

## AVANGARDA – OD RATOVANJA, PREKO REVOLUCIONARNE POLITIKE, DO UMETNOSTI<sup>1</sup>

*Apstrakt: U članku autori se bave militantnim potencijalom koncepta avangarde. Pojavljujući se u politici i umetnosti u prvoj polovini 19. veka i nastojeći da uništi gotovo celokupnu tradiciju „buržoaskog“ prosvetiteljstva, politička i umetnička avangarda nikada nije bila sposobna da se oslobodi svojih korena u vojničkom načinu razmišljanja. Njena prava suština je ležala u stvaranju bojnih polja u svakoj oblasti javnog života gde je postojala šansa da se uništi građansko društvo – njegova politika, njegova umetnost, njegov način razmišljanja, njegova civilizacija. U ime još nečuvene slobode, ona je širila nasilje i sejala totalitarino seme po sprženoj zemlji. A na kraju je nisu pobedili njeni mnogobrojni neprijatelji zato jer je postala žrtva vlastite destruktivnosti.*

*Ključne reči: avangarda, rat, politika, umetnost, prosvetiteljstvo, romantika.*

Izvorno, u vojno-strateškom žargonu, avangarda ili prethodnica označavala je „onaj deo trupa u maršu koji glavnina istura na izvesnu udaljenost“, dajući joj sasvim precizne i određene zapovesti (Encensberger, 1980: 50). Pripadnici avangarde, shodno tome, imaju tri ključna određenja: prvo, uvek su bročano inferiorni u odnosu na neprijatelja (koji potencijalno odsvuda vreba) zbog čega moraju da budu strogo disciplinovani i ispunjeni duhom kolektivizma; drugo, nalaze se na nepoznatom terenu koji moraju da „pripreme“ i učine ga poznatim za veće jedinice koje marširaju za njima; i, naposljetku, treće, nalaze se u ambivalentnom položaju u odnosu na glavninu vojnih snaga (među kojima je i komanda), jer moraju da slušaju zapovesti komande i ne mogu da postupaju svojevolsno (čak iako ponekada imaju mnogo bolje uvide u situaciju i stanje na frontu). Kako

---

<sup>1</sup> Članak je nastao u okviru projekata „Svetski hronotopi srpske muzike“ (br. 14745) i „Prosvetčenost u evropskom, regionalnom i nacionalnim kontekstu: istorija i savremenost“ (br. 149029), koje finansira Ministarstvo nauke Republike Srbije.

dobro primećuje Hans Magnus Encesberger, avangarda predstavlja ekskluzivan *Männerbund* (Encensberger, 1980: 57; upor. detaljnije o *Männerbund*-ovima u: Molnar, 2006), koji je, doduše, uklopljen u širu vojnu organizaciju, ali se nalazi i u svojevrsnoj napetosti u odnosu na nju i ima latentni autoritarni, pa i konfliktni potencijal: avangarda može da zaključi kako joj komada zapravo i nije potrebna (zato što ne poznaje situaciju na frontu tako dobro kako ona) i da komandna ovlašćenja pokuša da prisvoji za sebe samu. I upravo će taj način razmišljanja postati aktuelan prilikom preuzimanja predstave o avangardi iz vojno-strateškog žargona u umetnost i politiku.

### *Sensimonistička teorija umetničke avangarde*

Već i površan uvid u istoriju umetničke i političke avangarde u 19. i 20. veku pokazuje da je presađivanje i negovanje predstave o avangardi na tle umetnosti i politike teklo na različite načine, te da je stoga dalo i unešto različite plodove. To, ipak, ne bi smelo da zamagli vrlo intenzivnu interakciju koja je u pomenutom periodu – a pogotovo od 1848. do 1945. – postojala između dve avangarde. Zajednička crta umetničke i političke avangarde (o kojoj će biti više reči u narednom odeljku), jeste da je za obe središnji problem predstavljao odnos prema tradiciji – koja je poimana u širokom rasponu od legitimnog „začelja“ (vlastitih „oružanih snaga“) do omraženog neprijatelja. Pošto se konstituisala i samoprofilisala pre eksplozivne, prelomne i vododelne 1848. godine, umetnička avangarda mogla je sebi da dopusti jedan mnogo trezveniji program, te samim tim i fleksibilniji odnos prema tradiciji, nego što će to kasnije biti slučaj. *Tradicija kao takva nije bila neprijatelj* ka kom je izvorno, u prvoj polovini 19. veka, bio usmeren animozitet umetničke avangarde; njen neprijatelj bio je starorežimski konzervativizam, uzdrman revolucijom u Francuskoj iz 1789. i upućen na sve crvotočniju štaku crkveno-doktrinarnog (kako katoličkog, tako i protestantskog) hrišćanstva. Razlika se na prvi pogled čini suptilnom, ali se pri boljem uvidu pokazuje kao odlučujuća: samoosveštena umetnička avangarda nije nastala sa radikalnom milenarističkom idejom okončanja istorije i stvaranja potpunog diskontinuiteta u odnosu na svaku tradiciju, već je pre imala za cilj vraćanje na ispravan istorijski put, kojim su se Francuska i druge evropske zemlje zaputile 1789. i sa kojeg, kako se

sve više pokazivalo što je više odmicao 19. vek, nisu mogle da skrenu ni posle 1815. Prva preokupacija umetničke avangarde bila je, stoga, da se pozicionira u odnosu na Francusku revoluciju i na ono što je smatrala ispravnom, neokaljanom – pre svega izvornom hrišćanskom – tradicijom. Njen osnovni zadatak bio je, dakle, da stvori socijalno angažovanu umetnost koja će anticipirati budućnost, ne skidajući oka sa prošlosti koja je vredna očuvanja.

Sumirajući bilans Francuske revolucije u spisu *O društvenoj organizaciji*, Žan-Klod de Sen-Simon je 1825, neposredno pred smrt, utvrdio da je najveća greška revolucionara bila to što su hteli da usavrše sistem vladanja, a ne da ga podrede upravi (u skladu sa osnovnom vizijom napredovanja od vladavine ljudima ka upravljanju stvarima). Revolucionarna vlada morala je da se stara samo o javnom miru, dok je sve poslove upravljanja trebalo odmah da preda eliti francuskog društva – umetnicima, naučnicima i industrijalcima – koja je jedino bila u stanju da se stara o javnom dobru, tj. opštem blagostanju. Optimalna uprava tako je, po Sen-Simonu, počivala na tri komplementarne delatnosti koje je svaka od pomenute tri profesionalne grupe trebalo da obavlja: na pronalaženju, ispitivanju i sprovođenju projekata koji koriste celokupnom francuskom društvu. Iako je ova zamisao bila pomalo iznenađujuća za vreme u kojem je nastala, njen najoriginalniji element ticao se upravo umetnika kao jedne frakcije „upravljača“ koji imaju najviši zadatak da otkriju (*l'invention*) pravi put napretka i da tako omoguće naučnicima, industrijalcima, pa zatim i celom narodu (odnosno svim narodima), da na njega kroče (Saint-Simon, 1875a: 137).

U jednom drugom spisu, nastalom u isto vreme (*Umetnik, naučnik i industrijalac*), Sen-Simon je umetnike – shodno ovako značajnoj ulozi koju im je dodelio – nazvao „avangardom“. U imaginarnom razgovoru koji se vodi u spisu, Sen-Simon je upravo umetniku u usta stavio sledeći predlog (upućen naučniku i industrijalcu): „Ujedinimo se i, zarad ostvarivanja zajedničkog cilja, podelimo zadatke. Mi, umetnici, služićemo kao avangarda; jer je snaga umetnosti najneposrednija i najefikasnija. Nama stoje na raspolaganju najbolja oružja: ako želimo da raširimo nove ideje među ljudima mi ih upišemo na mermeru ili platnu, popularizujemo uz pomoć poezije i melodije [...]. Mi se obraćamo imaginaciji i osećanjima ljudi i zato su naši rezultati uvek najživlji i najubedljiviji“ (Saint-Simon, 1875b:

210-211). Za razliku od umetnika antičkih naroda, koji su u svojim sunarodnicima razbuđivali „nacionalni egoizam“, pred modernim umetnicima nalazi se zadatak da u svojim sunarodnicima razbude „univerzalno bratstvo“, da šire „principe ljudskog, pomirljivog i prosvećenog morala“ i da pripomognu da se okonča „veliki posao hrišćanstva“, koji se sastoji u tome da „među ljudima i nacijama zavlada bratstvo“ (Saint-Simon, 1875: 211).

To je bila ona tradicija čijem je spasavanju i unapređenju umetnička avangarda, po Sen-Simonovom mišljenju, uvek morala da bude posvećena. Pri tom je „budućnost ljudskog roda“, o kojoj je pisao u spisu *O društvenoj organizaciji* i koju je očekivao da u svojim delima obznane umetnici, utirući tako put naučnicima, industrijalcima i svim ostalim pripadnicima jednog naroda (Saint-Simon, 1875: 137), bila ujedno i svojevrsan povratak iskonima. Jer, istinski avangardni umetnici će „oteti prošlosti zlatno doba kako bi njime obogatili buduće generacije“ (Saint-Simon, 1875: 137). Taj iznenađujući dopunski zadatak razumljiv je tek u kontekstu Sen-Simonove kritike svih hrišćanskih crkvi i njegovog zagovaranja „novohrišćanske“ religiozne obnove, koja bi morala da zahvati prvo Francusku i narode industrijski najrazvijenijih evropskih zemalja, a zatim i narode ostalih delova Evrope i sa drugih kontinenata, sve dok ceo svet ne bude prihvatio „istinsko hrišćanstvo“. Jer, kao što je izvorno Hristovo učenje pre skoro dva milenijuma uspelo da među ljudima učvrsti duh bratstva (koje su kasnije, tokom starog režima, vladari i crkve uništili), tako će i u budućnosti umetnost ukorenjena u (reformisanom) hrišćanstvu moći da sećanje na to „zlatno doba“ iskoristi kako bi duhovno – a pre svega etički – integrisala čovečanstvo organizovano na novim industrijskim principima.

Ovu Sen-Simonovu viziju nastavili su da razvijaju njegovi učenici, ojačavajući je evolucionom teorijom, prema kojoj Evropa u prvoj polovini 19. veka prolazi kroz poslednju fazu „kritičke epohe“, koračajući ka novoj, „organskoj“ epohi, u kojoj će princip antagonizma ustuknuti pred principom asocijacije i u kojoj će biti uspostavljena novohrišćanska „vladavina ljubavi, harmonije i mira“. Kao što se i politeizam urušio u krvavim sukobima i dubokim razdorima, prepuštajući hrišćanstvu da stvori novu „organsku epohu“, tako se i sa primicanjem kraju sadašnjeg haosa pokazuje da su ljudi „isuviše siti prošlosti, a nesigurni u budućnost“ i da ih na velika dela može

pokrenuti samo slepi fanatizam, a ne istinska umetnost i religija, kadre da stvore novu „organsku epohu“ (*Doktrina*, 1953: 295-297). Sensimonisti su se pribojavali da bi kraj postojeće „kritičke epohe“ mogao da bude naročito destruktivan, pošto je već veliki broj modernih ljudi – uključujući i same umetnike – zaboravio na hrišćansku tradiciju, prestao da oseća potrebu za ljubavlju, harmonijom i mirom i počeo da naprosto obožava i slavi nered (*Doktrina*, 1953: 103). U tome su, prema njihovom mišljenju, isprednjačili pojedini – romantičarski – umetnici, poput Bajrona i Getea, koji su opisivanjem nereda i stavljanjem svoje mašte u službu slikanja poroka i zločina postali pravi „kritički demoni“: oni više nisu bili ni u haosu, nego su se bacili u sam pakao (*Doktrina*, 1953: 343). Takva i slična umetnička zastranjivanja i izdaju one avangardne uloge koju je Sen-Simon namenio umetnicima, njegovi su učenici žestoko i neumljivo žigosali, osećajući da iz njih mogu nastati samo nove prepreke na putu izgradnje nove „organske epohe“ i da se zbog njih „kritička“ agonija može nepotrebno produžiti i produbiti. U cilju jačanja otpornosti umetnika na ovakva iskušenja, te apelovanja na njihovu moralnu čvrstinu i vizionarsku bistrinu, sensimonisti su došli do zaključka da avangardnu ulogu koju im je namenio njihov učitelj zapravo i ne mogu ispuniti ako ostanu „obični“ umetnici, već samo ako budu više sveštenici nego umetnici (upor. *Doktrina*, 1953: 250 i dalje). Tako je već tridesetih godina 19. veka pojam umetničke avangarde postao vezan za predstavu o eliti umetnika-sveštenika, koji su posvećeni cilju religiozne obnove celog čovečanstva u duhu ljubavi, harmonije i mira, koji se bore protiv zastranjivanja „kritičkih demona“ i koji su čvrsto integrisani svojom novohrišćanskom misijom da „otmu prošlosti zlatno doba kako bi njime obogatili buduće generacije“.

Najznačajniju razradu Sen-Simonovo učenje dobilo je u delu njegovog nekadašnjeg sekretara Ogista Konta, čija je pozitivističko-sociološka teorija izvršila ogroman uticaj na celokupnu intelektualnu klimu Francuske, pogotovo u vreme Treće republike. Međutim, u kontekstu filozofije pozitivizma ideja umetničke avangarde nikada nije uspela da dobije onaj značaj koji je imala izvorno kod Sen-Simona. Upravo suprotno, od polovine 19. veka, pod naročitim uticajem revolucionarnih zbivanja 1848/1849. i talasa postrevolucionarnog razočarenja, ova ideja je na najveću rezonancu nailazila u boemskim krugovima Francuske i drugih zapadnoevropskih zemlja.

Iako je boemija i ranije bila prisutna na Zapadu i iako su se iz nje ne-prestano širili lamenti nad komercijalizovanjem umetnosti, nad ukidanjem njene autonomije, kao i nad istrošenim umetničkim sredstvima i lošim ukusom publike, tokom druge polovine 19. veka raste spremnost boemije da se društveno angažuje kako bi takvu situaciju promenila (Bolenbek, 1997: 147). Glavni razlog za porast borbenosti boemije leži u njenom progresivnom otvaranju za sve radikalnije levičarske i desničarske ideologije, koje su sa usponom demokratije počinjale da zapljuskuju kako najširu javnost, tako i umetničku scenu. U tom kontekstu, boemija je postala sredina u kojoj se u narednim decenijama predstava o umetničkoj avangardi transformisala kroz asimilaciju najraznovrsnijih kulturno-političkih impulsa koji su počeli da pristižu od komunističke, preko anarhističke, sve do fašističke ideologije (koja pristiže najkasnije, i to tek u 20. veku). U toj transformaciji zapravo je najradikalniju promenu doživela predstava o „začelju“ (*arričre-garde*), koje više i nije bilo deo istih „oružanih snaga“ kojima pripadaju i pripadnici *avant-garde*, već zapravo deo neprijateljskih snaga koje zagovaraju kao „zdravo“ upravo ono što potonji pokušavaju da unište (Encensberger, 1980: 54). Naposletku, ni „glavnina“ oružanih snaga nije ostala u ovoj umetničkoj transpoziciji onakva kakva je izvorno bila u vojno-strateškom žargonu: pretvorila se u svojevrstu bezobličnu mediokritetsku masu, oko koje ratuju i koju na svoju stranu pokušavaju da privuku pripadnici *avant-garde* i *arričre-garde*.

Da bi se razumele ove radikalne promene kroz koje je prošla predstava o umetničkoj avangardi – da bi se zapravo shvatila njena politizacija – potrebno je razmotriti pojam političke avangarde. Iako umetnička avangarda nikada nije postala puka kopija političke avangarde, njen istorijat u periodu od 1848-1917. (i u jednom sve više negativnom smislu u periodu 1917-1945) stoji u znaku borbe različitih političkih avangardi za osvajanje vlasti i realizaciju novih milenarističkih projekata.

### *Politička avangarda*

Od kraja 18. veka, kada je, tokom Francuske revolucije, prvi put (iako bez ikakvog ozbiljnijeg teorijskog utemeljenja) ušla u politički žargon, pa do 1919, kada je Lenjin počeo da je koristi kao

sinonim za (neruske) komunističke partije koje su postale članice Kominterne, politička avangarda zadržala je snažan militantan na-  
boj i uvek se vezivala za elitne i strogo disciplinovane „revolucio-  
narne snage“ koje postaju svesne „istorijske nužnosti“ obračuna sa  
brojno nadmoćnijim političkim neprijateljem. Politička avangarda  
je tako izgubila svaku vidljivu komandu, koja bi joj (iz „pozadine“)   
mogla izdavati naredbe, i stavila se isključivo u službu neke od na-  
diskustvenih „viših instanci“ – u dijapazonu od bezličnog Vrhovnog  
bića do „gvozdениh“ zakonitosti koje pokreću istoriju. S druge strane,  
ulaskom u politički život, avangarda je prvi put došla u priliku da  
sama stvara „glavninu“ svojih (revolucionarnih) snaga; budući da se  
sastojala od malobrojne intelektualne elite koja je spoznala „više  
istine“, političkoj avangardi tek je predstojalo da stvori i omasovi  
borbene formacije koje idu za njom (i podvrgavaju se njenoj koman-  
di), kako bi još uopšte mogla da se samopoima kao avangarda.

Ova logika se već može dobro videti u *Komunističkom mani-  
festu* iz 1848, na mestu na kojem su Marks i Engels objasnili ulogu  
komunista (još uvek kao „dela radničkih partija“) u borbenom orga-  
nizovanju proletarijata i uništenju buržoazije kao njihovog principi-  
jelnog neprijatelja: „Komunisti su, dakle, u praksi onaj dio radničkih  
partija svih zemalja koji je najodlučniji, koji stalno gura dalje, oni u  
teorijskom pogledu imaju to preimućstvo nad ostalom masom prole-  
tarijata što razumeju uslove, tok i opšte rezultate proleterskog pokre-  
ta. Najbliži cilj komunista je isti kao i svih ostalih proleterskih parti-  
ja: formiranje proletarijata u klasu, rušenje buržoaske vladavine,  
osvajanje političke vlasti od strane proletarijata“ (Marx i Engels,  
1974: 390). Komunisti kao pripadnici samoosvećene političke  
avangarde dobili su prevashodni zadatak da iz difuzne „mase“ prole-  
tarijata „formiraju“ onu vojno-političku glavninu („klasu“), koja će  
jedina imati dovoljno snage da („revolucionarno“) udari na neprija-  
telja (buržoaziju), konačno ga porazi i „osvoji“ teritoriju koju on  
momentalno drži (i na koju je avangarda već stupila, ali samo da bi je  
„osmotrila“) – političku vlast, kao kapiju carstva Božjeg na zemlji.

Krećući se i dalje na tlu judeo-hrišćanske apokaliptike, u ko-  
joj originalne sadržaje progresivno nadomešta elementima komu-  
nizma i nacionalizma (rasizma), kao novih *Ersatzreligionen* (upor.  
detaljnije u: Molnar, 1997: 193 i dalje; Molnar, 2002), politička  
avangarda došla je u situaciju da ponavlja greške svih ranijih mile-

narističkih pokreta. Primicanje kraja istorije i ona je uzela zdravo za gotovo i svoju objavu nastupanja kvalitativno novog egzistencijalnog iskustva uzela ujedno i kao akcioni program rušenja svih prepreka koje su navodno osuđene da nestanu u obračunu „logora svetaca“ sa reakcionarnim snagama Antihrista. Zato se avangardni revolucionarno-politički zadatak osvajanja vlasti, koji, naravno, nema pandana u izvornoj vojnoj strategiji, pokazuje kao nerealan i nesprovodiv. Ali, pošto se politička avangarda uključila u društveno-političku dinamiku moderne epohe i uspela da mobilizuje znatne resurse za ostvarivanje svojih novih milenarističkih ciljeva, ona je stvorila relativno kratokrajne društveno-političke fenomene, pa i tvorevine, koje su za svog trajanja isijavale ogromnu privlačnu snagu i uzburkale strasti ne samo sledbenika, nego i neprijatelja.

Već i iz primera sensimonističkog shvatanja umetničke avangarde moglo se jasno videti da je središnji problem svake avangarde odnos prema tradiciji. Političku avangardu taj problem opteretio je mnogo intenzivnije i mnogo sudbonosnije, čim se, polovinom 19. veka, teorijski uobličila njena prva, komunistička varijanta: s jedne strane, ona je nastala iz judeo-hrišćanske tradicije i nesvesno je nastavila da reprodukuje njene temeljne soteriološke, eshatološke i apokaliptičke obrasce, dok je, s druge strane, kao jedan od svojih glavnih ciljeva proklamovala uništenje svake tradicije, kao taloga iskvarene istorije, koja se ima jednom za svagda okončati. Paradoks će postajati sve uočljiviji što se više budu nizali porazi modernog komunizma i što se on više bude držao svoje originalne marksitičke doktrine. Tako je pod uticajem neočekivanog demokratsko-despotskog zaokreta u revolucionarnim zbivanjima u Francuskoj 1848-1852, koji je pokazao da je proletarijat još daleko od toga da postane pobedonosna „klasa“ (što je bio samo novi sinonim za biblijski „logor svetaca“), Karl Marks počeo da se bavi ometajućim faktorima u „klasnoformativnoj“ delatnosti komunističke avangarde. U časopisu *Revolution* on je objavio tekst posvećen „revolucionarnoj krizi“ – stanju u kojem proletarijat, umesto da postane borbena klasa i započne odlučujući boj protiv buržoaskog Antihrista, uzmiče još dublje u tradiciju: „Ljudi prave svoju sopstvenu istoriju, ali oni je ne prave po svojoj volji, pod okolnostima koje su sami izabrali, nego pod okolnostima koje su neposredno zatekli, koje su date i nasledene. Tradicija svih mrtvih generacija pritiskuje kao mōra mozak živih. I upravo kad izgleda da



su zauzeti time da sebe i stvari preokrenu, da stvore nešto čega još nije bilo, upravo u takvim epohama revolucionarne krize oni bojažljivo prizivaju u svoju službu duhove prošlosti“ (Marx, 1975: 91). Iako su ovi redovi imali na sebi dubok pečat Marksovih biografskih momenata (upor. Pilgrim, 1990: 242-243), oni su izlašli u susret potrebi komunističkih revolucionara da sebi objasne dubinske uzroke poraza koji su se nizali od 1848/1849. Uprkos „gvozdenom“ zakonu istorije, koji snagom adekvatnom ranijem božanskom providenju, „gura“ komunističku avangardu“ da dalje „gura“ proletarijat u pobjedničku bitku protiv buržoazije, „tradicija“ je bila ta koja deluje direktno na „mozak živih“ i poništava istorijski determinizam. Samim tim, u svesti komunističke avangarde koja je tek trebalo da stvori proletarijat i da sa njim – očigledno u međuvremenu već pretvorena u sam generalštab – krene u slavne pobjede, javio se novi zadatak, koji se činio najprečim i najurgentnijim od svih: uništenje ometajuće tradicije.

Čuveni poziv proleterima svih zemalja da se ujedine, kojim se završava *Komunistički manifest* (Marx i Engels, 1974: 405), izgledao je kao da je urodio prvim plodom septembra 1864, kada je obrazovana Prva internacionala kao svojevrsna svetska avangarda na tom putu. Međutim, bilo je sasvim očigledno da vođe radnika, koje nisu bile komunistički indoktrinirane, nisu delile Marksov i Engelson milenaristički stav „da se njihovi ciljevi mogu postići samo nasilnim rušenjem čitavog dosadašnjeg društvenog poretka“ (Marx i Engels, 1974: 405). Na još veće otpore nailazilo je njihovo shvatanje diktature proletarijata, koju bi u prelaznom periodu od kapitalizma ka komunizmu (kao svojevrsnom purgatorijumu), *efektivno* vršila komunistička manjina *u ime* radničke većine. Na tom pitanju se, uostalom, Internacionala pocepala 1872. godine, zapečativši time duboko neprijateljstvo između komunista i anarhista. Iako je i anarhistička teorija prolazila kroz velika iskušenja elitizma (upor. Sekelj, 1982: 106-107), osporavanje komunističke koncepcije diktature proletarijata od strane anarhističkog prvaka u Internacionali, Mihaila Bakunjin, predstavljalo je logičnu implikaciju njegovog ključnog stava, formulisanog u *Revolucionarnom katehizmu* (1866), da revolucija mora uništiti ne samo državu, nego i „sve tradicije, institucije i društvene klase nastale u državi“ (Bakunjin, 1979: 349). To je značilo da se revolucionarna avangarda, okupljena u Internacionali, mora koncentrisati na uništavanje, a ne na izgradnju neke nove

„diktatorske“ organizacije, koja bi po uspješno okončanoj revoluciji bila nametnuta narodu. Avangarda, drugim rečima, nije bila u stanju ni da predvidi, a kamoli da izgradi postrevolucionarne organizacione forme, jer su one mogle proisteći spontano iz budućeg slobodnog narodnog života i jer bi svako ograničavanje te slobode bilo kontra-revolucionarno. Ipak, iako je dobro prozreo konačne konsekvence komunističkog koncepta diktature proletarijata (koja će, uostalom, pobediti u Trećoj internacionali), Bakunjin je u svojoj kritici otišao tako daleko da je revolucionarnoj avangardi osporio svaku kreativnu ulogu i opteretio je kategoričkim imperativom destrukcije svega postojećeg. Štaviše, u *Revolucionarnom katehizmu* on je zahtevao od svojih istomišljenika da se povežu u tajno udruženje koje bi upotrebilo „sve svoje snage da još više uveća i umnoži zla i patnje, s ciljem da narod napokon izgubi strpljenje i krene u masovnu pobunu“ (Bakunjin, 1979: 348). Tako se pokazuje da je anarhistički doprinos prenošenju predstave o avangardi iz vojno-strateškog u politički domen bio dvojak: politička avangarda oslobođena je bilo kakvih konstruktivnih zadataka, a njena su razorna dejstva protegnuta od neprijatelja ka njenoj vlastitoj „glavnini“ – sve u cilju da se ta „glavnina“ u potpunosti razobruči i krene u odlučujući boj „na život i smrt“.

Velika prekretnica u praksi političke upotrebe predstave o avangardi nastala je 1919. godine u mladom komunističkom totalitarnom režimu, u kojem su novi vlastodršci bili očajničku bitku za opstanak i za vladavinu – u formi „diktature proletarijata“ – nad većinskim „sitnoburžoasko-kulačkim“ stanovništvom Rusije. Pošto su prevarili, izdali i teroru podvrgli sve svoje bivše političke saveznike u zemlji – uključujući tu i njima ideološki bliske menjševike i socijalne revolucionare – i počeli da zbog toga gube podršku pojedinih inostranih radničkih partija, boljševici su se odjedanput osetili izolovanim i ugroženim usred građanskog rata, za koji se još nije znalo da li će pre-rasti i u međunarodni. U takvoj, gotovo beznadežnoj situaciji, Lenjin i drugovi su od 2-6. marta 1919. u Moskvi održavali osnivački kongres Treće internacionale (tzv. Kominterne), na kojem su okupili komunističke partije iz celog sveta koje su im još ostale naklonjene (kongresu je prisustvovalo ukupno 52 delegata iz 34 partije) sa ciljem da „svim sredstvima, uključujući i oružanu silu, obore međunarodnu buržoaziju i stvore međunarodnu Sovjetsku republiku“. Pokazujući tako da još imaju saveznike i da ruski savez sa ciljem okončanja

ruske komunističke revolucije (koji su sami razbili, podvrgavajući teroru svoje neistomišljenike) mogu da zamene internacionalnim savezom koji tek treba da otpočne svetsku komunističku revoluciju, boljševici su pripremili tle za novo poimanje *internacionalne* avangarde. I zaista, u tekstu „Velika inicijativa. O heroizmu radnika u pozadini. Povodom komunističkih ‘subotnika’“ od 28. juna 1919. Lenjin diže glas protiv „opštih fraza o slobodi, jednakosti, demokratiji uopšte, jednakosti radne demokratije itd.“, koje su bile zajedničke buržoaskim političarima i pripadnicima Druge internacionale kao što su austrijski socijaldemokrata Karl Kaucki i ruski menjševik Julius Martov, dobijajući na taj način priliku da potonje otpiše kao reakcionare koji „ropski kaskaju za buržoazijom“ (Lenjin, 1950a: 163). Time je pojam tradicije proširen i za „opšte fraze“ o slobodi, jednakosti i demokratiji, koje su, supsumirane pod jedinstveni pojam „buržoaske demokratije“, proglašene zrelim za bacanje na „smetlište istorije“. Proletarijat ni u jednoj zemlji nije smeo da podleagne toj tradiciji, a da bi se kod njega suzbila pomenuta „sitnoburžoaska kolebanja i povijanja unazad“, njegovi pripadnici morali su da budu podvrgnuti najoštrijoj disciplini „svoje vlastite svesnije, smelije, jedinstvenije, revolucionarnije, doslednije avangarde“ (Lenjin, 1950a: 169). S druge strane, kako pokazuje tekst „Dečja bolest ‘levičarstva’ u komunizmu“ (objavljen godinu dana kasnije), istoj disciplini morale su biti podvrgnute i sve avangarde na svetu, odnosno jedna jedinstvena internacionalna avangarda. Imajući u vidu kratko postojanje Kominternne, Lenjin je mogao da primeti da je „glavno [...] već učinjeno u stvari privlačenja avangarde radničke klase, u stvari njenog prelaženja na stranu sovjetske vlasti protiv parlamentarizma, na stranu diktature proletarijata protiv buržoaske demokratije. [...] Proleterska avangarda je ideološki osvojena. To je glavno“ (Lenjin, 1950b: 320).

Time je komunistička predstava avangarde došla do svog vrhunca: da bi uopšte započela sveopšti rat za uspostavljanje svetske komunističke države, kao carstva Božjeg na zemlji, svetsku avangardu, reprezentovanu u Kominterni kao najširem „logoru svetaca“, baš kao i sam proletarijat, morala je prvo da „ideološki“ osvoji „sovjetska vlast“ – koju na ovom mestu Lenjin s pravom nije ubrojao u avangardu, pošto je u to vreme već uveliko započela sa obnovom starog carskog patrimonijalizma i terorističke opričnine Ivana Groznog (upor. detaljnije: Molnar, 2002: 235 i dalje). Tek nakon

ideološke kapitulacije, avangarda je mogla da bude uvrštena u boljševičku udarnu silu, smeštenu u srcu impozantne imperije i opsednutu ciljem svetske revolucije. Konačni istorijski bilans je dobro poznat: svetski rat za proširenje totalitarnog režima iz Rusije na ceo svet nikada nije započeo, dok se 1991. i sam SSSR nije urušio pod bremenom vlastitih političkih, ekonomskih i socijalnih protivrečnosti. Ispostavilo se, tako, da je avangarda slepo i poslušno prihvatila da bude prvo obesmišljena, a onda i instrumentalizovana od strane jednog režima, koji je po represivnosti prema vlastitom stanovništvu nadmašio i najmonstruoznije istorijske preteče i u kojem su zgažena praktično sva civilizacijska dostignuća omrznute „buržoazije“.

Predstavu avangarde koristili su prilikom izgradnje svojih totalitarnih režima i fašisti i nacionalsocijalisti. Primera radi, Jozef Gebels je u govoru održanom 30. juna 1933. NSDAP slavio kao „časnú avangardu nemačke revolucije“ (cit. prema: Koselleck, 1997: 785). Pa ipak, slično boljševicima u SSSR-u, ni njihovi nacionalsocijalistički antipodi u Trećem rajhu nisu bili naročito impresionirani svojim svojstvom avangarde i hteli su zapravo da budu mnogo više. Te ambicije odaje već *Moja borba* Adolfa Hitlera. U toj knjizi on je nacionalsocijalistički pokret (*Bewegung*) sagledavao kao „prvoborca“ (*Vorkämpferin*) u realizaciji „narodnjačke ideje“ (*völkische Idee*) (Hitler, 1941: 514), koji kroz partiju dobija vojničko ustrojstvo – nalik na „četu (*Kompanie*)“ – žestoku disciplinu i zapovedničko „vođstvo“ – koje je ujedno i „odlučujuće“ (Hitler, 1941: 510). Sama činjenica što je nacionalsocijalistički pokret bio „prvoborac“ jedne ideje, odnosno svetonazora, nije imala nikakve veze sa predstavom avangarde, nego, pre, sa predstavom nukleusa oko kojeg se brzo počela formirati čitava vojska, spremna da se suprotstavi već formiranoj „marksističko-jevrejskoj“ vojsci. Jer, smatrajući da je vojska „marksizma“, obrazovana prema optimalnom obrascu – jevrejska inteligencija je poput oficira zauzdala i militarizovala neobrazovane radnike – već krenula u krajnje opasnu ofanzivu, tokom koje je već porazila liberalnu demokratiju, Hitler je verovao da je kucnuo poslednji čas da i nacionalsocijalizam konačno dobije isto vojničko uobličjenje i da rat na život i smrt otpočne.

Time je međuratno doba, obeleženo rastućom konfrontacijom dva totalitarna režima, koja su 1941. ušla u direktan rat, pokazalo svu opsolentnost prenošenja predstave o avangarde iz vojnog u politički

domen. Izbačena u političku orbitu pod uticajem tektonskih poremećaja koje su u Evropi proizvela revolucionarna gibanja u Francuskoj u periodu 1789-1848, avangarda je u sebi trebalo da nosi vrlo jednostavnu poruku: da predstavlja intelektualnu „izvidnicu“ neke vojne „glavnine“ koja je tek u nastajanju, kojoj treba utrti put i kojoj – sa same neprijateljske teritorije – treba pokazati gde se odlučujuća revolucionarna bitka ima desiti. U periodu 1919-1941. više niko nije imao potrebu za „izviđanjem“: dve totalitarne imperije su se, polako ali sigurno, militarizovale i pretvarale u dve ogromne armije, koje stoje jedna nasuprot drugoj i samo čekaju pogodan momenat da se stuše jedna na drugu. Naposljetku, u periodu 1945-1991, koji omeđavaju slomovi dva totalitarna režima, postajala je sve jasnija svest da je ceo fantazam o političkoj avangardi počivao na čitavom nizu zabluda: od one o linearnom i predvidivom društveno-ekonomskom istorijskom razvoju (ka komunističkom eshatonu), preko varijacija na platonističku temu vladavine filozofa, pa sve do uporedivosti (revolucionarnog) rata i politike. Obesmišljena i kompromitovana, politička avangarda mogla je da pronađe svoje zasluženo mesto – na „smetlištu istorije“.

### *Radikalizacija umetničke avangarde*

Delo *O misiji umetnosti i ulozi umetnika* (1845) furijeovca Gajbrijel-Dezirea Laverdana svedoči o nestajanju sensimonističke vere u blisku novohrišćansku obnovu sveta i postavlja ključno pitanje o pravom smislu umetničke avangarde.<sup>2</sup> Petnaestak godina kasnije, Šarl Bodler se u svojim zabaleškama već izrugivao upotrebi izraza „avangarda“ u književnosti, prepoznajući u tome ne samo sklonost Francuza da koriste vojničke metafore, nego i sve veću militarizaciju pisaca levičarske ideološke orijentacije (Podoli, 1975: 49-50). Tako se pokazuje da su tokom treće četvrtine 19. veka pripremljeni osnovi za novo (samo)razumevanje umetničke avangarde,<sup>3</sup> koja više neće

---

<sup>2</sup> „Umetnost, izraz društva, ispoljava u svom najvišem zamahu najnaprednija društvena stremljenja: ona je prethodnica i otkivač. Zato, da bi se znali do li umetnost dostojno ispunjava svoju pravu misiju inicijatora, da li umetnik istinski pripada avangardi, moramo znati kuda ide čovečanstvo, znati šta je sudbina ljudske rase“ (cit. prema: Podoli, 1975: 49).

<sup>3</sup> Obično se navodi da avangardna umetnost nastaje negde između 1874. (tj. prve zajedničke izložbe francuskih impresionista) i 1909. (tj. objavljivanja osnivačkog manifesta italijanskih futurista) (Schmidt-Burkhardt, 2005: 3).

imati veze sa inicijalnim sensimonističkim ideološkim nasleđem i koja će se nalaziti u neprestanoj potrazi za sve radikalnijim – isprva levičarskim (marksističkim, pa anarhističkim), a zatim i desničarskim (fašističkim i tek neznatno nacionalsocijalističkim) – ideologijama, koje *izvorno ni izdaleka nisu pridavale onakav značaj umetnosti kao što su činili sensimonisti*. Da bi stvarali avangardnu umetnost, umetnici su bili upućeni na ekstremističke političke ideologije, ali u njima nisu mogli da pronađu upotrebljive opise društva budućnosti, pošto su novi ideolozi bili isuviše zaokupljeni nasilnim preuzimanjem političke vlasti i uništavanjem hrišćanstva i konkurentskih ideologija da bi mogli da sadržinski obogate započete projekte izgradnje *Ersatzreligionen*. Koliko god mutna i nejasna bila, Sen-Simonova predstava o novom organskom društvu zasnovanom na novohrišćanskoj religiji bila je umetnički neuporedivo upotrebljivija od Marksove kontradiktorne utopije „slobodne asocijacije proizvođača“ pod komunističkom diktaturom, a pogotovo od Bakunjinove teorije spontanog života naroda, o kojem niko ne može da kaže ništa određenije zato što će se probuditi tek posle sveopšte katastrofe. Ali, ako je u marksističkoj i anarhističkoj političkoj teoriji bilo malo pozitivnih vizionarskih elemenata koji su se umetnički mogli iskoristiti, ovaj njihov zajednički negativan element pokazao se od ključnog značaja.

U svojim redukcionističkim naporima da dešifruje uticaj ekonomske „baze“ na kulturno-političku „nadgradnju“ i razobliči sve prevare i smutnje „buržoaskih ideologa“, Marks se nije zamajavao idejama o umetnicima-sveštenicima, niti je pomišljao da ostavi prostora za bilo koju drugu avangardu osim političke – ili, preciznije, komunističke. Po tom pitanju, uostalom, ni Bakunjin nije imao bitno drugačije mišljenje. Ako je gledanje na revolucionarnu partiju kao nosioca postrevolucionarne diktature proletarijata predstavljalo jaku razdor između komunista i anarhista, okupljenih u Prvoj internacionali, ono ni malo nije uticalo na posvećenost sa kojom su se i jedni i drugi bacili na nihilistički zadatak koji im je bio zajednički: „nasilno rušenje čitavog dosadašnjeg društvenog poretka“, sa akcentom na celokupnoj „tradiciji“, koja se sasvim jasno ukazivala kao najlakša i najslabija tačka u celom tom poretku. U ostvarivanju tog zadatka, njima će se, *mutatis mutandis*, pridružiti i fašisti i nacionalsocijalisti. Zbog toga je politizacija umetničke avangarde, započeta

polovinom 19. veka i akcelerirana u prvim decenijama 20. veka, označavala pre svega buđenje strasne potrebe da se po svaku cenu uništi svaka tradicija i počnu stvarati sasvim nova umetnička dela, koja su toliko različita od svega što je ranije postojalo da se *upravo po toj inovativnosti i različitosti* može zaključiti da nagoveštavaju nastupanje one nove epohe (upor. i Pođoli, 1975: 53) o kojoj su govorili marksisti, anarhisti ili fašisti.<sup>4</sup> Sve samoproklamovane umetničke avangarde čini taj temeljni dualizam *nihilizma i inovacije*; iako fiksirane na uništavanje celokupne tradicije, one nikada nisu mogle da se u potpunosti prepuste toj fiksaciji i morale su da svoj dominantni nihilizam opravdaju nuđenjem nečega što je radikalno novo, što može da „pospeši političku revoluciju“ i što je podobno da *u nekoj nedefinisanoj budućnosti, u izgrađenoj utopiji, bude ex post facto priznato kao prva preteča ili ona prava, konačna avangarda*.<sup>5</sup>

Snažni talasi nihilizma koji su počeli da zapljuskuju Evropu počev od polovine 19. veka do dvadesetih godina 20. veka i koji su naročito fascinirali revolucionare fokusirane najpre na zbivanja u Francuskoj (kao prvoj velikoj „avangardi Evrope“) a zatim i u boljševičkoj Rusiji i fašističkoj Italiji, predstavljao je sasvim logičnu reakciju na već pomenuti problem koji je Marks nazvao „revolucionarnom krizom“. Ne dovodeći u pitanje osnovanost samog transferisanja predstave o avangardi u domen politike, komunistički, anarhistički, a kasnije i fašistički revolucionari, razočarani sporošću sa kojom je revolucija napredovala u svesti ljudi, počeli su da se utrkuju u tome da što odlučnije otklone svaku pomisao o tome da bi „revolucionarna kriza“ mogla da bude permanentna. Upravo suprotno, ubeđujući i sebe i druge u skori i potpuni trijumf svoje ideologije (čemu je morao da prethodi period „prikupljanja snage“ i „obrazovanja volje“ za konačno uništenje morskog neprijatelja, zajedničkog svima njima – buržoazije, sa njenom državom i društvom), oni su u „tradiciji“ pronašli zahvalnu metu koju će moći da napadaju i da se

---

<sup>4</sup> Nationalsocijalisti se, iako neosporno zagovornici jedne revolucionarne ideologije, ovde moraju ostaviti po strani zbog svoje fiksiranosti za romantiku i otvorenog animoziteta prema umetničkoj avangardi. Najveću zaslugu za ovu odanost romantizmu i antiavangardnost snosi sam vođa – Adolf Hitler (upor. i Molnar, 2006: 468 i dalje).

<sup>5</sup> Kao što primećuje Hans Magnus Encensberger, nijedna umetnička avangarda ne može znati da li je stvarno napredna ili nije: o tome tek istorija može da donese svoj konačni sud (Encensberger, 1980: 56).

teše činjenicom kako „otvaraju put“ revoluciji. Tradicija je pri tom učinjena bezvremenom, bezostatno reakcionarnom i utopljenom u „građansko društvo“, koje, kao kvalitativno različit fenomen od države, posreduje ne samo između kapitalističke privrede i njoj primerene političke vladavine, nego i između predburžoaske, buržoaske i postburžoaske (komunističke ili fašističke) „društveno-ekonomske formacije“ – pokazujući se ujedno i kao najžilaviji relikv propale buržoaske civilizacije i glavni „unutrašnji“ neprijatelj izgradnje novog (komunističkog ili fašističkog) poretka. Moderna umetnost time je podvojena na „klasičnu modernu“, koja nastaje u krilu građanskog društva i koja stoji u kontinuitetu sa klasičnom tradicijom, i na „avangardne struje“ različitih provenijencija, koje u opsežnijoj borbi za zatiranje građanskog društva imaju zadatak da unište svaku tradiciju (upor. Tomberg, 1973: 115) – onu „mōru“, koja, kako je to Marks plastično formulisao, pritiska „mozak živih“ i sprečava kompletiranje odgovarajućeg projekta revolucije. Time su „avangardne struje“ u modernoj umetnosti dobile zadatak da prate i dopunjuju diskurzivne napade na građansko društvo, i to ne samo „kritiku robne estetike“, kao jednog od primenjenih oblika „kritike političke ekonomije“ (upor. detaljnije: Haug, 1981), nego i neuporedivo ambiciozniju kritiku tradicionalne umetnosti, kao izraza prevaziđenog klasicističkog pojma lepote, koji je navodno bio usmeren na „potrošnju bez posledica“ (Bolenbek, 1997: 147).

Ono što je u početku izgledalo kao besmisleno razvučeni front na kojem se umetnička avangarda borila i protiv *commercials* i protiv *classics*, u 20. veku se samo dalje proširivalo, dostižući razmere ogoljenog apsurd. Jer, stvaraocima komercijalne umetnosti i klasičarima kao neprijateljima odmah su se pridružili romantičari – borba protiv njih za pripadnike avangarde imala je značaj „obračuna sinova sa očevima“ – da bi pod udar ubrzo počeli da prispevaju i pripadnici svih „ranijih“ avangardnih generacija (Pođoli, 1975: 239), kao svojevrsna „starija braća“. Umetnička avangarda pri tom nije ostala samo antiburžoaska, nego je postala i antiproleterska (Pođoli, 1975: 152), da bi se naposljetku okrenula praktično protiv svake publike koju nisu sačinjavali pripadnici najužeg kruga (malobrojnih) istomišljenika.<sup>6</sup> Paralelno sa širenjem fronta na kojem je umetnička

<sup>6</sup> Najdalje su ipak stigli oni pripadnici umetničke avangarde koji su uspjeli da „zarate“ sa celim kosmosom (Pođoli, 1975: 71).



avangarda „tukla“ svoje sve brojnije neprijatelje, u prvoj polovini 20. veka tekao je komplementarni proces njenog unutrašnjeg rastakanja na sve manje i sve izolovanije „sekte“ koje je karakterisao „agonizam“ – tj. bezobzirnost i prema sebi i prema drugima (Pođoli, 1975: 69) – i nasilništvo, koje se transferiše direktno iz „modernog kulta političkog nasilja“ i koje osciluje od „latencije“ (Encensberger, 1980: 64), pa preko pravljenja provokacija i skandala, sve do pravog siledžijstva (Pođoli, 1975: 72).

U takvoj situaciji, avangardna težnja za umetničkom *inovacijom* poprimala je sve „degenerativniji“ oblik modernosti, koji je Renato Pođoli nazvao „modernizmom“ (Pođoli, 1975: 237). Uzdizanjem novog u jedini „smisao i svrh[u] umjetničkih nastojanja“ i apriornim odbacivanjem celokupne tradicije, pobedio je san „o neprolaznoj mladosti i neprekidnoj revoluciji“ (Hauser, 1986: 191), koji je u isti mah značio i trijumf sadašnjosti ne samo nad prošlošću, *nego i nad budućnošću*. Cena radikalizacije obračuna sa prošlošću bila je gubitak interesa za budućnost, negacija istoričnosti (koja je za svaku predstavu avangarde konstitutivna) i svojevrsno poistovećivanje sadašnjosti sa večnošću. Ali, to nije bilo sve: najveća cena plaćena je zapravo rapidnim srozavanjem umetničke vrednosti modernističkih avangardnih dela i, još više, „akcija“. Iako se modernistička avangarda u međuratnom periodu tek sporadično generisala iz običnog snobizma, tabu rekursa na tradiciju, s jedne strane, i gubitak svakog realnog interesa za budućnost, s druge strane, doveli su je u poziciju da pod avangardom jednostavno počne da podrazumeva sve što negira svekoliku tradiciju i, pogotovo, *ono što je transparentno i demonstrativno uništava*. San „o neprolaznoj mladosti i neprekidnoj revoluciji“ tako je završio nadomeštanjem (presušene) kreacije destrukcijom, preplitanjem *libida* i *destruda* u nečemu što je bilo lišeno skoro svake umetničke vrednosti. Taj trend je ojačan i vrlo komplikovanim odnosima prema novonastalim totalitarnim režimima – pre svega prema sovjetskom, daleko manje prema fašističkom, a tek sporadično prema nacionalsocijalističkom – u koje je avangardna umetnost počela da ulazi i koji su ostavili dubokog traga ne samo na njenim uništavalačkim impulsima,<sup>7</sup> nego i na njenim sve opskurni-

---

<sup>7</sup> Italijanski futuristi, koji su u svom prvom manifestu iz 1909. slavili rat („Samo rat može doneti svetu ozdravljenje“) kasnije su u najvećem broju prišli fašistima (Encensberger, 1980: 68). U nadrealističkom pokretu stvari su stajale malo

jim „učenjima o spasenju“ (Encensberger, 1980: 64).<sup>8</sup> Fascinirani, s jedne strane, brutalnošću sa kojom su se *mladi* pripadnici političke avangarde u totalitarnim režimima obračunavali sa svojim neprijateljima, ali i zgroženi trivijalnom popularnom umetnošću, kojom su ovi „kljukali“ najšire narodne mase (zatirući svaku avangardnost u umetnosti), pripadnici modernističke avangarde (uglavnom oni koji su živeli i stvarali izvan tih režima) počeli su da osećaju potrebu za sve radikalnijim, apsurdnijim i politički dubioznijim „sintezama“, u kojima je „identifikacija umetničke revolucije sa društvenom revolucijom [...] [ostala] samo retorička, prazna fraza“ (Pođoli, 1975: 127). U kultu mladosti, slobode i revolucije, koji su i avangardni umetnici nastavili da obožavaju,<sup>9</sup> počeli su da se – kako pokazuje Dišanovo stavljanje para muških brkova na reprodukciju Leonardove Đokonde – prepliću grubim vandalizam i „gotovo religiozna težnja prema emocionalnoj i duševnoj slobodi, želja da se dostigne bezazlenost i naivnost vizije koju je moderni čovek, izgleda zauvek izgubio“ (Pođoli, 1975: 203). Takve radikalne protivrečnosti dovele su avangardnu umetnost do toga da sve prosvetiteljske predstave o umetnosti – od elementarne „autonomnosti“ pa sve do pretenzija na

---

komplikovanije: dok je Salvador Dali tvrdio da je Hitler najveći nadrealista, komunizmu posvećeni Breton je kao najjednostavniji nadrealistički čin preporučivao nasumično pucanje iz pištolja u gomilu (Encensberger, 1980: 70). Naposletku, Breton je krajem 1933. (zajedno sa Elijarom i Krevelom) izbačen iz Komunističke partije jer se suprotstavio tadašnjoj pacifističkoj partijskoj liniji i, smatrajući se boljim sledbenikom Lenjina od ostalih partijskih drugova, istakao parolu: „Ako hoćete mir, pripremajte građanski rat“ (cit. prema: Nado, 1980: 223).

<sup>8</sup> „Avangarda je, naime, sve do Prvog svetskog rata, delila ideale Prosvetiteljstva i želela da ih ostvari. Ona je bila za univerzalnog čoveka i protiv nacije. Za napredak i protiv nazadnjaštva. Svoje je uzore pronalazila u nauci [...]. Modernost se nije inspirisala samo naukom i tehnikom. Bio je tu, verovatno, pre svega drugog, čitav jedan spiritualistički sinkretizam koji se napajao onim što se najviše opiralo razumu. Teozofija i antropozofija, bez sumnje, ali i spiritizam, okultizam, razgovor s mrtvima, verovanje u nevidljive svetove, u tajanstvena zračenja, paranormalne sile, u paralelne svetove. [...] Čitava jedna alarmantna ezoterična nebuloznost, u kojoj se moglo pronaći verovanje u paranormalne sile, sklonost ka paligenezama i eshatologijama, ali i vera u manipulaciju masama pomoću okultnih moći nekolicine posvećenih, magova, majstora i ‘vođa’, pomračila je sjaj Prosvetitelja koji je modernost, po pretpostaci, trebalo da uveća“ (Kler, 2006: 10).

<sup>9</sup> Svaki avangardistički pokret se „bunio protiv mlitavosti postojećega i obećavao da će raskinuti političke ili estetičke okove, [...] da će revolucijom zadobiti slobodu“. Međutim, nikada nije bilo jasno šta je za njih značila sloboda, a šta revolucija (Encensberger, 1980: 59).

„uzvišeno“, „sublimno“ – dovedu do parodije (Brdar, 2002: 58-59), da umetničko stvaralaštvo srozaju na ogoljeni aktivizam – tj. fetišizam akcije kao takve, „*mouvement pur*“ (Encensberger, 1980: 63) – i da najvišu estetsku vrednost pronađu u svojevršnom infantilizmu: u ponašanju sličnom dečaćkoj raspusnosti, u sklonosti neobaveznom poigravanju ili čak – kao što npr. stoji u prvom nadrealističkom manifestu iz 1924. (Breton, 1979: 47-48) – u direktnoj idolatriji detinjstva kao najpunije i najuniverzalnije faze života.<sup>10</sup> Iako se nikada nije u potpunosti odrekla ambicioznih „ideološko-dekonstruktivnih“ pretenzija, koje je nasledila iz prethodnog perioda, avangardnoj umetnosti 20. veka sve je teže padalo da destrukciji ne samo pretenzija na remek-delo, nego i svega onoga što je ranije činilo umetničko delo kao takvo, učita bilo kakav smisao. Jer, glavni pokretač progresije umetničke destrukтивности avangarde bila je upravo infantilizacija, koja je već po definiciji bila najsklonija „uništenju svega postojećeg“. Oспорivši pretenzije ne samo na genijalnost umetnika, nego i negaciju njegovog subjektiviteta uopšte – od prosvetiteljskog i romantičarskog genija u avangardi je na kraju ostala samo „hipoteza subjekta“ (Šuvaković, 2006: 430) – avangardna umetnost je stigla do specifičnog raskola između banalnog intelektualizma (tj. beskrajnih racionalizacija o tome zašto je ovo ili ono umetnost i na koji način baš to razotkriva otuđenost „buržoaskog sveta“) i infantilnog uživanja u destrukciji, koje je, s jedne strane, ideološki legitimisano izjednačavanjem sa sakralizovanom „revolucijom“, a, s druge strane, estetički apsolutizovano pretvaranjem u glavnog garanta „autentičnosti“ desubjektiviranih umetničkih (izvođačkih ako već ne stvaralačkih) praksi.

Neki estetičari bili su skloni da u dadaističkim i pojedinim nadrealističkim strategijama „bezobzirnog uništavanja aure svog stvaranja“ i „izazivanja javnih skandala“ prepoznaju nagoveštaje revolucije u percepciji umetnosti (koju će kasnije sprovesti film kao novi medij: upor. Benjamin, 1974: 142 i dalje), a neki su išli tako daleko da su u tome videli povratak društveno-političkoj praksi (tako

---

<sup>10</sup> Kao reakciju na ovaj infantilizam, početkom 20. veka počinju da se javljaju estetičke teorije koji evidentiraju problem „dehumanizacije“ (Ortega i Gaset), odnosno „degeneracije“ umetnosti (Jaspers): umetnost više ne služi zadatku da simbolizuje transcendentiju u egzistenciji i, gubeći autentičnost i ozbiljnost, utapa se u običnoj igri, postaje nešto slično sportu (upor. Perniola, 2005: 45 i dalje).

navodno *ready mades* Dišana više i nisu predstavljali umetnička dela, nego manifeste: upor. Bürger, 1974: 71).<sup>11</sup> Ipak, neuporedivo je bio bliže istini Klement Grinberg, koji je u ovim pojavama identifikovao korene „popularne avangarde“, koja je, u svom napadu na tradicionalnu umetnost, pokušavala da ukine razliku između visoke i manje visoke umetnosti. Grinberg je insistirao na tome da je umetnost Marsela Dišana, dadaista i jednog dela nadrealista više bila rukovođena težnjom da se obračuna sa „nepopularnom avangardom“ (koja je zadržala ambicije da stvara visoku umetnost), nego kritikom građanskog društva. Nastao prvi put u Dišanovoj glavi, san o prevazilaženju pitanja umetničkog kvaliteta – koji je, moglo bi se dodati, bio samo jedan manji deo osnovnog sna „o neprolaznoj mladosti i neprekidnoj revoluciji“ – od tada je progonio umove „popu-

---

<sup>11</sup> U svojoj uticajnoj knjizi *Teorija avangarde* Peter Birger je pošao od teze da su krajem 18. veka, emancipacija građanskog društva i liberalizam kao njegova ideologija („ideologija pravične razmene“), naterali umetnike da počnu da se uključuju u društvenu podelu rada i postanu „specijalisti“, koji svoju robu, baš kao i svako drugi, proizvode za anonimno tržište. Samim tim, njihova umetnost je, baš kao i religija, brzo izgubila ideološku (društveno-političku) vrednost i postala privatna stvar svakog pojedinca – konzumenata ništa manje nego samih proizvođača/prodavaca. Ali, kao što evidentiraju već i Kantovi i Šilerovi estetički radovi, umetnost je svoju teško stečenu autonomiju u odnosu na politiku i religiju, platila gubitkom značaja sa stanovišta *društveno-političke prakse kao takve*. Sa takvim gubitkom se jedan deo umetnika nije mogao pomiriti i zato je umetnost u građanskom društvu nastavila da živi od napetosti između društveno-političke samoizolacije, kao posledice autonomije, i društveno-političkih aspiracija pojedinih umetničkih dela (Bürger, 1974: 32). U tom kontekstu, javljanje avangardne umetnosti je po Birgeru bilo najtešnje povezano sa težnjom ka reintegraciji umetnosti u društveno-političku praksu, koja je sada mogla imati samo jedno usmerenje – u pravcu kritike građanskog društva. Primenjujući Marksov model kritike političke ekonomije na umetnost, Birger je došao do (kao što smo gore imali prilike da vidimo, pogrešnog) zaključka da se avangardna umetnost nije mogla pojaviti pre nego što je sazrela ideja „samokritike“, koja nadilazi jednostavnu kritiku ranijih umetničkih pravaca i stilskih usmerenja i koja zahteva kritiku umetnosti same, *umetnosti kao institucije*. Kao što je tek komunizam omogućio „samokritiku“ svih pojedinačnih načina proizvodnje zasnovanih na privatnoj svojini, a ateizam „samokritiku“ svih pojedinačnih religijskih učenja, tako je i avangardna umetnost bila prva umetnost koja je „samokritički“ progovorila o svekolikoj umetnosti (Bürger, 1974: 28-29). Na taj način su marksistička teorijska ograničenja dovela Birgera do paradoksa da avangardnu umetnost veže za cilj njene reintegracije u društveno-političku praksu (Bürger, 1974: 29), a da istovremeno rodno mesto avangarde prepozna u dadaizmu, koji je nesporno bio „samokritika“ umetnosti (Bürger, 1974: 28-29), u smislu razobličavanja društvene besfunkcionalnosti kao suštine umetnosti građanskog društva (Bürger, 1974: 35), ali je bio sve drugo samo ne povratak ozbiljnoj društveno-političkoj praksi.

larnih avangardista“, uveravajući ih „da vanestetska, puko fenomenalna ili konceptualna težina može da smanji razlike između dobrog i lošeg u umetnosti do tačke na kojoj ona postaje irelevantna. U tom kontekstu bi i Mlečni put mogao biti ponuđen kao umetničko delo. Problem sa Mlečnim putem je u tome što je, kao umetnost, banalan“ (Greenberg, 1969). Grinberg je još 1939. konstatovao da je celokupna dvadesetovekovna avangarda postala depolitizovana<sup>12</sup> i da je njen novi cilj postao isključivo to da pronađe put izbavljenja kulture u opštem haosu i nasilju, da umetnost uzidgne do apsoluta, a to znači do „apstraktnog“ i „ne-objektivnog“. Prestajući da oponaša prirodu i nastojeći da preraste u objektivnost po sebi, lišenu svih heterogenih značenja, „nepopularna avangarda“ jeste postala „apstrakcija“, ali nije odustala od visokih estetskih kriterijuma, koji je nagone da sačuva kontinuitet sa starom umetnošću i postane njena imitacija – „imitacija imitacije“ (Greenberg, 1939). Na taj način je Grinberg „nepopularnu avangardu“ izjednačio sa apstraktnom umetnošću, koja zadržava pretenzije na visoke estetske kriterijume, izmiče iskusejima koja „popularnu avangardu“ vuku u orbitu kiča<sup>13</sup> i ostaje jedina nada pobeđe istinskog socijalizma i nad totalitarnim režimima i nad liberalnim demokratijama (Greenberg, 1939). Spasavanje umetničke avangarde nakon njene propasti u totalitarnim režimima i progresivnog obesmišljavanja u liberalnim demokratijama tako je plaćeno njenom potpunom depolitizovanošću, apstraktnošću, hermetičnošću i artificijelnošću. Poput nerazumljivih, „apstraktnih“

---

<sup>12</sup> Ako je avangarda i nastala u krilu boemije, kao posledica njenog revolucionarnog osporavanja građanskog društva, ona je „odmah pošto je uspela u svom ‘odvajanju’ od društva, nastavila da se okreće i odbacuje ne samo buržoasku, nego i revolucionarnu politiku“ (Greenberg, 1939). Revolucija je prepuštena građanskom društvu i njegovim ideološkim sukobima, koji su proglašeni nedostojnim umetnosti, pa i celokupne kulture.

<sup>13</sup> Moderna umetnost u savremenim industrijskim društvima je po Grinbergu polarizovana na začelje, ili kič, i avangardu. Kao popularna, komercijalna umetnost, kič je produkt industrijske revolucije koja je urbanizovala mase Zapadne Evrope i Amerike i uspostavila ono što se naziva opštom pismenošću (Greenberg, 1939). Zato kič vlada ne samo u Americi, nego i u SSSR-u, Trećem rajhu i fašističkoj Italiji: totalitarni režimi jednostavno ne mogu da podignu kulturu masa nad kojima vladaju i zato kulturu spuštaju na njihov nivo, obezbeđujući na taj način njihovu i svoju integraciju, odnosno izbegavajući vlastitu samoizolaciju (Greenberg, 1939). Istinska kultura ugrožava kako totalitarne, tako i liberalne kapitalističke režime i zato su je danas napustili i oni kojima ona tradicionalno uvek i pripadala – vladajuće klase.

hijeroglifa na hartiji zatvorenoj u boci, ona je ostala da pluta na površini dubokog okeana kiča, kao vesnik nade jednako „apstraktnim“ društvenim snagama voljnim da se bore za ideale „istinskog socijalizma“ i uništenje i totalitarnih i liberalnih demokratskih država.

*Obesmišljavanje umetničke avangarde nakon  
Drugog svetskog rata*

Aporije umetničke avangarde postale su naročito vidljive u periodu posle Drugog svetskog rata, u estetičkoj teoriji Teodora Adorna.<sup>14</sup> Iako je od Grinberga isprva preuzeo aksiom o raspadu umetnosti na avangardu i kič (Adorno, 1989a: 19), Adorno je u poslednjim godinama svog života nalazio sve manje osnova kako za verovanje da bi jednog dana moglo doći do konačne pobeđe snaga istinskog socijalizma (odnosno nestanka kulturne industrije), tako i za identifikovanje avangardne umetnosti koja bi još iz epohe građanskog društva mogla da nasluti ono što će postati aktuelno po njenom okončanju. Umesto toga, Adorno je bio sve skloniji zaključku koji je najpregnantnije formulisao na početku svog *magnum opus*-a, *Negativna dijalektika*: „Filozofija koja se jednog trenutka [1917] činila nadiđenom, održava se u životu jer je trenutak njezinog ozbiljenja bio propušten“ (Adorno, 1979: 25). Svetski duh, kao objektivni pokretač istorije i filozofije, ispunjavao je i evropsku umetnost sve do početka Prvog svetskog rata, da bi od tada (tj. od 1917) umetnici prestali da osećaju „neupitno uverenje o svojoj relevantnosti“, odvojivši se tako od neumitne logike svetskog duha (Adorno, 1968a: 199). Obezduhovljenje ipak nije dovelo do „smrti“ umetnosti već do gubitka njenog supstrata „humanosti“ i podleganja „trijumfu golog opstanka“ (Adorno, 1989a: 24), i to kako pod totalitarnim režimima, tako i u liberalnim demokratskim državama. Avangarda – pri čemu je Adorno u *Estetičkoj teoriji* već upadljivo izbegavao da ovu reč upotrebljava izvan konteksta poetičkih samorefleksija pojedinih umetnika ili teorija pojedinih estetičara – iz te perspektive postaje

---

<sup>14</sup> O Adornoj sociologiji muzike biće više reči u poslednjem poglavlju ove knjige. Na ovom mestu potrebno je samo skrenuti pažnju na to „da prečau od esteticizma Fin de siècle-a ka avangardi, a naročito prelaz od Wagnerove kasnoromantičarske muzike ka Arnoldu Schönbergu, za Adorna predstavlja model prema kojem on razmišlja o primjeni u oblasti umjetnosti“ (Bürger, 1990: 301).

deplasirana, baš kao i bilo šta u umetnosti što se samodeklariše kao „revolucionarno“. Čak su i „avangardistička ometanja estetski avangardističkih priredbi [...] iluzija, kao i verovanje da su revolucionarna i da je revolucija čak oblik lepog: tupava zabavnost nije iznad, već ispod kulture, a angažman često nije ništa drugo do nedostatak talenta ili koncentracija snage“ (Adorno, 1989b: 372). Umetnost ne samo što je izgubila pravo da bude avangardna, već jedva da još ima i pravo na život: ona opstaje još samo u umetničkim „apstrakcijama“,<sup>15</sup> prkosnim „fragmentima“<sup>16</sup> i samosvesnim stilskim negacijama,<sup>17</sup> koji nalaze poslednje snage da izbegnu diktatu (koji im nameće „apsolutizacija“ kulturne industrije) univerzalne imitacije, podvrgnute imperativu neoduhovljene stilske krutosti i besadržajnosti (Horkheimer i Adorno, 1989: 116). Time biva prokazana i ona apstraktna „imitacija imitacije“, za koju je Grinberg još verovao da se može odupreti kiču: ne avangarda, već ono malo što je još opstalo od umetnosti opstaje još samo u onim retkim (zapravo sve ređim) manifestacijama „aure kao refleksa humanog“, koju je Adorno nastojao da spasi iz Benjaminove rigidno marksističke estetičke teorije. Vraćajući se tradicionalnom konceptu *imitatio Dei*, čiju slutnju ta aura čuva, Adorno je umetnost u modernoj epohi razumeo samo u temeljnoj negaciji sveta koji je okružuje i koji izgleda kao da ga je Bog („svetski duh“) već neko vreme napustio.

Iako se na prvi pogled čini da je Adorno ovim stavovima došao na dijametralno suprotnu poziciju od Sen-Simonove, ne sme se ni u kom slučaju zanemariti fundamentalni aksiom koji ih spaja: nadovezivanje na judeo-hrišćansko shvatanje čovekovog pada iz raja (stupanje u „građansko društvo“), progresivnog otuđenja njegove božanske prirode („humanosti“) kroz istoriju i eshatološkog raspleta, koji donosi kvalitativni egzistencijalni iskorak iz dotadašnjeg

---

<sup>15</sup> „Očigledno je da umetnička djela ne mogu izlečiti ranu koju im nanosi apstrakcija drugačije nego još većom apstrakcijom, koja sprečava kontaminaciju pojmovnih fermenta sa empirijskim realitetom“ (Adorno, 1989b: 152).

<sup>16</sup> „Kategorija fragmentarnog [...] nije kategorija kontingentne pojedinačnosti: okrunjeno je deo totaliteta dela koji mu se suprotstavlja“ (Adorno, 1989b: 74).

<sup>17</sup> Veliki umjetnici nikada nisu bili oni koji su najpotpunije i najsavršenije ote-  
lovljavali stil, nego oni koji su stil u svojim delima prihvatili ka tvrdoću prema haotič-  
nom izražavanju patnje, kao negativnu istinu. [...] Umesto da se izloži takvom neuspe-  
hu, u kojem je stil velikog umetničkog dela oduvek negirao sam sebe, slabo se uvek  
držalo sličnosti s drugima, surogata identiteta, (Horkheimer i Adorno, 1973: 116).

zla („zadovoljeno čovečanstvo“). Suštinska razlika između Sen-Simona i Adorna leži u tome što je potonji izgubio veru u neko dogledno uspostavljanje „organske epohe“, i to zato što su sva svetonazorna uporišta za takvu veru – od izvorne hrišćanske, preko njenih sensimonističkih modifikacija, pa sve do komunističkih i nacionalističkih *Ersatz*-a – istorijski bila diskreditovana. Naum svetskog duha – tog hegelijanskog pandana tradicionalne predstave Boga – ljudima 20. veka ostaje neproziran i zato Adorno ostavlja otvorenom paradoksalnu mogućnost da je svetski duh napustio svet, a sa njom i samu umetnost. Ruski oktobar 1917. možda je zaista i otvorio apokalipsu, ali ona u svakom slučaju nije podrazumevala ništa nalik na sensimonističku „organsku epohu“, nego je još i produbila agoniju postojećeg „kritičkog perioda“, koji nastavlja da se reprodukuje kao „loša beskonačnost“.

Ipak, uprkos ovakvom kulturnom pesimizmu koji podseća na Špenglera, Adorno nije obesnažio eshatološku koncepciju „zadovoljenog čovečanstva“, koje će se jednog dana pojaviti, *uprkos svemu*. I dok je u *Filozofiji nove muzike* on spekulisao o kraju umetnosti, koja bi „odumrla samo za jedno zadovoljeno čovečanstvo“ (Adorno, 1989a: 24), u *Estetičkoj teoriji* on je dozvolio mogućnost da umetnost opstane i u „jednom zadovoljenom društvu“, pa čak i da se ponovo vrati „umetnost prošlosti“, umetnosti koja slavi „mir i red, afirmativni odraz i harmoniju“ (Adorno, 1989b: 386). Iako je bio bliži opciji da će tada umetnost postati „nešto treće u odnosu na umetnost prošlu i sadašnju“, Adorno nije mogao da se otme utisku da će „zadovoljeno čovečanstvo“ možda ipak biti najsklonije da se „oslobodi sećanja na nagomilanu patnju“ – koja je obeležila umetnost 19. i 20. veka – i da se vrati „tradicionalnoj umetnosti“ koja je prespektivu mira pretpostavila svekolikom nasilju (Adorno, 1989b: 383) – pa čak i onom koje je stajalo u službi „istine“ i negacije „lažne stvarnosti“. Tradicionalna umetnost i umetnost budućnosti tako su konačno spojeni bez posredovanja avangarde, koja 1969, u vreme kada je smrt prekinula Adorna u dovršavanju svoje *Estetičke teorije*, više ne samo što nije imala ništa sa „nagomilanom patnjom“ čovečanstva, već ni sa bilo kojim ozbiljnim estetičkim konceptom uopšte.

Nestajanje estetičkog supstrata avangardne umetnosti, koje je kulminiralo na prelasku iz šezdesetih u sedamdesete godina 20. veka na Zapadu, išlo je ruku pod ruku sa umnožavanjem umetničkih



poetika sa nesmanjenim pretenzijama na avangardnost.<sup>18</sup> Ali, upravo je sama ta inflacija avangardnih poetika pospešila autodestrukciju, dovodeći do toga da, prvo, „nijedan umetnički pokret ne može legitimno podići zahtev da bude *umetnički* napredniji nego drugi pokreti“ (Bürger, 1974: 86; upor. i Radovanović, 1987: 188) i, drugo, da sama avangardna umetnost postane „površna. Obilje unutar granica umetnički beznačajnog, estetski banalnog i trivijalnog, po sebi je umetnički beznačajno“ (Greenberg, 1969). Štaviše, na talasu sveopšte „avangardizacije“ umetničkih scena zapadnih društava nakon Drugog svetskog rata, politički najsnalažljiviji predstavnici umetničke avangarde uspeali su da se integrišu u režimske kulturne institucije (zaposedajući neretko i sama rukovodeća mesta) i dodatno obesmisle sopstveni identitet, kopneći u sve intenzivnijem procesu ritualizacije (Bolenbek, 1997: 150). Podrška publike, koja ionako nikada nije bila jača strana avangardne umetnosti, u takvim je uslovima mogla samo da sve više izostaje. Tako se pokazuje da je konačni bilans umetničke avangarde u 20. veku paradoksalan jednako kao i sam njen istorijat: pošto je iskorenjena u totalitarnim režimima, sa kojima je koketirala, opstala je još neko vreme u liberalnim demokratskim državama, čijoj je destrukciji bila u potpunosti predana (Pođoli, 1975: 125-126 i 135), plaćajući za svoj opstanak visoku cenu vlastite umetničke, ništa manje nego političke samozatajnosti. U kapitalističkom sistemu institucionalizovana, državnim novcem sponzorirana i sa rastućom indiferentnošću publike konfrontirana avangardna umetnost više nije mogla ni da sanja o nekadašnjoj genuinoj intenciji vraćanja umetnosti u društveno-političku praksu (upor. i: Bürger, 1974: 71 i 80) i jedino što joj je preostalo bilo je da neprimetno sklizne u oblast neobavezujuće „utopističke akcije“.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Kako primećuje Renato Pođoli, iako postoji ogroman jaz između avangardne poetike i samih rezultata avangardne umetnosti, avangardni stvaraoci i publika imaju sklonost da fetišizuju samu umetničku nameru i ne žele da se upuštaju u stvarno vrednovanje umetničkog rezultata (Pođoli, 1975: 174).

<sup>19</sup> Mikel Difren je dao nekoliko dobrih fenomenoloških opisa umetnički relevantne „utopističke akcije“, koja bi se od avangardne akcije razlikovala po odbacivanju bilo kakvih ambicija „ozbiljenja“ (u budućnosti), sa argumentom da briga o „ozbiljenju“ vodi, preko reaktuelizuje pitanja odnosa cilja i sredstava, ka fetišizaciji sredstava i odumiranju u „birokratizaciji“. Prema Difrenu, izbegavajući ovaj fatalni put u „birokratsku smrt“, utopije ostaju pri tome da samo „opisuju nešto nestvarno kao da je već ostvareno, ne pitajući se o uslovima pod kojima bi se to moglo ostvariti i pod kojima bi moglo delovati, to jest ne pitajući se o sudbini ostvarljivog. Utopije

Autonomija umetnosti u građanskom društvu sada je postala njen *raison d'être*, dok je ona sama neprimetno prešla u građansku umetnost, koja je svaku ozbiljniju pretenziju na povratak u društveno-političku praksu nadomestila nepretencioznom i (u najboljem slučaju) zabavnom šokantnošću.

Umetnička avangarda tako je u drugoj polovini 20. veka podelila sudbinu političke avangarde sovjetskog posttotalitarizma: ugušila se u konformizmu i karijerizmu, očajnički pokušavajući da političku impotenciju kompenzuje opsesivnim umetničkim *inovatorstvom kroz destrukciju*, koje se na kraju pretvorilo u *inovativnu destrukciju*. Zato se projekat umetničke avangarde nije urušio zbog modernističke konvencionalizacije inovacije (koja je već sama po sebi predstavljala *contradictio in adjecto*),<sup>20</sup> nego zbog inovativne ispraznosti, u kojoj se destrukcija naposljetku ukazala kao potpuno ogoljena. Poslednji stadijum urušavanja umetničke avangarde bilo je obično parazitiranje na svekolikoj „tradiciji“, od čijeg je opstanka – a ne više destrukcije! – paradoksalno još jedino zavisio njen vlastiti opstanak. Postepeni nestanak avangarde sa umetničke scene, usled političkog i umetničkog obesmišljavanja i nezainteresovanosti publike, ostao je neprimćen: manji broj dela, koji je uspeo da održi visoke umetničke vrednosti, prećutno je ugrađen u istu onu „tradiciju“ čija je opsolentnost predstavljala implicitnu pretpostavku njihovog stvaranja, dok se od ostalih dela najvrednijim mogu smatrati ona koja su svojevremeno njihovim stvaraocima i jednom delu publike pružila malo dobre zabave. Tako se, *ex post facto*, pokazuje da granica između „lake“ umetnosti, namenjene zabavi, i avangardne umetnosti, namenjene sveobuhvatnom društveno-političkom preobražanju, i nije bila tako čvrsta kao što se činila onima koji su za sebe tvrdili da su umetnička avangarda.

---

mogu raspaliti maštu, one ne podstiču niti usmeravaju praksu, a još manje se mogu roditi u žaru određene akcije. [...] Optužiti utopističku akciju za nerealizam, istovremeno znači prigovoriti joj da ne može biti uspešna. Akcija eksplozivna i bez budućnosti, ona je proizvoljno rasipanje snage kao igra. Ne zazirući od prepreka ili bilo kakvih sredstava, ona može rušiti ali ne i graditi, zato što nema obrađen program i strategiju“ (Difren, 1982: 190-191).

<sup>20</sup> „Objava novog je sa sopstvenog stanovišta stara činjenica. Tako novo zapada u inherentnu protivrečnost čim se etablira i postane trajno. Analizirati legendu o avangardističkoj inovaciji znači, sledstveno tome, uništiti je“ (Schmidt-Burkhardt, 2005: 1).

Period dug nešto manje od jednog i po veka, koliko deli Sen-Simonov spis *Umetnik, naučnik i industrijalac* i Adornovu studiju *Estetička teorija*, može se posmatrati kao jedinstveni period u kojem je nastala i nestala ideja da bi umetnost mogla biti avangarda u osvajanju nove teritorije, u otvaranju nove epohe ljudske egzistencije. Ta ideja je nerazumljiva ako se ne stavi u odgovarajući kontekst mena kroz koje je prolazila judeo-hrišćanska misaona tradicija u modernoj epohi, suočena sa iskušenjima prosvetiteljstva i njemu primerene sekularizacije. Umetnička avangarda je živela i od jednog i od drugog: iz judeo-hrišćanskog soteriološkog, eshatološkog i apokaliptičkog nasleđa uzimala je ključne antropološke, ideološke i socijalno-političke aksiome i prilagođavala ih diskursu prosvetiteljstva, čiju je revolucionarnu snagu, naročito razbuktanu u periodu 1789-1848, neprestano pokušavala da prisvoji. Ta ambivalentnost činila je ujedno i pokretačku snagu umetničke avangarde; bez nje ona je polako kopnila, sve dok konačno nije nestala krajem treće dekade 20. veka. Ako je politička avangarda prva ušla u proces samorazaranja – koji se protegao na celokupnu istoriju modernih totalitarizama 1917-1991. i tokom kojeg je razobličena neverovatna borniranost, nebrušeni primitivizam i groteskna krvožednost pripadnika avangarde – umetnička avangarda, koja se tokom 20. veka postepeno oslobađala političkih aspiracija, nije uspela da opstane u svojoj, ionako osporenoj i/ili obesmišljenoj autonomiji, nego je na kraju podelila sudbinu političke avangarde. Ni jednu, ni drugu avangardu nije porazio nijedan od njihovih brojnih neprijatelja, niti su ih izdale „glavnine“ njihovih „oružanih snaga“ (o „začelju“ da se i ne govori): one su uništile sebe same.

### Literatura

- Adorno, Teodor (1979): *Negativna dijalektika*, Beograd: BIGZ  
Adorno, Theodor (1968a): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt  
Adorno, Theodor (1989a): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp  
Adorno, Theodor (1989b): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp  
Bakunjin, Mihail (1979): „Revolucionarni katekizam“, u: *Država i sloboda*, Zagreb: Globus

- Benjamin, Walter (1974): „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*, Beograd: Nolit
- Bolenbek, Georg (1997): „Avangarda“, u: Tešić, Gojko (ur.): *Avangarda: teorija i istorija pojma*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa
- Brdar, Milan (2002): *Filozofija u Dišanovom pisoaru. Postmoderni presek XX-vekovne filozofije*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Breton, Andre (1979): „Prvi manifest nadrealizma 1924“, u: *Tri manifesta nadrealizma: 1924, 1930, 1942*, Kruševac: Bagdala
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bürger, Peter (1990): „Problem posredovanja u Adornoj sociologiji“, u: Šarčević, Abdulah (ur.): *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša
- Difren, Mikel (1982): *Umjetnost i politika*, Sarajevo: Svjetlost
- Doktrina Sen-Simona* (1953), Beograd: Kultura
- Encensberger, Hans Magnus (1980): „Aporije avangarde“, u: *Nemačka, Nemačka, pored ostalog*, Beograd: BIGZ
- Greenberg, Clement (1939): „Avant-garde and Kitch“, *Partisan Review* <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>
- Greenberg, Clement (1969): *Avant Garde Atritudes*, The Power Institute Of Fine Arts University Of Sydney, <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>
- Haug, Wolfgang Fric (1981): *Kritika robne estetike*, Beograd: IIC SSO Srbije
- Hauser, Arnold (1986): *Sociologija umjetnosti*, knj. 2, Zagreb: Školska knjiga
- Hitler, Adolf (1942): *Mein Kampf*, München: Zentralverlag des NSDAP., Franz Eher Nachf., GmbH
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor (1973): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch
- Kler, Žan (2006): *Odgovornost umetnika: avangarde između terora i razuma*, Beograd: B. Kukić i Čačak: Gradac
- Koselleck, Reinhart (1997): „Revolution. VI. ‘Revolution’ und ihre Gegenbegriffe in geschichtsphilosophischer Perspektive“, u: Brunner, Otto, Conze, Werner i Koselleck, Reinhart (ur.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, knj. 5, Stuttgart: Klett-Cotta
- Lenjin, Vladimir Ilić (1950a): „Velika inicijativa. O heroizmu radnika u pozadini. Povodom komunističkim ‘subotnika’ (1919)“, u: *Izabrana dela*, tom II, knjiga 2, Beograd: Kultura
- Lenjin, Vladimir Ilić (1950b): „Dečja bolest ‘levičarstva’ u komunizmu (1920)“, u: *ibid.*

- Marx, Karl (1975): „Osamnaesti brimer Louis’a Bonaparte“, u: *ibid.*, knj. 11
- Marx, Karl i Engels, Friedrich (1974): „Manifest komunističke partije“, u: *Dela*, knj. 7, Beograd: Prosveta
- Molnar, Aleksandar (1997): *Narod, nacija, rasa. Istorijska izvoršta nacionalizma u Evropi*, Beograd: Beogradski krug i AKAPIT
- Molnar, Aleksandar (2002): *Rasprava o demokratskoj ustavnoj državi. Knjiga 3: Moderne revolucije: Francuska – Rusija – Nemačka*, Beograd: Samizdat B92
- Molnar, Aleksandar (2006): *Rasprava o demokratskoj ustavnoj državi. Knjiga 5: Rat. Od kulta Votana do holokausta*, Beograd: Fabrika knjiga i Institut za filozofiju i društvenu teoriju
- Nado, Moris (1980): *Istorija nadrealizma*, Beograd: BIGZ
- Pilgrim, Volker Elis (1990): *Adieu Marx. Gewalt und Ausbeutung im Hause des Wortführers*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Perniola, Mario (2005): *Estetika dvadesetog veka*, Novi Sad: Svetovi
- Podoli, Renato (1975): *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit
- Radovanović, Vladan (1987): „Avangarda, noina, eksperiment“, u: *Vokovizuel*, Beograd: Nolit
- Saint-Simon, Claude-Henri de (1875a): „De l’organisation sociale“, u: *Œuvres*, knj. 5, Paris: E. Dentu
- Saint-Simon, Claude-Henri de (1875b): „L’artiste, le savant et l’industriel“, u: *ibid.*
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2005): *Stammbäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag
- Sekelj, Laslo (1982): *O anarhizmu. Studija o anarhističkoj teoriji*, Beograd i Zagreb: IIC SSO Srbije i CDD SSO Hrvatske
- Tomberg, Friedrich (1973): *Politische Ästhetik*, Darmstadt i Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag

Dragana Jeremić-Molnar  
Aleksandar Molnar

AVANT-GARDE – MAKING WAR,  
REVOLUTIONARY POLITICS AND ART

*Summary*

In the article the authors are dealing with the militant potential of the concept of avant-garde. Emerging in the politics and art in the first half of the 19<sup>th</sup> century and designed to ruin almost the whole tradition of „bourgeois“ enlightenment, political and artistic avant-garde was never capable of emancipating itself from its roots in strategic military thinking. Its true essence was to create battlefields in every domain of public life where the chance was given to ruin civil society – its politics, its art, its way of thinking, its civilization. In the name of freedom never heard of before, it spread violence and spread totalitarian seeds on the scorched soil. And in the end it was not defeated by its numerous enemies because it became victim of its own destructiveness.

*Key words:* avant-garde, war, politics, art, enlightenment, romantics