

volja za moći ili vladavinom ili dionizijska snaga poezije. U Francuskoj ta struja od Bataja ide preko Fukoa do Deride.

Stari konzervativci neće da se zaraze kulturnim modernizmom. Sa tugom konstatuju opadanje suštinskog uma, razdvajanje nauke, morala i umetnosti, modernu koncepciju sveta i njegovu čisto metodološku racionalnost i preporučuju povratka na pozicije koje su prethodile modernizmu.

Naročito neo-aristotelizam ima danas značajnijeg uticaja. Pred ekološkim problemima on sebi dozvoljava da poziva na kosmološku etiku. Među predstavnike te škole rođene sa Leo Strausom (Leo Strauss), možemo ubrojati, na primer, vrlo zanimljiva dela Hansa Jonasa (Hans Jonas) i Roberta Spemana (Robert Spaemann).



Konačno, neokonzervativci razvoj moderne nauke smatraju dobrodošlim ukoliko ne prelazi granice svog domena, a to je poboljšanje tehničkog progressa, kapitalističkog rasta i racionalne administracije. Za svaki razvoj izvan tih granica oni se slažu sa politikom koja demontira eksplozivni sadržaj kulturnog modernizma. Po jednoj tezi, ispravno shvaćena nauka je nepovratno izgubila svaki uticaj na organizaciju života. Po drugoj tezi, nauka mora ostati po strani moralnih i praktičnih zahteva za opravdanjem. A treća teza potvrđuje čistu imanentnost umetnosti, osporava mogućnost da može imati utopijski sadržaj i podvlači njen varljivi karakter da bi ograničila estetsko iskustvo na lični život. Mogli bi ovde citirati rang Vitgenštajna (Wittgenstein), Karla Šmita (Carl Schmitt) u središnjem periodu njegovog života i Gotfrida Bena (Gottfried Benn) u njegovom poslednjem periodu. Ali, ograničavajući nauku, moral i umetnost na samostalne domene koji su odvojeni od života i koje vode stručnjaci, od kulturnog modernizma nam ostaje samo ono što bi imali ako bi smo hteli da se odrekne projekta modernizma u celini. U zamenu nam se nudi tradicija koju ipak treba zaštititi od svakog zahteva (normativnog) za potvrđivanjem ili vrednovanjem.

Kao i svaka tipologija, i ova koju smo pretstavili pojednostavljuje stvari. Ali ona se ipak može pokazati korisnom za analizu intelektualnih i političkih suočavanja našeg vremena. Plaćim se da ideje antimodernizma, sa malom dozom premodernizma, prihvata određena publika u okviru marginalne kulture. Ako posmatramo razvoj političke svesti kod nemačkih političkih partija možemo uočiti jedan novi ideološki zaokret (Tendenzwende). To je upravo udruživanje postmodernista i premodernista. Čini mi se da mistifikacija intelektualaca i neokonzervativni stav nije monopol samo jedne strane.

* prevod Kasima Prohića, navedeno prema Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979. god.

moderna, avangarda, postmoderna

prilog kritici pojma postmoderne književnosti

tomislav reškovac

TOMISLAV REŠKOVAC (1962), jedan od utemeljivača, danas na žalost nepostojeće, Studentske radionice HUBALD pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Jednu sezonu uređivao časopis »K« studenata Odsjeka za komparativnu književnost u Zagrebu. Medijski se eksponirao na Omladinskom radiju »101«, u književni establišment privirio pišući prikaze za časopis DKH »Republika«, a jedan je od autora i u glasovitom udžbeniku »Marksizam i socijalističko samoupravljanje 1«. Kraće vrijeme proučavao orijentalistiku na našim gradilištima u prijateljskom Iraku. (n. b.)

U postindustrijskom društvenom okolišu, posthistorijsko se čeljade poststrukturalistički bavi postmodernom literaturom i prigriza *haringe: crvene, ružičaste, purpurne*. Još odjekuju trube sačinjene od rogova ovnujskih: Jerihon, je li još te tu?

Glas o postmoderni naišao je katastrofički, prije kao glas jednog starog kraja nego novog početka. Sva sila *ne ne-više* uvjeravala je da se estetska moderna nalazi na izdisaju. Negativni je junak prokazan kao saučesnik totalitarnog projekta prosvetiteljstva, lukavi agent lukavog novovjekovnog instrumentalnog uma, ili, naprosto, kao *passer*, uz žarku želju da ga se, zajedno s kompromitiranim totalitetom, otpravi lijepo u starački dom historije književnosti. A tamo šticeñici, kao što im i priliči, životare dok ne dojade ili bogu ili ljudima. Mladahni se junoše legitimiraju prikrivajućom lozinkom prevrata, a sve zajedno silno podsjeća na poštapalice kojima su svojedobno baratali stari negativci.

Svojevrsnu je promjenu ipak teško zaniijekati. No, da li se ona doista može odrediti onim *post* koji sugerira radikalnost? Uostalom, post čega?

Posvemašnja suglasnost u pogledu određenja i svojstva moderne (makroepohe¹) još uvijek nije postignuta. Tako, na primjer, danas već beatificirani Hugo Friedrich započinje svoja



razmatranja moderne lirike Baudelaireom, dok književne pojave s kraja 18. vijeka drži svojevrsnom prolegomenom modernoj lirskoj strukturi.² U angloameričkoj kritici je terminom *moder-*

nism uglavnom uobičajeno obilježavati književna strujanja s početka stoljeća³, a ponekad i s kraja prošlog vijeka⁴. Problem je ponešto drugačije postavljen u raspravi »Književna tradicija i suvremena svijest o modernosti« H. R. Jaussa, gdje je jedna od osnovnih postavki da se »modernost u estetičkom smislu za nas... više ne razlikuje od starog ili prošlog, već od klasičnog, večno lepog, bezvremeno važećeg«, a tako razumljen pojam modernog je »osvedočen najpre kod Bodlera i njegove generacije.«⁵

Friedrichova napomena o kraju XVIII stoljeća i Jaussova opozicija klasično-moderno upozoravaju tako implicite na književnu situaciju od prije dvije stotine godina, situaciju bremenitu promjenama od presudne važnosti za evropsku književnost. Jedna od njih se očitovala u otklonu od klasicističke poetike »večno lepog, bezvremeno važećeg«. »Mi smo, naposljetku, moderni, i ono što je u nama dobro također je moderno. Zbog čega ne bi onom, što je naše doba postiglo, bilo dozvoljeno da se ispolji, i da li je moguće zanijekati ga?«⁶, pisao je njemački književnik Wilhelm Grimm. Upravo riječju »Moderno« izrazio je mladi Grimm samosvijest vlastitog vremena: svijest o vremenitosti i svijest o vlastitosti. Dok je još Racine bio sklon ustvrditi i svijest o vlastitosti. Dok je još Racine bio sklon ustvrditi da su »dobar ukus i razum u svim vremenima isti«, te da se ukus Pariza poklapa s ukusom Atene⁷, moderna je epoha istaknula načelo »veritas temporis filia« kao vlastiti konstitutivni moment.

Povijesno je shvaćanje književnosti usko povezano s osporavanjem normativne poetike, kojoj je klasicizam bio posljednjim privrženikom. Antiklasicistička pobuna s kraja XVIII stoljeća u temeljnoj je svojoj nakani bila oporba spram poetičke normativnosti: ideja spontaniteta, autonomnog subjektiviteta, filozofijski utemeljena u Kanta, oprimjerila se u području umjetnosti u postulatima slobode stvaranja i pjesničke samosvojnosti, postavši tako jednom od temeljnih premisa logike moderne epohe. Simptomatična je u tom smislu Stendhalova rasprava (točnije rečeno, pamflet) »Racine et Shakespeare« (1832—1825), u kojoj se izriče misao da su »svi veliki pisci bili romantičari svog vremena. Klasiци su tek oni koji su ih podražavali sto godina posle njihove smrti.«⁸ Na jednom drugom mjestu naziva sebe Stendhal »ljutim romantičarem«, i objašnjava da to znači biti »za Shakespearea a protiv Racinea, za Burona a protiv Boileaua.«⁹ No, još dvadesetak godina ranije (1798) je F. Schlegel emfatički ustvrdio da »pjesnikova samovolja (Willkür) ne trpi nikakvog zakona«, dok je Goethe pisao da pjesnik ima iznositi na vidjelo svoju individualnost¹¹.

Povijesnom shvaćanju umjetnosti i poetici originalnosti pridružuje se i treći temeljni princip moderne epohe: načelo autonomije književnosti, njene osamostaljenosti, izdiferenciranosti iz društvenopraktičkog totaliteta¹². Već s Kantovom »Kritikom moći suđenja« (1790), prvom estetikom, koja stoga svoj predmet određuje kao predmet »bezinteresnog svidanja«, u velikoj je mjeri¹³ razlabavljena veza vjekovima posvećenog trojstva *bonum-verum-pulchrum*. Za Goethea je već umjetnost »potpuno samostalna, neovisna o čudoređu (Sittlichkeit)... No, želi li ona sebe proglasiti slobodnom, mora odlučno izreći svoje vlastite zakone.«¹⁴, a sli čnog je mišljenja i F. Schiller koji određuje umjetnost upravo kao »ono što samo sebi stvara zakone«¹⁵.

Modernu makroepohu nije moguće nazvanati na stilskom zajedništvu književnih struktura od »Sturm und Dranga« na dalje: ni najpomnija stilska analiza ne može prevladati pluralistički karakter samog književnog materijala, jer je upravo stilski pluralizam jedna od epohalnih oblika moderne književnosti. No, isto se tako čini da nominalizam nije jedina preostala mogućnost zaključivanja nakon ovako postavljenih premisa. Jer, ne samo da su tri navedena načela, svojevrsni »moderni sindrom«, povijesno shvaćanje umjetnosti, estetika inovativnosti i autonomija umjetnosti, u temelju moderne epohe, već su upravo ona i razlogom stilskog pluralizma i tradicijske višeznačnosti. Stilski pluralizam, u onom smislu u kojem je prisutan u modernoj epohi, pod pretpostavkom normativne poetike jednostavno nije moguć, i to zbog toga što normativna poetika poznaje jedino dobar stil i loš ili ne-stil. Odstupanje od dobrog stila (ili, jednostavno, od stila) koji je određen jedinstvenim poetičkim kanonom, sustavom poprilično čvrstih pravila, ne tretira se kao umjetnički postupak već kao posljedica neznanja ili ne-umijeća. Stoga je i moguće da Voltaire proglasi Shakespearea barbarom.

Načela povijesnosti umjetnosti, njene autonomije i poetike originalnosti povezana su međusobno mnogobrojnim nitima i čine sustav epohalnog karaktera. Razmatranje koje bi se usredotočilo isključivo na jedno od njih, ne uzimajući u obzir druga dva, našlo bi se pred, čini se, nepremostivim poteškoćama. Historiografsko proučavanje koje ne bi osvijestilo autonomiju moderne umjetnosti moglo bi se baviti poviješću npr. društva, no ne i poviješću umjetnosti, a svako »imanentno« proučavanje os-

talo bi bez osnove ukoliko ne bi pretpostavilo određenu originalnost i inovativnost. Upravo takav epohalni sklop, moderni sindrom, ima na umu Peter Vürger terminom »institucija umjetnosti« (»Institution Kunst«), koji označava »kako aparat proizvodnje i distribucije umjetnosti, tako, tako i vladajuće predodžbe o umjetnosti dane epohe, koji bitno određuju recepciju djela.«¹⁶

Terminom »moderna (makro)epoha« valjalo bi, čini se, označavati književnost od kraja XVIII stoljeća, dakle, književnost koja još uvijek traje, a nastaje i djeluje pod pretpostavkom poetike originalnosti, povijesnog poimanja književnosti i njene autonomije. Termin »modernizam« pak izgleda prikladan za obilježavanje jednog od strujanja moderne epohe, koje je nastalo paralelno s realizmom i u oporbi spram realističkog poimanja književnosti. Modernizam, polimorfan i antitradicionalistički orijentiran¹⁷, započinje, književnopovijesno govoreći, s Baudelaireom i esteticizmom (simbolizmom, impresionizmom), a nastavlja se i u naše stoljeće u djelima Prousta, Eliota itd. Modernizam ne potire moderna načela, već ih tek na osebujan način interpretira i ponekad radikalizira, ostajući tako uvijek s ovu stranu moderne epohe.

Poetika je individualnosti, od svog stupanja na snagu krajem XVIII stoljeća, doživjela brojne preobrazbe. No, usprkos svemu, svijest o piscu kao individualnom tvorcu djela konstanta je moderne epohe. Za Herdera je pjesnik »drugi tvorac, poetes«¹⁸, sukladan po svojoj tvoračkoj sposobnosti prvom tvorcu, bogu: dok je priroda od boga, umjetnost je, kao »druga priroda« (Goethe), plod umjetnikove kreativne moći.

Realizam, a napose naturalizam, nisu skloni takvoj glorifikaciji književne djelatnosti. No, pozicija realističkog pripovjedača i naturalističkog »anatora« (Zola) upozorava da je moderno načelo individualizirane književne proizvodnje još uvijek, na djelu. Naime, objektivnost pripovjedača, do koje je realizmu toliko stalo, ima za pretpostavku odmaknutost od onoga o čemu se pripovijeda, pa je izdvojena točka pripovjedača točka sabiranja pripovijedanja samog. Slična je situacija s naturalističkim analitičarem, već pomalo i »znanstvenikom«, pa stoga i određenim dijelom znanstvenom vizurom nezainteresiranog objektivnog proučavatelja. Svojevrsno kržljanje tvoračkog subjektiviteta u svojoj je suštini još uvijek na terenu modernih koncepcija književne proizvodnje, pa stoga principijelna originalnog i individualnost stvaranja nisu dovedeni u pitanje.

Esteticizam će pak, zaoštravajući moderne pretpostavke, izjedriti Verlaineoove »poetes maudits«, proklete pjesnike: osudivanog Baudelairea, zatvaranog Vildea. Originalnost se i jedinstvenost shvaćaju »prvenstveno kao znak ekskluzivne osobe«¹⁹, a umjetnost ne samo kao autonomna, već superiorna² u odnosu na realitet.

S pojavom autonomije umjetnosti javlja se i moderni pojam fikcije. Pojam fikcije je, u strogom smislu, moguć tek pod pretpostavkama autonomne umjetnosti, sfere koja je principijelno odvojena od realiteta i postoji kao »druga zbilja« ili »druga priroda« sa svojim vlastitim zakonima. U suprotnom, fikcija je puka laž, govorenje da jest o nečemu što nije.

Osnovno obilježje umjetničkog djela unutar takvog epohalnog sklopa jest organska cjelovitost: ukoliko se hoće uspostaviti kao »druga zbilja«, djelo mora biti usustavljen totalitet na razini teksta. Određena oblikovna cjelovitost, bila ona ostvarena na razini jedinstva subjekta ekspresije, konsistentnosti fabule i karakterizacije likova, strogosti pojedine poetske forme, organizacije ritma i zvuka, u modernoj je epohi uvijek prisutna.

Što se tiče recepcije, čini se da je i ona jedna od modernih kategorija. Recepcija kao individualno i povijesno određen način primanja umjetničkog djela, za normativnu poetiku jednostavno nije moguća: moguće je jedino ispravno i neispravno iščitavanje. Naime, budući da je jednoznačno određeno što to jest dobro pisanje, jednoznačno je određeno i što jest dobro čitanje. Recepciju koja bi bila individualno i povijesno određena normativna poetika ne može prihvatiti jer ne prihvaća ni individualnost ni povijesnost umjetničkog stvaralaštva. S druge strane, sama struktura književnog teksta uvjetuje tip recepcije. Što je djelo cjelovitije i dovršenije, što je manje »mjesta neodređenosti« (Ingarden), učešće čitateljevo je manje. Situacija književne autonomije i fikcionalnog karaktera književnog djela dovela je jednim dijelom do raspolućenosti recepcije u dva ekstremna modusa: jednom je ona zabava, drugi puta rad uskog kruga profesionalaca ili posvećene elite. »Zbog lektire koja je postala potreba i čista navika pobožni i svečano raspoloženi slušalac pretvara se u se u blaziranog čitaoca koji naginje čas formalizmu stilističkog znanja, čas neselktivnosti masovne potrošnje. Pored sve suprotnosti obaju stavova zajedničko im je otuđenje od principa prakse. jezikom opijena i najljepšim riječima iskličena literatura jednako je udaljena od života kao i masovno čitana literatura.«²¹

Pluralizam moderne, »istovremenost raznovremenog, koje pluralistički diferencira događaje na našem globusu«²², pokazuje se bitnom odredbom pri razmatranju odnosa moderna-postmoderna. Središnju pak točku njenog propitivanja čini fenomen avangarde, ponajprije zbog toga što upravo avangarda vodi u pitanje spomenuti moderni sindrom. Odgovor na pitanje, da li je avangarda još uvijek unutar modernog projekta, konstituiran je za razmatranje postmoderne. Zajedništvo avangardnih pokreta koji predstavljaju period samokritike umjetnosti u građanskom društvu, teza je P. Bürgera, sastoji se u tome što »oni ne odbijaju pojedine umjetničke postupke prethodne umjetnosti, već cjelinu tih postupaka«²³; »ne postoji dadaistički, nadrealistički stil.«²⁴ Drugim riječima, avangarda osporava instituciju umjetnosti, načela koja su u temelju svih tih stilova koji su manjom ili većom brzinom i strašću tutnjali modernom makropohom. A osporavajući ta načela, ona osporava, u svojim najradikalnijim postupcima, cjelokupno moderno poimanje književnosti i njen status u građanskom društvu.

Dok je jedno od načela moderne umjetnosti individualiziranost proizvodnje, oprimjereno u predodžbama genija, inspiracije ili pak Valéryeve iznimnosti, gordosti (*orgueil*), avangarda, u krajnjim konzekvencijama, dovodi to načelo u pitanje. Simptomatično je, kao što upozorava A. Flaker, da poetske iskaze unutar avangardnih struktura nije moguće tretirati kao »lirsku pjesnikovu ekspresiju«²⁵, a signifikativna je i činjenica da je avangardna poetika načelno artikulirana na razini pokreta. Manifest kao avangardni žanr najčešće je djelo više autora: čuveni »Samar društvenom ukusu« potpisuju Burluk, Kručonih, Majakovski i Hljebnikov, a nadrealistička »Déclaration du 27 janvier 1925« ima čak 26 potpisnika. Sličnu funkciju ima i ekspresionistička programatska antologija »Menschheitsdämmerung« iz 1920. što ju je uredio K. Pinthus, a mnogobrojnim dadaističkim manifestacijama ne samo da nije moguće naći autora, već je i samo traženje autorstva neprimjereno.

Iljif i Petrov u predgovoru »Zlatnom teletu« (1933) jadikuju kako im brojni čitatelji dosađuju jednim te istim pitanjem: kako mogu pisati roman u dvoje?

Spomenuto »pitanje čitatelja« je sasvim predvidljiva reakcija publike koja je svoje predodžbe o književnosti izgradila na pojmovima kao što su »genijalnost« ili »nadahnuće«. Dakako, Iljifa i Petrova bi teško bilo nazvati avangardnim autorima, ali se zato Bretonu i Soupaultu, koji su zajedno napisali »Magnetiska polja« (»Les Champs Magnétiques«, 1921.) sedam godina prije pojave »Dvanaest stolica«, pripadnost avangardi ne može zanijekati. Nadrealističko pisanje u tandemu se doduše može tumačiti kao puki slučaj, pomodna dosjetka, ili, naprosto, kao još jedan »acte gratuit« neobuzdanih egocentrika. No, isto je tako malo vjerojatno da bi iole književno upućeni čitatelj mogao zamisliti Goethea i Schillera kako zajedno smišljaju neki križanac između »Fausta« i »Razbojnika«. Jer, činjenica da Breton i Soupault pišu zajedno govori o radikalno promijenjenom shvaćanju umjetničke proizvodnje koje je dovelo u pitanje moderno načelo individualnog stvaranja.

Još korak dalje u negiranju tog načela predstavljaju »pjesme iz vreće« T. Tzara alias S. Rosenstocka. Naputak o novoj tehnici pisanja iznijet je u tekstu pod naslovom »Kako sačiniti dadaističku pjesmu«:

»Uzmite novine.

Uzmite škare.

Odaberite u novinama članak koji vam se čini dovoljno dugačak

da od njega može dostati za vašu pjesmu.

Izrežite članak.

Zatim pažljivo izrežite sve riječi koje tvore taj članak i odložite ih u vreću.

Radite pomno.

Zatim poredajte izreske jedne pokraj drugih po redu kako su napuštili vreću.

Prepišite pažljivo

ličiti će na pjesmu

I eto vi ste »beskrajno originalan pisac

dražesne osjetljivosti, koga još nije zahvatila prostota.«²⁶

T. Tzara ne samo da je krajnje sarkastičan spram načela individualizirane i inovativne proizvodnje, već potpuno depresionalizira umjetničku »produkciju«. Tvorac pjesme nije »netko«, već bilo tko, puki slučaj.²⁷ Teško bi bilo jednoznačno protumačiti Duchampove *readymades*, kotač bicikla pričvršćen za stolicu, spravu za sušenje boca, ili pisoar poetskim okršten kao »Vodoskok«, kojima je Duchamp namijenio funkciju galerijskog izložaka. No, sasvim je izvjesno da oni jednom svojom dimenzijom radikalno osporavaju upravo individualnost i inovativnost umjetničke proizvodnje, novovjekovno autorstvo s njegovim autorским pravima i svim što uz to ide.

Da je avangardi strano poimanje književne proizvodnje kao stvaranja iz ničega ili pak iskaza individualne neponovljivosti, svjedoče i stilске strategije prisutne u avangardnim tekstovima. Konstruktivizam i montažna tehnika Piljnjakove »Gole godine« i Döblinova romana »Berlin Alexanderplatz« osnovni su princip izgradnje tih književnih struktura i svojevrsni književni pandan kolažima i foto-montažama Helmuta Hertzfeldea (kasnije Johna Heartfielda): postupak je obnažen a samo se djelotretira kao stvar, »vešč«²⁸.

Dakako, pod pretpostavkama ovakve književne proizvodnje mijenja se i ustroj književnog djela: gubitkom jedinstvenog tvorca dovedena je u pitanje i jedinstvenost djela, njegova *integralitas*. Avangardni otklon od organskog djela očitovati će se i na razini kompozicije, i na tematskoj, semantičkoj i sintaktičkoj razini.



Jedan od mogućih načina destrukcije organskog karaktera djela jest učestala upotreba metatekstualnih iskaza: citata, montažnih i minus postupaka. Tako u Piljnjakovoj »Goloj godini« nalazimo umontirane citate iz starog sublitterarnog teksta moralističkog karaktera (»Bitisanje razborito ili čudoredno shvaćanje vrijednosti života«) ili pak ulične natpise (»Ovdje se prodaje paradajz«), dok je Döblinov roman ispunjen sijasetom reklama i oglasa. No, dok je ovdje riječ o unošenju fragmenata tradicionalno ne-umjetničkih tekstova, kod Majakovskoga, npr., možemo naći metatekstualne iskaze koji su u funkciji uspostavljanja odnosa s umjetničkim strukturama. Tako naslov njegove poeme »Rat i mir« (1916) priziva iz čitateljskog iskustva roman kanoniziranog Tolstoja, da bi sama vizura kroz koju se unutar poeme sagledavaju pitanja rata i mira osporila Tolstojevu historijsko-salonsko-patriotsku fresku (»Što njima,/kad se vrate,/znače vaši jadi,/što njima znači/nekakvih stihova gizda?!/Njima je samo/da na paru klada/proštakaju nekako/iz dana u dan!«, prev. D. Oraić).

Upotreba metatekstualnih iskaza u uskoj je vezi s fragmentarizacijom strukture: uvođenje dijelova drugog teksta razbija jedinstvenost i cjelovitost, sukcesivnost teksta u koji su strani dijelovi umontirani. Čak i više, nije riječ o tome da se osnovnom tekstu nešto tek nadodaje. Radi se o tome da osnovni tekst bez tih umontiranih dijelova uopće nije tekst, da on postaje tekstom tek interakcijom, da je tekst izgubio supstancijalnost.

Upotrebu pažnju zaslužuje avangardno osporavanje mimetičkog karaktera književnosti i književne fikcije. Jer, u osnovi tog osporavanja ne leži samo novo poimanje umjetnosti, već i novo poimanje zbilje. Dakako, mimetički karakter književnosti osporio je još modernizam, napose esteticizam. No, esteticistički antimimetizam bitno je drugačijeg karaktera. Esteticistički antimimetizam je dualistički u svojim pretpostavkama: postoje odvojena svijeta, realitet i umjetnost, od kojih je ovaj potonji principijelno vredniji, pa bi stoga umjetničko oponašanje ili izražavanje realiteta predstavljalo spuštanje na razinu ispod umjetnosti same. Pretpostavke pak avangardnog antimimetizma je svojevrsan monizam. Jedan od stjegonoša ekspresionizma,

Kurt Pinthus, pisati će: »Zbilja nije izvan nas nego u nama. Ljudski duh i njegovo gibanje u ideji koja se ostvaruje zbiljska je zbilja, ona stvara izvanljudsku zbilju.«³⁴ Za Bretona je zbilja »razrešenje tih dviju stanja sna i jave. . . u neku vrstu apsolutne stvarnosti, nadrealnosti«, za futurističke je *budgetljane* razrješenje temporalno određeno, kao zbilja koja se tek ima dogoditi — u budućnosti. Dok je realizamu svojstveno stanovito zatamljivanje subjekta u spoznajnoj relaciji (jer, upravo o toj relaciji se u realizmu najvećim dijelom i radi), avangarda će osporiti takav metafizički postav unutar kojega jednu već dovršenu zbilju treba tek naknadno odraziti.

Rastvaranje referencijalne funkcije jezika, njegovog semantičkog i sintaktičkog aspekta, jednim je svojim dijelom u funkciji avangardističkog antimimetizma. Još je Marinetti, tvorca djela »Zang tumb tumb/opsada Drinopolja,/riječi u slobodi« (»Zang tumb tumb/assedio di Adrianopoli,/parole in libertà«, 1914), zagovarao u »Manifestu futurizma« (1909) posvemašnje razaranje sintakse, a ista je nakana lapidarno formulirana u četvrtoj točki manifesta iz almanaha »Krletka sudaca« (1917): »U ime slobode osobnog slučaja mi negiramo pravopis.«³¹ I doista su negirali, no ne samo pravopis već i uvriježene semantičke vrijednosti: dovoljno je baciti pogled na Hlebnikovljeve (»Lenjga, onjga, jehamči!/riči,čiči,čiči!/Leni nuli jeli ali!«³²) ili npr. na Kručnihove (»ju ju juh/ju ju juh/gr gr gr/pm/pm. . .«³³) stihove. U tom su pogledu Hlebnikovljevom »zvjezdanom« i Kručnihovom »zauam-nom« jeziku vrlo bliske neke Tzarine tvorevine (npr. »Toto vaca«, objavljena pod pseudonimom Mori), ili pak one Kurta Schwittersa (»Ursonata«).

Dok je esteticizam tek obrnuo realističku opoziciju realitet-umjetnost, ostajući još uvijek unutar samog opozicijskog sklopa, avangarda je dovela u pitanje opoziciju estetsko-neestetsko i njene pretpostavke. Prevladavanje opreke estetsko-neestetsko moguće je proneći u avangardi na različitim razinama. Ponajprije, na razini tematike, uvodenjem u djelo turpizama i žargonizama, tradicionalno ne-estetskih motiva ili dokumentarističkih postupaka. Primjera za to ima mnogo, od već antologijskog telefonskog broja Majakovskijeve dragane u »O tome«, Bennove »medi-ciničnosti«, pa do futurističkog »Idite do davalak« ili lefovske »književnosti činjenica«. S druge strane, prisutna je kanonizacija nekih sublitterarnih vrsta (reportaža, feljton u stihu). No možda je najradikalnije to prevladavanje opreke estetsko-neestetsko u djelu Majakovskoga u Duchampa, artikulirano u obliku poništavanja suprotstavljenosti umjetnosti i realiteta. Čini se da se tu ne radi o »funkcionaliziranju estetskog« ili »estetiziranju neestetskog« u smislu promjene funkcije određene strukture, već upravo o pokušaju da se dovede u pitanje podijeljenost na sfere koja je izražena terminima »estetsko« i »neestetsko«. Do čega je u stvari avangardi, u njenim najradikalnijim oblicima, stalo, govori točka 1. »Dekreta br. 1 o demokratizaciji umjetnosti« (1918): »Od sada se zajedno s uništenjem carskog poretka ukida vegetiranje umjetnosti u smočnicama, stajama ljudskog genija — dvorcima, galerijama, salonima, knjižnicama, kazalištima. »Ili, kako su to formulirali nadrealisti: »Mi nemamo ništa s književnošću. . . Nadrealizam nije poetska forma.« (»Deklaracija od 27. siječnja 1925.«)

Budući da je recepcija jednim velikim dijelom određena karakteristikama recipirane strukture, promjene u konstituciji književnog teksta dovele su i do promijenjene recepcije. Metatekstualni iskazi, naime, zahtijevaju privrženog čitatelja. Tek onaj tip recepcije koji uzima u obzir i nazočnu strukturu i strukturu na čijoj se pozadini ova konstituira, moći će se adekvatno odnositi spram avangardnog teksta. Budući da ne postoji totalitet na razini teksta, kao što je to kod organski ustrojenog književnog djela, angažman recipijenta avangardne strukture neizmerno je veći: fragmentarnost i otvorenost zahtijevaju naknadno sabiranje u čitateljevoj svijesti.

S druge pak strane, funkcija avangardnih struktura presudno djeluje na njihov ustroj, kao što se dade primjetiti npr. kod »govorene poezije« Majakovskog. Takva poezija, namijenjena deklamiranju, specifične je stihovne organizacije koja unaprijed računa s kolektivnom recepcijom.

Većina rasprava o problemu avangardnog manifesta svodila se na pokušaje razrješenja dileme smiju li se sudovi o avangardi donositi na temelju proučavanja takvih tekstova ili ne. Upozoravano je da je avangardni manifest neprimjereno iščitavati kao poetološki traktat, teoretski tekst. No, valja nadodati, jednako je tako važno ne smetnuti s uma da je i sama kategorija »poetskog« teksta u avangardi vrlo problematična, pa samim tim i razlikovanje književni/neknjiževni tekst može biti uvjetno. Čini se da je upravo manifest paradigmatičan u tom smislu za avangardu, budući da se radi o žanru u kojemu je ponajviše eksplicitna težnja avangarde ka prevladavanju tradicionalnih podjela na estetsko i neestetsko. S druge strane, čini se da je manifest žanr u kojemu se oprimjerila težnja avangarde da

obrazloži samu sebe, da upozori na neka »pravila igre«, koja su postala neprozirna uslijed gubitka samorazumljivosti umjetnosti koja »stavlja u pitanje pojam same umjetnosti«³⁴. Stoga, koliko je god prijeporno temeljiti proučavanje avangarde samo na iščitavanju njenih manifesta, ništa manje prijeporno nije ni njihovo zanemarivanje na račun drugih avangardnih žanrova. Uostalom, teško da bi i jedno proučavanje npr. dadaizma moglo staviti naglasak na proučavanje »estetski funkcionaliziranih struktura«. Kao što je manifest potrebno dovesti u suodnos s ostalim avangardnim strukturama, tako je i avangardnu »pjesmu« moguće procijeniti tek u odnosu spram tekstova manifestativnog karaktera.

Već je spominjano da moderna epoha donosi povijesno shvaćanje umjetnosti: umjetnost je, kao i istina, kćer svoga doba. Još će klasicizam štovati antičke majstore kao vlastite suvremenike, a njihove poetičke regule kao one koje još uvijek obavezuju, jer, stoljeća im ne oduzeše valjanost. Čak ni veliki renesansni san o idealnom društvu, Morusova »Utopija«, nije smješten u drugo vrijeme, već u neki drugi prostor. Modernoj je povijesnoj svijesti prvenstveno stalo do razlikovanja između dimenzija prošlosti i sadašnjosti. Takvo razlikovanje prošlosti i sadašnjosti kao dviju načelno različitih dimenzija, sa svojim vlastitim zakonima i vrijednosni sustavima, omogućilo je ponajprije i samu uspostavu modernosti: povijesnost je ovdje poslužila prvenstveno za etabliranje sadašnjosti. No, romantičarski eskapizam i žudnja za egzotičnim svjedoči o zavadi umjetnosti s vlastitim vremenom, težnji da se odmakne od građanskog svijeta i »Židovskog boga«. Prošlost, zazivana u historijskim romanima, drevnim mitovima ili pučkim predajama, postaje tako obećana zemlja »zapadno od Pecos« do koje orofanirajuća jurisdikcija građanske suvremenosti ne dosiže.

No, dok je moderna književnost do avangarde bila sklona relativiziranju umjetničke pošlosti iz sadašnjosti, a ne-umjetničke sadašnjosti i prošlosti, kod avangarde je prisutna »orientacija . . . na budućnost u ime koje je moguće prevrednovati prošlost i nijekati sadašnjost.«³⁵ Avangardni *budgetljani*, futuristički kapetani na transepohalnom parobrodu u budućnost, ekspresionistički poslanici duha, zagovaraju budućnost kao izvorište avangarde: čak se i distopijski glasovi (kao u »Stjenici« Majakovskoga) pokazuju kao posljedica kontinuiteta i upozoravaju na patvorenost onoga što se ponekad drži pravom budućnošću.

Dok je avangardno osporavanje modernog načela autonomije kao društvenog statusa umjetnosti moguće pokazati prilično uvjerljivo³⁶, razmatranje uloge kategorije novog u avangardi nalazi se pred nekim dodatnim poteškoćama. Stvar je u najmanju ruku dvoznačna: s jedne strane, poetički princip novog omogućuje da se avangarda upoče pojavi, da ospori tradiciju i postavi neke nove vrijednosti. Već je na prvi pogled očito da nema ni jednog značajnijeg avangardnog manifesta u kojem se ne spominje »nova umjetnost«, ni jednog značajnijeg avangardnog teksta u kojem to novo ne bi bilo, na ovaj ili onaj način, oprimjereno. Ali, dok će jedan ljubitelj Hugoa ipak prepoznati Flauberta, pa čak i Baudelairea, kao »umjetnost«, već će vrli štovatelj potonjeg pred Majakovskijevim »Lijevim maršem« ili nekim tekstom Hlebnikova ili Golla u najboljem slučaju rezignirano odmahnuti rukom uz opasku kako sve to »nema nikakve veze s umjetnošću«. Što se to u stvari dogodilo?

»Radikalni karakter, žestina te preobrazbe u suvremenoj umjetnosti«, pisa o je Herbert Marcuse, »izgleda da ukazuje da se ona ne pobunjuje protiv jednog ili drugog stila, nego protiv 'stila' kao takvog, protiv umjetničke forme umjetnosti, protiv tradicionalnog značenja umjetnosti.«³⁷ Prostor za pobunu, koji je stvorila moderna književnost pomoću načela novog, ugostio je pobunjenika koji se buni protiv nje same! Adornova teza da ekspresionizam i nadrealizam dovode u pitanje sam pojam umjetnosti, Bürgerovo određenje avangarde kao »prevodenja umjetnosti u životnu praksu« (»Überführung der Kunst in Lebenspraxis«)³⁸ i Marcuseov uvid o avangardnom osporavanju »umjetničke forme umjetnosti« govore o smjeru i radikalnosti avangardnih intencija. Pojam umjetnosti, njena izdiferencijalnost iz društvenopraktičnog totaliteta, njen društveni status, sve su to odredbe epohalnog sklopa koji avangarda dovodi u pitanje. Stoga ni estetsko prevrednovanje, ili, preciznije rečeno, prevrednovanje estetskog kao posebne, izdvojene sfere, ni etičko i socijalno prevrednovanje, nisu u svom temelju do osporavanje epohalnog, modernog poimanja umjetnosti³⁹ i njenog statusa. No, takvo osporavanje znači osporavanje totaliteta unutar kojega je takvo poimanje umjetnosti moguće.

Usprkos svemu, avangarda se danas tretira kao *umjetnost* i navodi u jednom dahu zajedno s romantizmom ili esteticizmom. Svojevrsna pometnja izazvana pojavom avangardne književnosti kao da ne priječi njeno svrstavanje u moderni kanon. Čak nije riječ o tome da li se avangarda kompromitirala ili ne: ovako postavljen problem čini se preuskim da bi zahvatio nešto

više od konzekvencija. Kao središnje pitanje postavlja se ovo: da li je avangarda ostala unutar projekta moderne ili je pak preokročila s onu stranu? Odgovor na ovo pitanje mogao bi rasvijetliti neke od aspekata problemskog sklopa moderna/postmoderna, a čini se da se njegovi obrisi ocrtavaju na najjisturenijim točkama avangarde: u kategoriji *novuma* i nakani dokidanja rascepljenosti između umjetnosti i životne prakse.

Književna novina, u smislu *creatio* i *inovatio*, konstitutivna je, kako se pokušalo pokazati, za moderno razumijevanje umjetnosti. Novum je, koliko god to apsurdno zvučalo, proklamiran kao *norma* unutar modernog razumijevanja povijesti umjetnosti kao povijesti napretka. Iako je avangarda nesvodiva na novi *stil*, valja imati na umu da je ona i po samorazumijevanju novum: to je, uostalom, kao jedno od njenih težišta, sadržano i u samom imenu. *Futurizam* i *agonizam*⁴⁰ avangardnih pokreta imaju za pretpostavku borbeni progresizam moderne, a njihova je ikonoklastičnost spram tradicije dio onog buntovnog rituala svrgavanja konkurentnih prethodnika (*anciens*) koji je na djelu od samih početaka moderne.

Avangardni zahtjev za novim svakako je radikalniji od zahtjeva za jednim novim stilom, i seže do samih korijena moderne literature. Situacija je zbunjujuća: moderna tekovina, mogućnost da se novum uopće *programatski* istakne, okreće se protiv moderne same.

S druge strane, avangarda predstavlja napad na a) to-nomni status umjetnosti. No, ni sama ta autonomija nije tako jednoznačna kao što se možda na prvi pogled čini. Koliko god je jedna strana autonomije, imanentna logika književnog niza, sasvim sigurno prisutna unutar moderne institucije umjetnosti, isto je tako evidentno da je i sama moderna institucija umjetnosti integrirana u društveni totalitet. Autonomija jedne izdiferencirane sfere ipak ne dovodi u pitanje pretpostavke koje omogućuju takvu izdiferenciranost i autonomiju, a koje se nalaze, u krajnjoj konzekvenciji, na razini društvenog totaliteta, unutar koje- ga svaka od sfera preuzima specifične funkcije⁴¹.

Ono što ovdje izgleda važno jest za modernu instituciju umjetnosti konstitutivna napetost između autonomnog statusa umjetnosti i zahtjeva za njenom društvenom funkcijom. Svaki od tih momenata imao je unutar moderne svoje radikalizacije, prvi u esteticizmu a drugi u avangardi. Moderna institucija umjetnosti, pluralistična na temelju svojih osnovnih postulata, nosi u sebi u isto vrijeme i umjetničku autonomiju i ideju »ne samo estetskog djela«⁴², pa stoga »avangardni napad na autnomni status umjetnosti proizlazi iz logike umjetničkog razvoja u građanskom društvu«⁴³.

Ako je avangarda, usprkos svojim radikalnim intencijama, još uvijek unutar estetske moderne, javljaju se neki važni momenti odnosa moderne i postmoderne. Ponajprije, protivurječaj estetske moderne analize u samom njenom konceptu a ni su tek proizvod adekvatne ili neadekvatne realizacije »izvorne ideje«. Ukoliko se nove nakane još uvijek nalaze unutar tih protivurječaja, ne bi ih trebalo nazivati postmodernima. Simptomatično je da je velika većina postupaka i značajki koji se pripisuju postmoderni prisutna u avangardnoj književnosti, najisturenijoj točki moderne. Postmodernističke značajke koje, primjerice, navodi I. Hassan, indeterminacija, fragmentacija, dekanonizacija, bez-ja-stvenost, nepredodivo, ironija, hibridizacija, karnevalizacija, izvedba, konstrukcionizam i imanencija⁴⁴, moguće je skoro u potpunosti i bez većih poteškoća primjeniti na avangardnu književnost. Stoga se čini prihvatljivijom minimalistička odredba postmoderne, odnosno njeno preimenovanje u *postmodernizam*. Postmoderna bi u tom slučaju bila imanentna kritika moderne, naime ona kritika koja polazi iz moderne i u moderni ostaje. O tome kao da svjedoči i prefiks *post*, uostalom, sasvim moderne provencijancije i osvjedočen modernim strategijama.

- 12 usp. B. Hinz: »Zur Dialektik des Bürgerlichen Autonomie — Begriffs«, in »Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer Bürgerlicher Kategorie«, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M, 1972, s. 173—198
- 13 iako ne i sasvim razorena, jer unutar Kantova sistema moć sudjenja posreduje između fenomenalnog i noumenalnog, prirode i slobode
- 14 cit. prema Wellek, *ibid.*, vol. I, p. 217—218
- 15 cit. prema Tatarkiewicz: »Istorija šest pojnova«, Beograd s. a., str. 29
- 16 P. Bürger: »Theorie der Avantgarde«, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1974, S. 29
- 17 M. Solar: »Suvremena svjetska književnost«, Zagreb 1982, str. 23
- 18 cit. prema Wellek, *ibid.*, vol. I, p. 188
- 19 V. Žmegač: »Težišta modernizma«, Zagreb 1986, str. 33
- 20 *ibid.*, str. 18. Zanimljiva je u tom smislu i Proustova pozicija: »Pravi život, život naposljetku otkriven i rasvijetljen, stoga jedini život zbiljski proživljen, jest književnost« (»U traganju za izgubljenim vremenom«, Zagreb 1977, sv. 13, str. 13)
- 21 A. Hauser: »Sociologija umjetnosti«, Zagreb 1986, sv. 2, str. 22
- 22 R. Kosseleck: »Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit«, in »Geschichtliche Grundbegriffe«, hrsg. von O. Brunner, W. Conze, R. Kosseleck, Stuttgart 1972, Bd. 1, S. 16
- 23 Bürger, *ibid.*, S. 44
- 24 Bürger, *ibid.*, S. 24
- 25 A. Flaker: »Poetika osporavanja«, Zagreb 1984, str. 20—21
- 26 »Antologija dadaističke poezije«, priredio B. Donat, Novi Sad 1985, str. 73, prev. B. Donat
- 27 o kategoriji slučaja u avangardnoj književnosti usp. navedeno djelo P. Bürgera, poglavlje »Der Zufall«, S. 87—92
- 28 što je kao »žanrovska« oznaka Majakovskijeve poeme »Čovjek« (1917) istaknuta na koricama prvog izdanja
- 29 »Rede für Zukunft«, cit. prema V. Žmegač: »Ekspressionizam i srodna strujanja« u »Povijest svjetske književnosti«, Zagreb 1974, sv. 5, str. 213



1. Termin »moderna makroepoha« parafraza je termina »modernistička makroepoha« V. Žmegača, usp. V. Žmegač: »Književni sustavi i književni pokreti« u »Uvod u književnost«, ur. Z. Skreb i A. Stamač, Zagreb, 1983, str. 669
2. H. Friedrich: »Struktura moderne lirike«, Zagreb 1969, str. 13
3. usp. M. Calinescu: »Faces of Modernity«, Indiana University Press, Bloomington and London 1977, p. 140
4. usp. »Modernism 1890—1930«, ed. M. Bradbury and J. McFarlane, Penguin Books, Harmondsworth 1976
5. u »Estetika recepcije«, Beograd 1978, str. 168—169
6. cit. prema R. Wellek: »A History of Modern Criticism«, New Heaven and London 1968, vol. II, p. 287
7. u predgovoru »Ifigeniji« (1675), cit. prema Wellek, *ibid.*, vol. I, p. 16
8. »O umetnosti i umetnicima«, Kultura, Beograd 1957, str. 227
9. Pismo barunu de Mares od 14. travnja 1818.
10. cit. prema V. Žmegač: »Književno stvaralaštvo i povijest društva«, Zagreb 1976., str. 35
11. cit. prema Wellek, *ibid.*, vol. I, p. 207

- 30 A. Breton: »Manifest nadrealizma«, u »Tri nadrealistička manifesta«, Kruševac 1979, str. 26
- 31 u časopisu »Gordogan«, br. 5—6/1980, str. 44
- 32 bez naslova, u »Antologija dadaističke poezije«, str. 106, prev. B. Čosić i V. Nikolić
- 33 »Gradska pjesma«, *ibid.*, str. 120, prev. B. Donat
- 34 T. W. Adorno: »Estetička teorija«, Beograd 1979, str. 63
- 35 usp. A. Flaker: »Poetika osporavanja«, str. 66
- 36 P. Bürger, *ibid.*, posebno poglavlje »Die Negation der Autonomie der Kunst durch die Avantgarde«, S. 63—75
- 37 »Esej o oslobođenju« u »Kraj utopije. Esej o oslobođenju«, Zagreb 1978, str. 164
- 38 Bürger, *ibid.*, S. 72
- 39 usp. W. Tatarkiewicz, *ibid.*, posebno poglavlje »Umetnost: istorija pojma«, str. 20—54
- 40 Termini su preuzeti od Poggiolija: »Teorija avangardne umjetnosti«, Beograd 1975.
- 41 usp. P. Bürger: »Vermittlung—Rezeption—Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft«, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1979
- 42 W. Oelmlüller: »Zu einem nicht nur ästhetischen Werkbegriff«, in »Kolloquium Kunst und Philosophie«, Bd. 3, »Das Kunstwerk«, UTB/Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 1983, hrsg. von W. Oelmlüller, S. 190 i dalje
- 43 P. Bürger: »The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas«, in »New German Critique«, No 22/1981, p. 22
- 44 I. Hassan: »Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi« u »Quorum«, br. 3/4, 1987, str. 23 i dalje