila odlike internacionalnog stila u umetnosti i književnosti. U Francuskoj su se nadrealisti integrisali u buržoaski umetnički sistem čije su ideološke fundamente i dalje osporavali, a ono što je izgledalo kao procvat pokreta sa luksuznom novom revijom *Minotaure* (1933–1939), mecenama, velikim izložbama i tržišnim uspehom, za istoričara nadrealizma Morisa Nadoa bilo je „rasprskavanje vatrometa koji se sam od sebe gasi, pošto više nema baruta” (Nado 1980: 239).

Ni u Jugoslaviji tog „baruta” posle 1932. više nije bilo pošto su svi *avangardni resursi*, da ih tako nazovemo, bili iscrpljeni razilaženjem beogradskih nadrealista koji su samo kao grupa predstavljali funkcionalnu avangardu sa optimalnom projekcijom, estetskim prevrednovanjem, užarenim revoltom protiv umetničkih institucija, željom za ukidanjem autonomije umetnosti itd. Grupacije okupljene oko Krležinih časopisa u sukobu na književnoj levisi nisu nastupale sa neke zajedničke programske platforme, već sa pozicije antidogmatskih marksističkih intelektualaca koji vode principijelnu borbu za odbranu autonomije revolucionarnog umetničkog subjekta i za „socijalnu tendenciju u kojoj će literarni kriterijum nadjačati politički” (Krleža). Ili, po Ristiću, socijalna tendencija „ne može biti rezultat nekih prethodnih naloga, racionalnih rezolucija i dobronamernih odluka, već samo plod zrelosti umetnikove svesti i moralne autentičnosti i nužnosti specifične sadržine i izražajne vrednosti samog umetničkog stvaranja” (Ristić 1934b: 243). A da iz njega i dalje progovora nadrealista svedoči stav da prava poezija mora da bude revolucionarna ako je zasićena subverzivnim potencijalom želje i da kao takva „predstavlja jedan prodor i jednu pobedu za čiste i spontane težnje oslobađanja i revolta” (Ristić 1934a: 80).

Ne treba zaboraviti da su tridesete period procvata socijalne literature i umetnosti i osetnog rasta ugleda i uticaja KPJ među intelektualcima i umetnicima koji stupaju na poziciju dinamičnog društvenog angažmana sve smelije propagirajući komunističke ideje u časopisima i knjigama, na tribinama i na izložbama, u umetničkim organizacijama i kulturnim ustanovama. Socijalna umetnost idejno sve više potpada pod uticaj Partije, prilagođava se njenoj taktici i ciljevima, naročito pred fašističku invaziju, što je pravdano potrebom za vaspitanjem i revolucionisanjem masa, kao i uspostavljanjem idejno-političkog jedinstva pokreta (Ćosić 1969: 26). U

tom smislu, ideologema novog realizma prebacuje naglasak sa klasne tendencioznosti socijalne literature na partijnost, što znači da „*metaliterarni faktor*” (Lasić) postaje odlučujući za definisanje književnoteorijskog koncepta koji treba da postane obavezujućim konceptom književne levice. Ako se pokret socijalne literature ukazivao „više kao *konvergiranje niza pisaca prema jednom zajedničkom nazivniku* negoli kao ‘jedinствена лева фронта’”, sada se insistira na jedinstvenom konceptu koji je „rigorozno čist i sređen” i koji ne dopušta raspravu o fundamentalnim kategorijama (Lasić 1970: 150). Oспоравати те фундаменталне категорије аргументима да је социјална литература „регресија свести” (Ristić) која destruira literarnu vrednost tako što zagovara голу tendencioznost i vulgarni sociologizam, značilo je prkositi kulturnoj politici partije i dovoditi u pitanje njen autoritet.

Iznoseći svoje viđenje suštine sukoba na književnoj leviци sa kojim se možemo složiti, Matvejević konstatuje da је u pitanju razlika između *političkog* i *estetskog* gledišta na odnos umetnosti i revolucije: za prvo је уметничка пракса deo revolucionarne акције i ispunjava njene непосредне задатке, за друго „револуција i уметност су конвергентне, али тако да се једна не iscrpljuje u drugoj i не poistovječuje се s njom bez ostatka” (Matvejević 1977: 124). „Na jednoj strani traži se *umjetnost revolucije*, na drugoj *revolucija u umjetnosti*, a taj odnos se izražava u manje ili više neizbježnim divergencijama i povremenim konvergencijama” (125). Danas znamo da је Krležina struja u време *Pečata* tražila ono što је u datom istorijskom trenutuku jugoslovenskog i internacionalnog komunizma praktično bilo nemoguće, jer је staljinska politika bila nemilosrdna prema skretanjima i frakcionaštvu u svakoj oblasti revolucionarne teorije i prakse. Ako се двадесетих verovalo da је нека врста синтезе mogućа u vidu transverzalnog povezivanja уметничких i revolucionarnih mašina,

u godinama staljinskog termidora koji je kontaminirao svet organizovanog komunizma, to je bila čista politička iluzija, što će Krleža kasnije i sam priznati. Za razliku od Bretona koji je sa Trockim napisao manifest „Za slobodnu revolucionarnu umetnost” (1938) i osnovao antistaljinističku i antifašističku Internacionalnu federaciju nezavisne revolucionarne umetnosti (F.I.A.R.I.), malena Krležina struja, zalažući se u suštini za iste vrednosti, delovala je lokalno, trockizam joj je bio stran, i nije bila spremna da se odmetne u disidente jer je do samog kraja verovala da snagom svojih argumenata može da odnese pobeđu. Sukob je uminuo uoči Drugog svetskog rata i u konačnici nije bilo ni pobednika ni poraženih jer je svaka strana ostala pri svojoj argumentaciji.⁴²

U razgovoru na nemačkom radiju 1962. godine koji je imao za temu nostalgiju za *zlatnim dvadesetim*, Adorno je objasnio da se u suštini radi o nostalgiji za utopijom, za periodom u kojem se otvorila mogućnost za uspostavljanje politički oslobođenog društva, u kojem su delovali jaki intelektualni pokreti i koji je bio „avangardan i još ne sasvim umotan u celofan moderniteta” (Adorno 2016: 4). No, stvari su otišle drugim tokom: nada da se svet može promeniti na bolje likvi-

42 Vrh partije je sukob tretirao kao „natezanje među književnicima” (Tito) dok nije dostigao tačku usijanja objavljivanjem Krležinog „Dijalektičkog antibarbarusa” koji je doživljen kao napad na integritet partije i njenih vodećih intelektualaca. Lična intervencija generalnog sekretara J. B. Tita – koji je od stupanja na dužnost 1937. uspešno konsolidovao partiju – bila je motivisana nezavidnim položajem u kojem se KPJ nalazila u odnosu na Kominternu. Kako je Tito kasnije objasnio, postojala je opasnost da se CK KPJ osumnjiči za trockizam i raspusti ukoliko ne reaguje na „trockizam” oko Krleže, pa je u svojim člancima u partijskom glasilu *Proleter* surovom staljinističkom retorikom optužio „pečatovce” Ristića, Zvonimira Richtmana i Vasu Bogdanova za trockistički revizionizam, kako bi poslao poruku Krleži (koga je lično poznavao i poštovao) da obustavi izdavanje časopisa i prestane sa polemikom. Ovaj je to i učinio shvativši da je sukob izgubio literarni smisao i da nema svrhe ići protiv KPJ jer ona predstavlja „jedinu snagu kadru da se opre političkoj krizi koja je na sve strane pokazivala znakove rasula” (Visković 2001: 78). Kolateralna žrtva napada na *Pečat* bio je Davičo koji je zbog pesama objavljenih u časopisu optužen za trockizam i isključen iz partije.



Pečat, br. 8-9, 1939.

dirana je od strane vladajućih sila koje će se zatim potpuno razotkriti u fašizmu, a tu katastrofu iznedrili su društveni konflikti dvadesetih, „čak i u onoj sferi koja se obično naziva kulturom”. Tridesetih je takođe došlo do erozije kolektivnih energija koje su „proizvele najveće inovacije u evropskoj umetnosti”, a „neobuzdana spontanost i nezavisnost umetničkog subjekta bila je obuzdana potrebom za poretком” (5). Iako Adorno govori o Nemačkoj (gde je nostalgija, razumljivo, bila

najizraženija u postfašističkom periodu), njegova jezgrovita dijagnoza dvadesetih mogla bi se primeniti na ceo kontinent, uključujući Jugoslaviju.

Treća decenija dvadesetog veka u maloj kulturi kao što je jugoslovenska nije se odlikovala takvim umetničkim i intelektualnim diverzitetom, dinamikom i inovacijama kao u Nemačkoj, ali ono što je u domenu radikalne umetnosti i radikalnih ideja iznedrila daje nam za pravo da takođe govorimo o zlatnim dvadesetim. Period od *Plamena* do *Nadrealizma danas i ovde*, van svake sumnje, jeste period najvećih inovacija u jugoslovenskoj umetnosti prve polovine prošlog veka koje je pratila vera umetnika u mogućnost uspostavljanja politički oslobođenog društva. Drugim rečima, to je decenija u kojoj se o revoluciji za novu umetnost i novu kulturu, za novog čoveka i novo društvo, pevalo, mislilo i delalo sa strašću i ubeđenjem kao nikad pre ni posle u jugoslovenskoj umetnosti. Pozivajući se na Klementa Grinberga, možemo reći da istinska i najznačajnija funkcija koju je avangarda ispunjavala nije bila da eksperimentiše u domenu umetnosti, već da „pronađe putanju duž koje će kultura moći da se *kreće* usred ideološke konfuzije i nasilja” (Greenberg 1995: 531). Ta putanja zacrtana je optimalnom projekcijom koja postulira borbeno nastojanje, odlučnu akciju usmerenu na postizanje krajnjeg cilja (optimalnog modela) i nepokolebljivo uverenje da će taj cilj biti ostvaren baš zahvaljujući tom nastojanju. *Crveni horizont* koji je dao ideološko-političke koordinate tom nastojanju činio se bliskim i neizbežnim, smatran je delom epohe a ne nekom neodređenom budućnošću, njenim svršetkom koji dolazi posle pobuna, poduhvata, borbi i nada. Sledom istorijskih zbivanja, dramaturgijom koja se tada nije dala ni naslutiti, taj horizont je prekoračen, ali ne po scenariju Marksa, Bakunjina ili Lenjina, već kroz narodno-oslobodilačku borbu u Drugom svetskom ratu koja je istovremeno

bila socijalistička revolucija, predvođena KPJ sa J. B. Titom kao vrhovnim komandantom. Revolucija je odnela pobedu, ali avangarde tu nije bilo, osim nekolicine bivših nadrealista, partizanskih boraca.⁴³

Ali, ako obrnemo vremensku perspektivu onda izvodimo drugačiji zaključak: avangarda je svoju genuinu revoluciju izvela u svojoj epohi, u svom istorijskom momentumu, svojim svetotvorstvom, vizionarstvom i prosvetiteljstvom. Neshvaćena i nepriznata i od strane društva i od strane revolucionarnog pokreta ona je svoju misiju okretanja kulture u revolucionarnom smeru obavila i nestala. Tom i takvom *crvenom horizontu* koji je iščeznuo, ali koji nam se i danas neminovno vraća kada govorimo o emancipatorskim potencijalima umetnosti, posvećena je ova knjiga.

43 Veteran španskih Internacionalnih brigada Koča Popović bio je komandant Prve proleterske divizije u čijim redovima je ratovao i Davičo. Đorđe Jovanović poginuo je kao politički komesar Kosmajskog partizanskog odreda (1943), a Živanović-Noe stradao je borbama za oslobođenje Beograda (1944). Ovome valja dodati podatak da je negdašnji avangardista Cesarec –koji je postao intelektualni vojnik partije, transformisao se u beznačajnog socijalnog pisca i razišao sa Krležom u vreme sukoba oko *Pečata* – pogubljen od strane ustaškog režima 1941. u Zagrebu. „Ži-vela sovjetska Hrvatska”, poslednje su reči Cesarca ispisane na zidu zatvorske ćelije.

LITERATURA

- Adorno, Teodor V. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit, 1979.
- Adorno, Theodor. „Dvadesete“. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/theodor-adorno-dvadesete>. 2016. Pristupljeno 11. 08. 2020.
- Алексић, Драган. *Дага шанк. Песме*. Београд: Нолит, 1978.
- Altiser, Luj. „O Marksu i Frojdu“. *Filozofsko čitanje Frojda*. Obrad Savić, prir. Beograd: IIC SSO Srbije, 1988. 371–388.
- Andonovska, Biljana. „Mali avangardni časopis koji bi se zvao časopis“, *Beton*, br. 149 (2014): <https://www.elektrobeton.net/mikser>. Pristupljeno 24. 02. 2020.
- Aseev, N., Arvatov, B., Brik, O. i drugi. „What is Lef Fighting For? (Manifesto)“, *Screen*, br. 4 (1971): 32–35.
- Badiou, Alain. *The Century*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Bakarić, Vladimir. „O sukobu na ljevici“. *Kultura*, br. 13–14 (1971): 235–243.
- Bann, Steven (prir). *The Tradition of Constructivism*. London: Thames and Hudson, 1974.
- Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1971.
- Bennet, Tony. *Formalism and Marxism*. London: Routledge, 2005.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Bensaïd, Daniel. „Revolutions: great and still and silent“. *History and Revolution. Refuting Revisionism*. Mike Haynes i Jim Wolfreys, prir. London: Verso, 2007. 202–216.
- Benson, Timothy O. i Forgács, Éva. „Introduction“. *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Timothy O. Benson i Éva Forgács, prir. Cambridge, Massachusetts i London, England: The MIT Press, 2002. 17–42.
- Biha, O. „George Grosz“. *Nova literatura*, br. 3 (1929): 67–68.
- Bihali, Pavle. „Povodom slikarske izložbe A. G. Balaža“. *Nova literatura*, br. 1 (1928): 27–29.
- Bihalji-Merin, Oto. „Skica za portret mog brata Pavla Bihalija“. *Izdavač Pavle Bihali*. Beograd: Nolit, 1978. 21–65.
- Bilandžić, Dušan. *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Glavni procesi: 1918–1985*. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Bor, Vane. „Metafizika I. Merina i materijalizam nadrealista“, *Stožer*, br. 10–12 (1932): 310–314.
- Bor, Vane i Ristić, Marko. *Anti-zid*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.

- Bostels, Bruno. „The Leftist Hypothesis: Communism in the Age of Terror“. *The Idea of Communism*. Costas Douzinas i Slavoj Žižek, prir. London: Verso, 2010. 33–66.
- Bostels, Bruno. *Aktuelnost komunizma*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2014.
- Botar, Oliver A. I. „From the Avant-Garde to Proletarian Art. The Emigré Hungarian Journals *Egység* and *Akasztott Ember*, 1922–23“. *Art Journal*, br. 1 (1993): 34–45.
- Brebanović, Predrag. *Avangarda krležiana. Pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk/Arkzin, 2016.
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Breton, Andre. *Crno ogledalo anarhizma ili „Kula svetilja“*. Beograd: Anarhija/Blok 45, 2003.
- Brlek, Tomislav. „Povratak Miroslava Krleže“, *Povratak Miroslava Kreleže*. Tomislav Brlek, ur. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. 7–58.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York i London: The Free Press, 1977.
- Bak-Mors, Suzan. *Svet snova i katastrofa. Nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*. Beograd: Beogradski krug, 2005.
- Burbank, Jane. *Intelligentsia and Revolution. Russian Views of Bolshevism, 1917–1922*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Calinescu, Matei. *Lica moderniteta. Avangarda, dekadencija, kič*. Zagreb: Stvarnost, 1988.
- Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. New York: International Publishers, 1977.
- Cesarec, August. *Svetlost u mraku. Publicistički radovi i članci Augusta Cesarca*. Jure Kaštelan, ur. Zagreb: Stvarnost, 1963.
- Cesarec, August. *Rasprave, članci, polemike. Društveni i kulturni problemi Jugoslavije (1918–1925)*. Vice Zaninović, ur. Zagreb: Mladost, 1986.
- Codrescu, Andrei. *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- Cohn, Jesse S. *Anarchism and the Crisis of Representation. Hermeneutics, Aesthetics, Politics*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.
- Crnjanski, Miloš. „Objašnjenje ‘Sumatre’“. *Zli volšebnici I. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*. Gojko Tešić, prir. Beograd: Slovo ljubve & Beogradska knjiga, 1983. VII–XI.
- Чалић, Мари-Жанин. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио, 2013.
- Čengić, Enes. *S Krležom iz dana u dan IV*. Zagreb: Globus, 1985.

- Петковић, Вјекослав. *Социјална уметност у Србији између два рата*. Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду, 1991.
- Ćosić, Božica. „Socijalna umetnost u Srbiji”. *Nadrealizam-socijalna umetnost*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969. 24–35.
- Davičo, Oskar, Kostić, Đorđe i Matić, Dušan. *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.
- Давичо, Оскар. *Присвојности: есеји и чланци*. Београд-Сарајево: Просвета-Свјетлост. 1969(а).
- Давичо, Оскар. *Ношес: есеји и чланци*. Београд-Сарајево: Просвета-Свјетлост. 1969(б).
- De Buli, Moni. „Komentari na jednu belešku”. *Novi Istok*, br. I/2 (1927): 15–16.
- Де Були, Мони. *Злашне дубе*. Београд: Просвета, 1968.
- Debord, Guy. „To Robert Estivals 15 March 1963. The avant-garde in 1963 and afterwards”. <http://www.notbored.org/debord-15March1963.html>. Приступљено 15. 03. 2019.
- Dedinac, Milan, Popović, Koča i Ristić Marko. „Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže”. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3 (1932): 1–14.
- Degot, Ekaterina. „Socialist Realism or the Collectivization of Modernism”. *Aleksandr Deineka (1899–1969). An Avant-Garde for the Proletariat*. Madrid: Fundación Juan March, 2011. 68–75.
- Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.
- Denegri, Ješa. *Modernizam/avangarda. Ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama na jugoslovenskom umetničkom prostoru*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Dobrivojević, Ivana. „Cenzura u doba šestojanuarskog režima kralja Aleksandra”. *Istorija 20. veka*, br. 2 (2005): 51–68.
- Doorman, Maarten. *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Dović, Marijan. „The Slovenian Interwar Literary Avant-Garde and Its Canonization”. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Sascha Bru, prir. Berlin: De Gruyter, 2009. 36–48.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of Aesthetics*. London: Blackwell, 2004.
- Eagleton, Terry. *Zašto je Marks bio u pravu*. Zagreb: Ljevak, 2011.
- Egerić, Miroslav. „Socijalizacija nadrealizma”. *Anatomija srpskog nadrealizma*. Milentije Đorđević, prir. Paraćin: Vuk Karadžić, 1990. 145–153.
- Elderfield, John. „Dissenting ideologies and the German Revolution”. *Studio International*, br. 927 (1970): 180–187.

- Erjavec, Aleš. *Ideologija i umetnost modernizma*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Erjavec, Aleš. „Avangarda, revolucija i estetika“. *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Aleš Erjavec, ur. Beograd: FMK i Orion Art, 2016. 265–291.
- Fitzpatrick, Sheila. *The Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Flaker, Aleksandar (prir.). *Sovjetska književnost 1917–1932*. Zagreb: Naprijed, 1967.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi ljepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Flaker, Aleksandar. „Estetski izazov/estetska provokacija“. *Pojmovnik ruske avangarde 6*. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, ur. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989. 71–84.
- Forgács, Éva. „The Activation of the Avant-Garde“. *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Timothy O. Benson i Éva Forgács, prir. Cambridge, Massachusetts i London, England: The MIT Press, 2002. 143–144.
- Forgač, Eva. „Kako je Nova levica otkrila istočnoevropsku umetnost“. *Savremena umetnost i muzej. Kritika političke ekonomije umetnosti*. Jelena Stojanović, prir. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013. 119–140.
- Foster, Hal. *Povratak Realnog*. Beograd: Orion art, 2012.
- Gall, Alfred. „Europa kao fantazma“. *Povratak Miroslava Kreleže*. Tomislav Brlek, ur. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. 59–72.
- Gallas, Helga. *Marksistička teorija književnosti*. Zagreb: Naprijed, 1977.
- Galogaža, Stevan. „Za likvidaciju nadrealizma“. *Literatura*, br. 2 (1932): 49–52.
- Gaughan, Martin I. „Lu Märten and the Question of a Marxist Aesthetic in 1920s Germany“. *Renew Marxist Art History*. Warren Carter, Barnaby Haran i Frederic J. Schwartz, ur. London: Art Books, 2013. 283–295.
- Gay, Peter. *Weimarska kultura. Isključenik kao uključenik*. Zagreb: Konzor, 1999.
- Geoghegan, Vincent. *Utopianism and Marxism*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Golubović, Vidosava i Subotić, Irina. *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije i Institut za književnost i umetnost, Zagreb: SKD Prosvjeta, 2008.
- Gramši, Antonio. *Problemi revolucije. Intelektualci i revolucija*. Beograd: BIGZ, 1973.
- Gramsci, Antonio. *Marksizam i književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.
- Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch“. *Art in Theory 1900–1990*. Charles Harrison & Paul Wood, prir. Oxford: Blackwell, 1995. 529–541.
- Grej, Kamila. *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*. Beograd: Jugoslavija, 1978.

- Grojs, Boris. *Stil Staljin*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Günther, Hans. „Umjetnička avangarda/socijalistički realizam“. *Pojmovnik ruske avangarde* 7. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, ur. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1990. 195–210.
- Halina, Stephan. „Lef“ and the Left Front of the Arts. München: Otto Sagner, 1981.
- Harvey, David. *A Companion to Marx's Capital*. London: Verso, 2010.
- Hobsbawm, Eric. *How To Change the World. Reflections on Marx and Marxism*. New Haven i London: Yale University Press, 2011.
- Ili, Džef. *Kovanje demokratije. Istorija leve u Evropi, 1850–2000*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
- Iveković, Mladen, *Hrvatska lijeva inteligencija 1918–1945*. Zagreb: Naprijed, 1970.
- Jakšić, Božidar. „Pogled na građanske kritike marksizma u međuratnoj Jugoslaviji“. *Istorija 20. veka*, br. 1–2 (1984): 33–58.
- Janco, Marcel. „Kreativna dada i Dada u dve brzine“ (1957–1966). <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/marcel-janco-kreativna-dada>. Pristupljeno 2. 8. 2018.
- Janjion, Marija. *Romantizam, revolucija, marksizam*. Beograd: Nolit, 1976.
- Jay, Martin. *Dijalektička imaginacija. Povijest frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1923.–1950*. Sarajevo: Svjetlost, 1974.
- Јешин, Недељко. *Циркус Драинац*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Jones, Dafydd. „Introduction: der Holzweg der Holzwege“. *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*. Dafydd Jones, prir. Amsterdam-New York: Rodopi, 2006. 9–33.
- Jovanović, Đorđe i Bor, Vane. „Nadrealizam danas. Uvod u jednu generalnu analizu nadrealizma“. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2 (1932): 6–9.
- Jovanović, Đorđe. „Potemkinova sela“. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3 (1932): 52–59.
- Kachurin, Pamela. *Making Modernism Soviet. The Russian Avant-Garde and the Early Soviet Era, 1918–1928*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013.
- Kalezić, Vasilije. *Pokret socijalne literature*. Beograd, K. Z. „Petar Kočić“, 1975.
- Kangrga, Milan. „Marxovo shvaćanje revolucije“. *Praxis*, br. 1–2 (1969): 25–34.
- Karan, Milenko. *Psihoanaliza i nadrealizam*. Nikšić: Univerzitetska knjiga, 1989.
- Kassák, Lajos. „Onward on Our Way“. *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Timothy O. Benson i Éva Forgács, prir. Cambridge, Massachusetts i London, England: The MIT Press, 2002. 171–173.
- Keršovani, Otokar. „Beleške o omladini“. *Vreme i savest. Zbornik eseja i kritika pisaca boraca i revolucionara*. Beograd: Kultura, 1960. 92–95.
- Klopčič, France. „Slovenska zgodovinska avantgarda 1910–1930 (III)“. *Sodobnost*, letnik 33, številka 3 (1985): 291–296.

- Komelj, Miklavž. „Leninova smrt i poezija Srečka Kosovela”. *Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije*. Danijela Lugarić Vukas, ur. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Zavod za znanost o književnosti, 2017. 191–202.
- Komelj, Miklavž. „Uloga označitelja ‘totalitarizam’ u konstituisanju polja ‘istočne umetnosti’”. <http://dematerijalizacijaumetnosti.com>. 2012. Pristupljeno 20. 02. 2019.
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik 2. O iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska, 1983(a).
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik 5. O iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska, 1983(b).
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik 6. O iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska, 1983(c).
- Kos, Matevž. „Vprašanje o Podbveškovem ‘pesniškem molku’”. *Jezik in slovnostvo*, br. 5 (2009): 3–13.
- Kosovel, Srečko. „Umetnost i proleter“. *Vreme i savest. Zbornik eseja i kritika pisaca boraca i revolucionara*. Beograd: Kultura, 1960. 72–80.
- Kostić, Đorđe. *U središtu nadrealizma. Sukobi*. Beograd: Biblioteka grada Beograda, 1991.
- Krečić, Peter. *Avgust Černigoj*. Idrija: Mestni muzej Idrija, 1978.
- Kreft, Lev. „Proletkult“. *Kultura*, br. 72 (1986): 98–126.
- Kreft, Lev. „Politike avangardi u Centralnoj Evropi“. *TkH*, br. 8 (2004): 18–23.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Krleža, Miroslav. *Izlet u Rusiju*. Beograd: Nolit, 1958.
- Krleža, Miroslav. *99 varijacija*. Beograd: Duga, 1972.
- Krleža, Miroslav. *Dnevnik*. Sarajevo: SDMKO, 1977.
- Kršić, Dr Jovan. „Lektira sarajevskih atentatora“. *Vreme i savest. Zbornik eseja i kritika pisaca boraca i revolucionara*. Beograd: Kultura, 1960. 303–308.
- Kusik, Vlastimir. „Ilijo Gorenčević (1896–1924), prvi moderni kritičar moderne umjetnosti“. *Peristil*, br. 31/32 (1988/1989): 383–385.
- Landauer, Gustav. *Revolution and Other Writings: A Political Reader*. Gabriel Kuhn, prir. Oakland: PM Press, 2010.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Lefebvre, Henri. *Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Leighton, Patricia. *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Lenjin, V. I. *O kulturi i umetnosti*. Beograd: Kultura, 1957.

- Levinger, Esther. „Ljubomir Micić and the Zenitist Utopia“. *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Timothy O. Benson, prir. Los Angeles i Cambridge, Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art i The MIT Press, 2002. 260–278.
- Lewis, Helena. *Dada Turns Red. The Politics of Surrealism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.
- Livingstone, Rodney, Anderson, Perry i Mulhern, Francis (ur.). *Aesthetics and Politics. Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*. London: Verso, 1980.
- Lodder, Christina. „The Transition to Constructivism“. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York: The Guggenheim Museum, 1992. 267–281.
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Lunačarski, Anatolij. „Socijalistička umetnost između realizma i futurizma“. *Marksizam i književnost I*. Sreten Petrović, prir. Beograd: Prosveta, 1983. 115–118.
- Macherey, Pierre. *Teorija književne proizvodnje*. Zagreb: Školska knjiga, 1979.
- Magaš, Lovorka i Prelog, Petar. „Nekoliko aspekata utjecaja Georga Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata“. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 33 (2009): 227–240.
- Марино, Адријан. „Авангарда“. *Авангарда. Теорија и историја ујома*. Гојко Тешић, прир. Београд: Народна књига, 1997. 37–110.
- Marković, Svetozar. „Pevanje i mišljenje“. *Realizam*. Sava Penčić, prir. Cetinje: Obod, 1967. 153–159.
- Marks, Karl. *Kapital*. Beograd: Kultura, 1964.
- Marks, Karl. *Osnovi kritike političke ekonomije I*. Beograd: Prosveta, 1979.
- Marks, Karl i Engels, Fridrih. *Rani radovi*. Zagreb: Naprijed, 1967.
- Маркс, Карл и Енгелс, Фридрих. *О књижевности и уметности*. Београд: Рад, 1976.
- Marks, Karl i Engels, Fridrih. *Komunistički manifest*. Beograd: LIBER i CLS, 2005.
- Marks, Karl. *Osamnaesti brimer Luja Bonaparte*. Novi Sad: Mediterran, 2017.
- Marten, Lu. „Umetnost i proleterijat“. *Marksizam i književnost I*. Sreten Petrović, prir. Beograd: Prosveta, 1983. 125–132.
- Markuš, Zoran. „Zenitizam i avangardni pokreti u Istočnoj Evropi“. *Delo*, br. 4 (1981): 148–161.
- Markuze, Herbert. „Marksizam, književnost, ideologija“. *Marksizam i književnost II*. Sreten Petrović, prir. Beograd: Prosveta, 1983. 99–116.
- Masleša, Veselin. „Nekoliko metodoloških primedbi“. *Stožer*, br. 2 (1932): 52–55.

- Masleša, Veselin. „Marksov ‘Kapital’ u našem prevodu“. *Danas*, br. 1 (1934): 121–124.
- Матић, Душан и Ристић, Марко. „Узгред буди речено“. *Немојуће/L'impossible* (1930): 117–136.
- Матић, Душан. „Formalna sloboda misli i njeno stvarno ropstvo“. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 1 (1931): 15–17.
- Матић, Душан. *Пројланак и ум*. Београд: Нолит, 1969.
- Матић, Душан. *Андре Брешон искоса*. Београд: Нолит, 1978.
- Matvejević, Predrag. *Književnost i njezina društvena funkcija. Od književne tendencije do sukoba na ljevici*. Novi Sad: Radnički univerzitet „Radivoj Čirpanov“, 1977.
- Melchinger, Siegfried. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.
- Mena, Filiberto. *Proricanje estetskog društva*. Београд: Radionica SIC, 1984.
- Michelson, Annette. *Filozofska igračka*. Београд: Реč, 2003.
- Micić, Lubomir, Goll Ivan i Tokin Boško. *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit, 1921.
- Micić, Ljubomir. „Duh zenitizma“, *Zenit*, br. 7 (1921): 3–5.
- Мицић, Љубомир. „Легенда о ‘мртвом покрету’ или између зенитизма и антизенитизма“. *Зенић*, бр. 43 (1926): 1–11.
- Мијушковић, Слободан. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*. Београд: Geopoetika, 1998.
- Milenković, Pavle. *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Meditteran, 2012.
- Morača, Pero, Bilandžić, Dušan i Stojanović, Stanislav. *Istorija Saveza komunista Jugoslavije*. Београд: Rad, 1977.
- Moravski, Stefan. *Marksizam i estetika*. Titograd: Pobjeda, 1980.
- Nado, Moris. *Istorija nadrealizma*. Београд: BIGZ, 1980.
- Nedeljković, Dušan. *Ognjen Prica, Veselin Masleša, Ivo Lola Ribar*. Сарајево: Svjetlost, 1974.
- Оčак, Иван. *Krleža-partija (Miroslav Krleža u radničkom i komunističkom pokretu 1917–1941)*. Zagreb: Spektar, 1982.
- Palavestra, Predrag. *Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti*. Београд: Prosveta, 1979.
- Пандуровић, Сима. „Наша најновија лирика“. *Мусао*, 1/5 (1920): 381–393.
- Рејић, Лука. *Historija klasičnog anarhizma u Hrvatskoj. Fragmenti subverzije*. Zagreb: DAF, 2016.
- Петров, Александар. „Бранко Ве Пољански и његова ‘Паника под сунцем’“. Бранко Ве Пољански. *Паника ђод сунцем. Тумбе. Црвени*

ишао. Београд и Горњи Милановац: Народна библиотека Србије & Дечје новине, 1988. I–LXXVIII

- Podoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- Popović, Jovan. „Pozicija najmlađih”. *Savremenik*, XXXIV/7, 14 (1931): 1–2.
- Popović Koča i Ristić, Marko. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Popović, Koča. [Fragmenti iz pisma od 12. avgusta]. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2 (1932): 9–10. Štampano u okviru teksta: Aleksandar Vučo, „O jednoj implicitnoj autokritici”, 9–12.
- Popović-Zadrović, Sonja. *Etika i akcija*. Beograd: Mladost, 1978.
- Protić, Miodrag B. „Treća decenija – konstruktivno slikarstvo”. *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967. 7–39.
- Prpa, Branka. *Srpski intelektualci i Jugoslavija 1918–1929*. Beograd: Clio, 2018.
- Rancière, Jacques. *Dissensus on Politics and Aesthetics*. New York: Continuum, 2010.
- Raphael, Max. „O teoriji umetnosti dijalektičkog materijalizma”. *Marksizam u svetlu*, br. 3 (1982): 1–39.
- Расинов, Др. М. „Зенитизам кроз призму марксизма”. *Зенић*, бр. 43 (1926): 12–15.
- Raunić, Raul. „Revolucije i legitimnost”. *Filozofije revolucijâ i ideje novih svetova*. Borislav Mikulić i Mislav Žitko, prir. Zagreb: Filozofski fakultet, 2018. 14–49.
- Raunig, Gerald. *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*. Novi Sad: Futura publikacije, 2006.
- Read, Christopher. „Revolution, Culture, and Cultural Policy from Late Tsarism to the Early Soviet Years”. *Russian Culture in War and Revolution, 1914–22, Book 1: Popular Culture, the Arts, and Institutions*. Murray Frame, Boris Kolonitski, Steven G. Marks i Melissa K. Stockdale, prir. Bloomington: Slavica Publishers, 2014. 1–22.
- Ristić, Marko. „Moralni i socialni smisao poezije”. *Danas*, br. 1 (1934a): 70–91.
- Ristić, Marko. „Materialističko i pseudo-materialističko shvatanje umetnosti”. *Danas*, br. 2 (1934b): 204–219.
- Ristić, Marko. *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana*. Beograd: Prosveta, 1953.
- Ristić, Marko. *Kritički radovi Marka Ristića*. Hanifa Kapidžić Osmanagić, ur. Novi Sad i Beograd: Matica srpska i Institut za književnost i umetnost, 1987.
- Ristić, Marko. *Oko nadrealizma I*. Nikola Bertolino, ur. Beograd: Clio, 2003.
- Roberts, John. *Revolutionary Time and the Avant-Garde*. London: Verso, 2015.
- Rockhill, Gabriel. *Radical History & the Politics of Art*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Саболчи, Миклош. *Авангарда & неоавангарда*. Београд: Народна књига, 1997.

- Sabolči, Mikloš. „Avangarda, neoavangarda, modernost: pitanja i sugestije“. *Avangarda i tradicija*. Gojko Tešić, prir. Beograd: Narodna knjiga, 2002. 77–101.
- Sloterdijk, Peter. *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988.
- Sola, Agnes. „Pronalazači/potrošači“. *Pojmovnik ruske avangarde* 5. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, ur. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske & Institut za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1987. 51–59.
- Stanković, M. „Književna kontrarevolucija“. *Zli volšebnici I. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*. Gojko Tešić, prir. Beograd: Slovo ljubve & Beogradska knjiga, 1983. 244–250.
- Stimson, Blake i Scholette, Gregory. „Introduction“. *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Blake Stimson i Gregory Scholette, ur. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. 1–16.
- Stipetić, Zorica. *Komunistički pokret i inteligencija. Istraživanja ideološkog i političkog djelovanja inteligencije u Hrvatskoj (1918–1945)*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1980.
- Stipetić, Zorica. *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*. Zagreb: Naklada CDD, 1982.
- Stojanović, Dubravka. *Ulje na vodi. Ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*. Beograd: Pešćanik, 2010.
- Subotić, Milan. „Anarhosindikalizam u Srbiji“. *Pitanja*, br. 3–4 (1988): 48–57.
- Šimić, Antun Branko. „Anarhija u umjetnosti“. *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*. Ivica Matičević, prir. Zagreb: Matica hrvatska, 2008. 171–172.
- Šimičić, Darko. „Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu“. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, prir. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012. 40–65.
- Šuvaković, Miško. *Scene jezika. Uloga teksta u likovnim umetnostima. Fragmentarne istorije 1920–1990*. Beograd: ULUS, 1989.
- Šuvaković, Miško. „Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa“. *Srpska avangarda u periodici*. Vidosava Golubović i Staniša Tutnjević, prir. Novi Sad i Beograd: Matica srpska & Institut za književnost i umetnost, 1996. 111–122.
- Tajge, Karel. *Vašar umetnosti*. Beograd: Mladost, 1977.
- Taylor, Seth. *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910–1920*. Berlin: Walter de Gruyter, 1990.
- Tešić, Gojko. „Srpska avangarda 1922“. *Polja*, br. 342–343 (1987): 353–355.
- Tešić, Gojko. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu (dvadesete godine)*. Novi Sad i Beograd: Svetovi i Institut za književnost i umetnost, 1991.

- Thompson, E. P. *William Morris. Romantic to Revolutionary*. New York: Pantheon Books, 1976.
- Тодић, Миланка. *Немојуће. Уметносћ нагреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.
- Тодоровић, Предраг. *Дагаистички часописи*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016.
- Токин, Бошко. „Експресионистичка философија и уметност“. *Пројрес*, 1/103 (1920): 2–3.
- Токин, Бошко. „Седам послератних година наше књижевности“. *Лешојис Машице српске*, књ. 318, св. 3 (1928): 370–382.
- Tomić, Đorđe i Stojaković, Krunoslav. „Iz povijesti jugoslavenske ljevice od početka 19. stoljeća do izbijanja Drugog svjetskog rata. Skica poglavlja koje nedostaje“. *Perspektive*, br. 7 (2013): 1–32.
- Toskano, Alberto. „Politika apstrakcije“. *Stvar*, br. 3 (2012): 181–188.
- Tret’iakov, Sergei. „Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)“. *October*, br. 118 (2006): 11–18.
- Trocki, Lav. *Književnost i revolucija*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1971.
- Vagner, Rihard. „Umetnost i revolucija“. *Uvod u Vagnera*. Dragoslav Ilić, prir. Beograd: Studio lirica, 2010. 134–177.
- Van den Berg, Hubert i Fenders, Valter. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Vatimo, Đani. *Kraj moderne*. Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1991.
- Vilson, Edmund. „Marksizam i književnost“. *Marksizam i književnost I*. Sreten Petrović, prir. Beograd: Prosveta, 1983. 281–295.
- Visković, Velimir. „Kulturni i politički kontekst Krležina putopisa *Izlet u Rusiju*“. *Radovi Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža*, br. 9 (2000): 177–208.
- Visković, Velimir. *Sukob na ljevici*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2001.
- Vranicki, Predrag. *Historija marksizma II*. Zagreb: Cekade, 1987.
- Vrečko, Janez. „Anton Podbevšek i slovenačka istorijska avangarda“. *Polja*, br. 299 (1984): 13–18.
- Vrečko, Janez. „Konstruktivizam u Sloveniji – afirmacija pojma“. *Polja*, br. 347 (1988): 13–15.
- Vrečko, Janez. *Constructivism and Kosovel*. Ljubljana: KSEVT, 2015.
- Vučetić, Šime. *Krležino književno delo*. Zagreb, Beograd, Rijeka: Spektar, Jugoslavijapublik, Otokar Keršovani, 1983.
- Vučković, Radovan. *Poetika srpske avangarde (Ekspresionizam)*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Вучо, Александар, Давичо, Оскар, Дединац, Милан и други. *Позиција нагреализма*. Београд: Надреалистичка издања, 1931.

- Vučo, Aleksandar, Jovanović, Đorđe i Popović, Petar. „Otvoreno pismo čitaocima *Stožera*“. *Stožer*, br. 11 (1931): 325–328.
- Wallerstein, Immanuel. „Antisystemic Movements: History and Dilemmas“. *Transforming the Revolution. Social Movements and the World System*. New York: Monthly Review Press, 1990. 13–53.
- Weir, David. *Anarchy & Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1997.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1994.
- Wimmer, Thomas. „Estetički modeli kritičke teorije“. *Delo*, br. 11–12 (1990): 178–192.
- Wood, Paul. „The Politics of the Avant-Garde“. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York: The Guggenheim Museum, 1992. 1–24.
- Žižek, Slavoj. „Introduction: Between the Two Revolutions. Introduction to V. I. Lenin“. *Revolution at the Gates. Selected writings of Lenin from 1917*. London: Verso, 2002. 1–14.
- Žitko, Mislav. „Revolucije u povijesti ekonomske analize: kuhnovska perspektiva“. *Filozofije revolucijâ i ideje novih svetova*. Borislav Mikulić i Mislav Žitko, prir. Zagreb: Filozofski fakultet, 2018. 312–335.
- Žmegač, Viktor. *Krležini evropski obzori*. Zagreb: Znanje, 2001.

INDEKS IMENA

A

- Adorno, Teodor
(Adorno, Theodor) 44, 124, 125, 146,
147, 148, 190, 191, 195
- Agamben, Dordo
(Agamben, Giorgio) 49,
- Aleksić, Dragan 73, 91, 111, 121, 123,
124, 156, 179
- Altiser, Luj
(Althusser, Louis) 26, 27
- Anderson, Peri
(Anderson, Perry) 146
- Andonovska, Biljana 82
- Aragon, Luj
(Aragon, Luis) 166, 171, 184, 185, 187

B

- Badiju, Alen
(Badiou, Alen) 37, 54
- Bakarić, Vladimir 101, 102
- Bak-Mors, Suzan
(Buck-Morss, Susan) 61, 62, 147
- Bakunjin, Mihail
(Бакунин, Михаил) 5, 131, 133, 136,
140, 192
- Ban, Stiven
(Bann, Steven) 56
- Bart, Rolan
(Barthes, Roland) 127
- Behr, Johanes
(Becher, Johannes) 96, 161, 166
- Benjamin, Valter
(Benjamin, Walter) 7, 20, 21, 29, 35,
36, 45, 107, 120, 124, 146, 180
- Benson, Timoti O.
(Benson, Timothy O.) 7, 56,
- Bihali, Pavle 161, 164, 178, 179

- Bihalji, Oto
(Biha, Oto) 161, 164
- Bilandžić, Dušan 13, 15, 74, 76
- Birger, Peter
(Bürger, Peter) 45
- Bloh, Ernst
(Bloch, Ernst) 98, 146
- Bogdanov, Aleksandar
(Богданов, Александр) 42, 65, 96
- Bor, Vane 171, 172, 175, 178, 184
- Bostels, Bruno
(Bosteels, Bruno) 47, 49, 196
- Brebanović, Predrag 71, 79, 92
- Brecht, Bertold
(Brecht, Bertolt) 83, 177
- Breton, Andre
(Breton, Andre) 23, 41, 170, 171,
175–177, 180, 183, 190
- Brlek, Tomislav 71
- Burbenk, Džejn
(Burbank, Jane) 118

C

- Cara, Tristan
(Tzara, Tristan) 21, 35, 160
- Cesarec, August 5, 6, 9, 15–17, 24, 67–70,
77, 90–94, 131, 136, 161, 170, 193
- Cetkin, Klara
(Zetkin, Klara) 150
- Cicvarić, Krsta 133
- Crnjanski, Miloš 106, 110, 128

Č

- Čalić, Mari-Žanin
(Čalić, Marie-Janine) 85
- Černigoj, Avgust 73, 82, 105, 106, 110–112,
155, 157–159
- Čolaković, Rodoljub 77, 79

D

Davičo, Oskar 128, 171, 182, 183, 190, 193
Debor, Gi
(Debord, Guy) 28, 30
De Buli, Moni 86, 123, 167, 168
Dedinac, Milan 104, 171, 177, 180, 182,
184, 186
Delak, Ferdo 73, 158, 160, 161, 164
Delez, Žil
(Deleuze, Gilles) 32, 33
Denegri, Ješa 73, 106, 163
Dišan, Marsel
(Duchamp, Marcel) 29, 31
Dobrivojević, Ivanka 78, 79
Dojčer, Isak
(Deutscher, Isaac) 109
Dović, Marijan 138, 169
Drainac, Rade 123, 134–136, 167

E

Egerić, Miroslav 176
Engels, Fridrih
(Engels, Friedrich) 10, 27, 37, 39, 42
48–51, 76, 77, 144–147, 150, 177
Erenburg Ilja
(Эренбург, Илья) 156
Erjavec, Aleš 30, 121–123, 141

F

Farel, Džejms Tomas
(Farrell, James Thomas) 62
Ficpatrik, Šila
(Fitzpatrick, Sheila) 55
Filipović, Filip 77
Flaker, Aleksandar 47, 48, 62, 68–70,
88, 94, 96, 97, 99, 102, 110, 154, 168
Forgač, Eva
(Forgács, Éva) 18, 54
Foster, Hal
(Foster, Hal) 31

G

Gaćinović, Vladimir 134
Gal, Alfred
(Gall, Alfred) 70
Galogaža, Stevan 161, 179
Ginter, Hans
(Günther, Hans) 66
Gol, Ivan
(Goll, Ivan) 110
Gorki, Maksim
(Горький, Максим) 55, 161
Gramši, Antonio
(Gramsci, Antonio) 12, 32, 152, 153
Grinberg, Klement
(Greenberg, Clement) 192
Grojs, Boris
(Groys, Boris) 54, 55, 66
Gropijus, Valter
(Gropius, Walter) 20, 112
Gros, Georg
(Grosz, George) 22, 72, 112, 161–164, 166
Grün, Lav
(Gorenčević, Iljko) 154

H

Hartfild, Džon
(Heartfield, John) 22, 162, 164
Hartlaub, Gustav
(Hartlaub, Gustav) 162, 163
Harvi, Dejvid
(Harvey, David) 52
Hegedušić, Krsto 161, 163
Hegel, Georg Fridrih
(Hegel, Georg Friedrich) 26, 79, 148
Hercfelde, Viland
(Herzfelde, Wieland) 22, 151, 152
Hiler, Kurt
(Hiller, Kurt) 17, 19, 20
Hilzenbek, Rihard
(Huelsenbeck, Richard) 21, 22
Hobsbom, Erik
(Hobsbawm, Eric) 25, 141, 152

I

- Iglton, Teri
(Eagleton, Terry) 53
Ili, Džef
(Eley, Geoff) 20, 22

J

- Jakšić, Boško 77
Janjion, Marija
(Janion, Maria) 51, 52
Ješić, Nedeljko 136
Jovanović, Đorđe 41, 120, 171, 175, 183,
184, 186, 193

K

- Kalinesku, Matei
(Calinescu, Matei) 34
Kamov, Janko Polić 121
Kangrga, Milan 26
Karmelić, Đorđo 155
Kašak, Lajoš
(Kassák, Lajos) 17, 28, 34, 35, 112
Keršovani, Otokar 94–97, 102, 109,
161, 167
Klek, Jo 22, 82, 112
Klopčić, France 155, 158
Klopčić, Mile 104
Kodresku, Andrei
(Codrescu, Andrei) 35
Kodvel, Kristofer
(Caudwell, Christopher) 142
Kogoj, Marij 88, 97
Komelj, Miklavž 157, 168, 169
Kon, Džesi S.
(Cohn, Jesse S.) 139
Konstantinović, Radomir 117, 135, 166,
168, 186
Kos, Matevž 89

- Kozelek, Rajnhart
(Koselleck, Reinhart) 46
Kosovel, Srečko 30, 31, 73, 96, 126, 127,
169, 170
Kostić, Đorđe 171, 175, 177, 179, 182, 183
Kotkin, Stiven
(Kotkin, Stephen) 59
Kreft, Bratko 160
Kreft, Lev 37, 65, 85
Krevel, Rene
(Crevel, René) 182
Kristeva, Julija
(Kristeva, Julia) 125
Krlježa, Miroslav 5–9, 15–17, 67–72, 74–76,
79, 84, 90, 92–94, 97, 102, 104, 11, 128,
129, 131, 132, 136, 163, 186, 188–190, 193
Kropotkin, Petar
(Кропоткин, Пётр) 22, 88, 131, 133,
136, 143, 144
Krpán, Miloš 133
Krupska, Nadežda
(Крупская, Надежда) 65
Kurbe, Gustav
(Courbet, Gustave) 33, 34, 143
Kusik, Vlastimir 154

L

- Landauer, Gustav
(Landauer, Gustav) 144
Lavdžoj, Artur
(Lovejoy, Arthur) 116
Lasić, Stanko 71, 72, 173, 189
Lefevr, Anri
(Lefebvre, Henri) 38, 39, 44
Lejten, Patriša
(Leighen, Patricia) 140, 141
Lenjin, Vladimir Iljič
(Ленин, Владимир Ильич) 7, 9–13,
17, 23, 35, 50, 51, 54, 61, 63–67, 76, 77,
80, 84, 98, 101, 112, 114, 115, 117, 118,
120, 130, 132, 142, 145, 146, 150, 153,
154, 155, 177, 192

Levinger, Ester
(Levinger, Esther) 119, 120, 156

Lisicki, El
(Лисицкий, Эль) 156

Loder, Kristina
(Lodder, Christina) 157

Lukač, Đerđ
(Lukács, György) 7, 40, 96, 98, 148,
162, 164, 165

Lunačarski, Anatolij
(Луначарский, Анатолий) 7, 61,
62, 63, 119, 150, 160

M

Маца, Janoš 115

Magaš, Lovorka 163, 164

Majakovski, Vladimir
(Маяковский, Владимир) 29, 48,
55, 57, 63, 93, 112

Malro, Andre
(Malreaux, Andre) 67

Manojlović, Todor 97

Marinetti, Filipo Tomazo
(Marinetti, Filippo Tomaso) 37, 53,
127, 152

Marino, Adrijan
(Marino, Adrian) 30, 36, 38, 103

Marković, Sima 14, 17

Marković, Svetozar 77, 148, 149

Marks, Karl
(Marx, Karl) 9, 10, 12, 17, 22, 25–27,
30, 32, 37–42, 44, 45, 47–53, 55, 58,
65, 76, 77, 96, 120, 133, 142, 144, 145,
147–151, 173, 174, 192

Markuš, Zoran 112, 133

Markuze, Herbert
(Marcuse, Herbert) 50, 146, 148

Marten, Lu
(Märten, Lu) 152, 153

Masleša, Veselin 52, 97, 98

Matić, Dušan 86, 166, 171, 173, 182,
184–186,

Matošić, Joso 19

Matvejević, Predrag 89, 100, 189

Mejerhold, Vsevolod
(Мейерхольд, Всеволод) 69

Mekjunas, Džordž
(Maciunas, George) 46

Melhinger, Zigfrid
(Melchinger, Siegfried) 65

Melihar, Stane 158

Mena, Filiberto
(Menna, Filiberto) 38, 46

Mićić, Ljubomir 24, 25, 30, 73, 83, 91, 105,
109–121, 127, 134, 156, 157, 160, 169

Mijušković, Slobodan 44

Milenković, Pavle 84

Mitković Ivan 136

Mitrinović, Dimitrije 19, 131, 134

Moris, Vilijam
(Morris, William) 41, 133

N

Nado, Moris
(Nadeau, Maurice) 187

P

Palavestra, Predrag 18, 131, 149

Pandurović, Sima 129

Patočka, Jan
(Patocka, Jan) 25

Pejić, Luka 132

Petrov, Aleksandar 121

Petrov, Mihailo 81, 82, 112

Petrović, Rastko 94, 110, 129

Pfemfert, Franc
(Pfemfert, Franz) 17, 21, 22, 35

Pijade, Moša 77

Plehanov, Georgij
(Плеханов, Георгий) 146, 150

Podbevšek, Anton 73, 88, 89, 137, 138,
158, 169

Podoli, Renato
(Poggioli, Renato) 72, 138, 151
Poljanski, Branko Ve 120, 121
Popović, Jovan 98, 161, 166, 167, 168
Popović, Koča 107, 171, 177, 178, 180,
182, 183, 193
Popović, Petar 41, 171
Prelog, Petar 163, 164
Princip, Gavriilo 133
Prpa, Branka 14, 15, 117
Prudon, Pjer-Žozef
(Proudhon, Pierre-Joseph) 22, 133,
134, 144
Pučner, Martin
(Puchner, Martin) 53
Punjin, Nikolaj
(Пунин, Николай) 58

R

Rafael, Maks
(Raphael, Max) 147
Ransijer, Žak
(Rancière, Jacques) 30, 33, 50
Ratković, Risto 73, 86, 107, 167, 168
Raunig, Gerald
(Raunig, Gerald) 17, 21, 33, 34
Ribar, Veljko 77
Rid, Kristofer
(Read, Christopher) 64
Rihter, Hans
(Richter, Hans) 21, 54, 124
Ristić, Marko 83, 87, 106–110, 127, 161,
164, 170, 171, 173, 174, 177, 178, 180,
183, 184, 188–190,
Roberts, Džon
(Roberts, John) 33
Rokhil, Gebrijel
(Rockhill, Gabriel) 45

S

Sabolči, Mikloš
(Szabolcsi, Miklós) 105, 187
Sartr, Žan-Pol 47, 127, 146
Seliškar, Tone 104
Sloterdajk, Peter
(Sloterdijk, Peter) 122, 124,
Solars, Filip
(Sollers, Philippe) 125
Stajner, Džordž
(Steiner, George) 145, 146
Staljin, Josif
(Сталин, Иосиф) 66, 67, 146,
Stepančić, Eduard 155
Stipetić, Zorica 6, 15, 20, 22, 71, 74, 132

Š

Šimić, Antun Branko 20, 90, 91, 92, 97,
130, 140, 141
Špengler, Osvald
(Spengler, Oswald) 117, 118
Šuvaković, Miško 112

T

Tajge, Karel
(Teige, Karel) 28, 42, 103, 127
Tatlin, Vladimir
(Татлин, Владимир) 59, 60, 156
Tešić, Gojko 102, 103, 109, 129, 130, 136
Tito, Josip Broz 190, 193
Todorović, Predrag 123
Tokin, Boško 16, 81, 82, 91, 92, 111, 136
Tolstoj, Lav
(Толстой, Лев) 42, 55, 65, 133, 136,
143
Toskano, Alberto
(Toscano, Alberto) 49
Tretjakov, Sergej
(Третьяков, Сергей) 42, 43, 93
Trocki, Lav
(Троцкий, Лев) 62, 63, 91, 190

U

Uic, Bela
(Uitz, Béla) 34
Ujević, Tin 20, 136

V

Vagner, Rihard
(Wagner, Richard) 24
Valden, Hervart
(Walden, Herwarth) 112, 160
Vasić, Dragiša 90
Veber, Maks
(Weber, Max) 148
Vertov, Dziga
(Вертов, Дзига) 58
Vidmar, Josip 88
Vilijams, Rejmond
(Williams, Raymond) 23, 82
Vilson, Edmund
(Wilson, Edmund) 39, 146
Vinaver, Stanislav 90–94, 110
Vir, Dejvid
(Weir, David) 27, 139, 140, 148
Visković, Velimir 69, 93
Vlah, Đuzepe 155
Volerstin, Imanuel
(Wallerstein, Immanuel) 10
Vrečko, Janez 30, 88, 170,
Vučetić, Šime 72
Vučković, Radovan 19, 92, 104
Vučo, Aleksandar 41, 171, 182, 184, 186

Ž

Živanović-Noe, Radojica 82, 171, 186, 193
Žižek, Slavoj 11, 37, 47, 84
Žmegač, Viktor 68
Žujović, Živojin 133

Dr Dejan Sretenović (1962) je pisac, kustos i istraživač koji živi i radi između Beograda i Stokholma. Bio je kustos u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (1988–1993; 2001–2019) i direktor Centra za savremenu umetnost u Beogradu (1994–2000). Kurirao je više od 40 izložbi u zemlji i inostranstvu, od kojih je poslednja beogradska verzija retrospektive „Marina Abramović. Čistač“ (MSU, 2019). Objavio je veći broj tekstova i knjiga, uključujući *Raša Todosijević. Was ist Kunst?* (2001), *Umetnost prisvajanja* (2013) i *Urnebesni klik. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (2016).

NASLOV:

Crveni horizont

Avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932

AUTOR:

Dejan Sretenović

GODINA IZDANJA:

prvo izdanje, 2020

BIBLIOTEKA:

Crvena izdanja

UREDNIK:

kuda.org

IZDAVAČ:

Centar za nove medije_kuda.org

Braće Mogin 2

P. Fah 22

21113 Novi Sad

www.kuda.org

KOREKTURA & LEKTURA:

Silvia Dražić

NASLOVNA STRANA:

**kuda.org: motiv naslova preuzet iz logotipa
časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, br 3, 1932.**

GRAFIČKO OBLIKOVANJE:

kuda.org & Sputnjik

ŠTAMPA:

Artprint media, Novi Sad

TIRAŽ:

800



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



Ministarstvo
kulture
i informisanja
Republike Srbije



Град Нови Сад

Ova knjiga objavljena je u okviru projekta *Vektori kolektivne imaginacije*, zajedničkog projekta Multimedijalnog instituta, Berliner Gazette, Glänta, Kontrapunkt, kuda.org i Kulturtreger. Projekt podržava program Kreativna Europa Europske unije, uključujući podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, Gradske uprave za kulturu grada Novog Sada i Foundation for Arts Initiatives.

Sadržaj i stavovi izloženi u ovoj publikaciji su autorski i ne odražavaju nužno stavove donatora koji ne mogu biti odgovorni za bilo kakvu upotrebu informacija sadržanih u njima.

CIP – Публикација у каталогизацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

ISBN 978-86-88567-33-6

COBISS.SR-ID 42813705

Knjiga *Crveni horizont. Avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932.* prva je studija koja se bavi jugoslovenskim avangardama iz perspektive istorije levih političkih ideja. Budući da su jugoslovenske avangarde po političkom opredeljenju pripadale radikalnoj levici, da su estetsku revoluciju smatrale sastavnim delom socijalne revolucije, knjiga istražuje moduse ispoljavanja ideja marksizma i anarhizma u programima i delatnostima avangardi, u rasponu od ekspresionizma, preko zenitizma, dadaizma, konstruktivizma i hipnizma, do nadrealizma. Politike jugoslovenskih avangardi razmatraju se u kontekstu evropskih avangardnih tokova i idejnih borbi na levom kulturnom frontu, kao i u svetlu razvoja marksističke estetike i odnosa organizovanog komunizma prema modernoj umetnosti. Knjiga je struktuirana u formi istorijsko-teorijskog narativa, polazeći od tumačenja avangarde i komunizma kao dva velika epska narativa dvadesetog veka koji pripovedaju o pobunama, snovima, sukobima, pobedama i porazima onih koji su želeli da radikalno promene društvo i umetnost svoje epohe.



ISBN: 978-86-88567-33-6