

potpuno isključeno Jer to »prividjenje«, trajući u realnom vremenu veoma kratko, ima smisao, očito, vanvremenski (iako ima odnos sa vremenom). U Dantea i realno vreme prividjenja i njegovo vremensko podešavanje određenom momentu biografskog (vreme ljudskog života) i istorijskog vremena ima potpuno simboličan karakter. Sve vremensko-prostorno – kako likovi i ljudi i stvari, tako i akcija – ima alegorijski karakter (pre svega, u »romantu o ružici«), ili simboličan (povremeno kod Lenglenda, a u najvećoj meri kod Dantea).

Najznačajnije u tim delima je to što se u njihovoj osnovi (naročito dva poslednja) nalazi veoma oštar osećaj protivurečnosti epohe kao potpuno sazrele i, u suštini, osećaj kraja epohe. Odatile težnja da se da njena kritička sinteza. Ta sinteza zahteva da u delu sa izvesnom punicom bude prikazana čitava protivurečna raznolikost epohe. A ta protivurečna raznolikost mora biti upoređena i prikazana u preseku jednog momenta. Lenglend sakuplja na livadi (za vreme kuge) i zatim oko lika Petra – orača predstavnike svih staleža i slojeva feudalnog društva, od prosjaka – predstavnike svih profesija, svih ideoleskih pravaca – i svi oni učestvuju u simboličnoj akciji (hodočašće za pravdu Petru – oražu) da mu pomognu u obradi zemlje itd.). Ta protivurečna raznolikost i kod Lenglenda i kod Dantea je, u suštini, duboko istorična. Ali Lenglend i, naročito, Dantel podižu je i spuštaju, istežu je po vertikali. Bukanvalno i sa genijalnom doslednošću i snagom Dante ostvaruje to istezanje sveta (istorijskog po suštinu) po vertikali. On stvara čudesnu plastičnu sliku sveta koji napeto živi i kreće se po vertikali gore i dole: devet krugova pakla pod zemljom, sedam krugova čistilišta nad njima, a nad njima deset nebesa. Gruba materijalnost ljudi i stvari dole i samo svetlo i glas gore. Vremenska logika tog veritkalnog sveta je potpuna istovremenost svega (ili »sapstojanje svega u večnosti«). Sve što je na zemlji razdvojeno vremenom, u večnosti se sliva u potpunoj istovremenosti sapstojanja! Ta razdvajanja, ta »ranije« i »kasnije« koja unosi vreme, nestvarna su i valja ih ukloniti da bi se shvatilo svet, sve še mora suočiti u jednom vremenu, to jest u preseku jednog momenta, čitav svet se mora videti kao istovremen. Samo u pravoj istovremenosti ili, što je isto, u vanvremenosti, se može otkriti istinski smisao toga što je bilo, što jeste i što se biti, jer ono što ih je razdvajalo – vreme – lišeno je stvarne realnosti i osmišljavajuće snage. Učinili raznovremenost istovremenim, a sva vremensko-istorijska razdvajanja i spađanja zamjeniti potpuno smisaonim, vanvremensko-hijerarhijskim razdvajanjima i spađanjima – takva je Dantova oblikujuća težnja koja je usmjerila stvaranje slike sveta po vertikali.

Ali, u isto vreme, likovi ljudi koji ispunjavaju (nastajanju) taj svet duboko su istorijski, oznake vremena, tragovi epohe obeležavaju svaki od njih. Više od toga, u vertikalnu hijerarhiju uvučena je Dantova i istorijska i politička koncepcija, njegovo shvatanje progresivnih i reakcionarnih snaga istorijskog razvoja. Zato su likovi i ideje, koji ispunjavaju vertikalni svet, puni snažne težnje da se istrgnu iz njega i izadu na delotvornu istorijsku horizontalu, i sumere se ne u vis, nego napred. Svaki lik pun je istorijske potencije i zato svim svojim bićem teži da učestvuje u istorijskom događaju u vremensko-istorijskom hronotopu. Ali snažna umetnikova volja ga osuđuje na večno i nepokretno mesto na vanvremenskoj vertikali. Te vremenske potencije delimično se realizuju u pojedinih novelistički završenim pričama. Takve priče, kao istorija Frančeske i Paola, kao istorija grofa Ugolina i arhiepiskopa Rudierija, kao da se horizontalne, pune vremena razgranjavaju od vanvremenske vertikale Dantoveg sveta.

Odatle potiče izvanredna snaga čitavog Dantovog sveta. Stvara je borba živog istorijskog vremena sa vanvremenskom vanzemaljskom idealnošću. Kao da vertikala sažima u sebi horizontalu koja se snažno otima napred. Između oblikujućeg principa celine i istorijsko-vremenskog oblika pojedinih likova je protivurečnost, suprotstavljanje. Pobeduj oblik celine. Ali sama ta borba i duboka snaga njenog umetničkog razrešenja čini Dantovo delo izuzetnim po snazi izražavanja njegove epohe, tačnije, granice dve epohe.

Dantov vertikalni hronotop u daljoj istoriji književnosti nikada se više nije ponovo radoša sa takvom doslednošću i čvrstinom. Ali pokušaj razrešenja istorijskih suprotnosti po vertikali vanvremenskog smisla, pokušaj negiranja postojanja osmišljavajuće snage »ranije«, »kasnije«, to jest vremenskih razdvajanja i povezivanja (sve bitno, iz tog gledišta, može biti istovremeno), pokušaj otkrivanja sveta u preseku potpune istovremenosti i sapstojanja (neprihvatljivo istorijske »odsutnosti« osmišljavanja) – činjeni su više puta. Najdublji i najdosledniji pokušaj te vrste, posle Dantea, učinio je Dostoevski.

Spoljašnja forma građenja u obliku sna ili prividjenja kao u snu poznavala je razumljivo, i antika. Dovoljno je spomenuti Lukijana i njegova »Snovidjenja« (autobiografija povratnog dogadjanja života u obliku sna). Ali ovde nedostaje specifična unutrašnja logika sna.

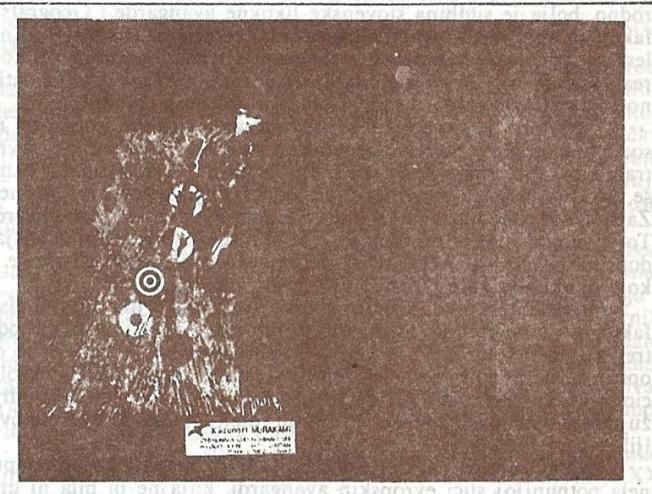
sa ruskog: Aleksandar Badnjarević

prilog strukturi evropskih avangardi

zdenek mathauzer

Medunarodno društvo za proučavanje komparativne književnosti poverilo je čehoslovačkoj redakciji odgovoran zadatak da uredi dvotomnu *Istoriju evropskih avangardi kao deo obimnog poduhvata AILC – Istorije književnosti evropskih naroda* (sažetost u tom dugom naslovu ukazuje kako valja u našem prilogu shvatiti krači, ali precizniji spoj »evropske avangarde«). Smatram da se na VI kongres AILC u Bordou ispoljila dvostruka problematika Istorije avangardi. To je širi kompleks problema nazvan »Književnost i društvo« i tema simpozijuma »Istok – Zapad«.

Koliko je bila složena umetničko-društvena problematika avangardi dokumentu ove činjenice: Na jednoj strani, neki avangardni pravci i grupe osećali su se povezani sa ustalasanim društvom, posebno prve i druge decenije XX veka, da su sami hteli da sebe likvidiraju kao umetničku činjenicu. Umetnički stvaralač u osnovi nije trebalo da se razlikuje od radnika, jer je svaki član društva u perspektivi trebalo da bude radnik. Artefakt je trebalo da bude uvršten među poslednje tvorevine duhovne, a pre svega materialne kulture. U tradicionalnoj terminologiji nekih zemalja – što posebno važi za moju zemlju – pojam avangarda sadrži osećanje sile koje taj pojam nerazličivo povezuje sa epitetom revolucionaran.



Na drugoj strani – ovde dodirujemo i zanimljivo pitanje iz oblasti Istok-Zapad – na primer, u sovjetskoj književnoteorijskoj terminologiji pojam avangarda tako reči ne postoji. To ne znači da sovjetska istorija književnosti ne priznaje neke pojave koje se oceňuju u inostranstvu kao vrhunci ruske avangarde. Domaća istorija književnosti smatra V. Majakovskog vrhuncem sovjetske poezije, tačnije ruske poezije XX veka, ali je isključen iz konteksta avangarde, jer je svrstan u realizam – delimično predrevolucionarni, romantičarski realizam, delimično postrevolucionarni socijalistički realizam.

Smatram da se problem može otprilike ovako formulisati: dinamična sila koja u jednoj zemlji smešta u sam pojam avangarde napredno viđenje umetnosti, u drugim zemljama, posebno u SSR-u smešta drugde: njeno težište se prebacuje na nivo najdubljih istorijskih rezultata, učinaka, zaključaka; koji su društveno funkcionalni na način realističke transcendencije ili društveno afunkcionalni na način formalističke imanencije. Tako se jedne pojave shvataju kao realistične, a druge kao formalističke, dok je pojam avangarde, koji se ne poklapa sa svojim rezultatima, iščezao.

Pre nego što pristupimo problemima terminologije, svesni različitog lokaliziranja principa dinamičnosti i društvene snage u različitim književnoterminološkim tradicijama, verujem da može doći do zbljžavanja različitih stanovišta. Stvar bi bila teža, čak neresiva, u slučaju kada bismo pojam avangarda apstrahovali od socijalnih zavisnosti, kada bismo umetničku revolucionarnost videli sas-

vim formalno, a avangardom smatrali *a priori* i bez izuzetka svaku umetnost deformisane forme.

Odnos umetnosti i društva naravno uključuje se u književnoi-storijsku problematiku viđenja avangarde i posredstvom, na primer, pojmove kao što su avanguardna grupa, škola i sl. Ti pojmovi se, opet, različito reflektuju u različitim književnoteorijskim tradicijama.

Za sovjetsku književnu istoriju je karakteristično slobodnije shvatanje tog pojma. Ovim ne želimo ni izdaleka reći da je sovjetska nauka o književnosti podcenjivala pojam umetničke grupe: na primer, kad se ruska »formalna škola«, između ostalog, bavila »imanentnom sociologijom« i kad obratila pažnju na pitanja tzv. književne »činjenice«, stvorene je prostor i za proučavanje škola, grupa, pravaca i sl. Međutim, u sovjetskoj nauci o književnosti u celini – posebno poslednjih decenija – u dvostrukom viđenju problematike avanguardnih grupa, koje bismo mogli nazvati supstancialnim i nominalističkim, prevagnulo je empiričko, nominalističko viđenje.

Takvo viđenje pridaje avanguardnim grupama određenu efermernost, njihovo postojanje se, pre svega, vezuje za imenovanje (grupa ruskih kubofuturista se vezuje za pojave koje su u osnovi simbolističke, naturalističke ili realističke); neosporna realnost se pripisuje izrazitim ličnostima (od kubofuturista pominju se, pre svega, Majakovski, a redje Hlebnjikov); a u slučaju kada se pripisuje realnost, ona se navodi mnogo šire, pravilnije pojave iz istorije umetnosti (realizam, naturalizam, simbolizam).

Za udžbenike istorije književnosti na Zapadu, za razliku od pomenutog nominalizma, karakterističniji je supstancialni aspekt, postoji veće poverenje u specifičnu estetsku supstanciju svakog udruživanja koje se manifestuje kao grupa ili škola.

Drugi faktor – iz istog kruga problema »književnost i društvo«, »Istok-Zapad« – koji obuhvata viđenje avanguardnih pojava i revolucionarnu književnost između prve i treće decenije XX veka, je geografski faktor. Značajna stara istina »Slavica non leguntur« nalazi se u mnogim udžbenicima, iako je njen nivo visok. Samo se pojedinačno pominje svetski nivo, na primer, češkog poetizma ili nekih pojava koje su proizašle iz ruskog futurizma. (Prirodno, bolja je sudbina slovenske likovne avangarde.) Geografski faktor se ispoljava drugačije u zapadnim zemljama (na primer Engleskoj), gde se avangarda, u poređenju s tradicionalnom velikom realističkom književnošću, slabije ispoljila. Izvesna problematičnost pojma avangarda u tom se slučaju dokazuje kvantitetom.

Vidimo da je situacija u svim zemljama složena s obzirom na socijalna, idejna, estetička, geografska gledišta i domaću književnu tradiciju kao i tradiciju nauke o književnosti. Prema tome, pitamo se da li je moguća saradnja izučavalaca književnosti iz Istočne i Zapadne Evrope na zadatku kakav je *Istorija evropskih avangardi*. To je veoma konkretno pitanje, čije bi rešenje moglo biti značajan doprinos životnosti AILC. Da li je moguća takva obrada *Istорије...* koja bi okupila naše Društvo i koja bi zadovoljila sve?

Forme udžbenika, koja bi gotovo sve zadovoljila, bila bi čista faktografija književnih avangardi ili impresionistički naslikani portreti određenih književnih velikana, dati manje-više nezavisno od opštih – naravno i veoma složenih – pitanja avangardne i revolucionarne književnosti. Ali da li se naučnici raznih zemalja udružuju zato da bi došli do tako skromnih rešenja i tako se lako zadovoljili?

Uveren sam da nam dijalektika nudi niz rešenja koja bi dopričela potpunijoj slici evropskih avangardi, koja ne bi bila ni unikalno faktografsko, impresionističko ili formalističko rešenje, a ni bez ubudu kompromis. Takvom rešenju bih suprotstavio određene principije obrade, konkretno – dva principa komplementarnosti: sukcesivnu i simultanu komplementarnost.

1. PRINCIPI SUKCESIVNE KOMPLEMENTARNOSTI

U polaznoj – i veoma nepotpunoj – shemi evropskih književnih avangardi koju sam obradio kao polazište za rad našeg autorskog kolektiva (s tim da treba da ga dopune stručnjaci za pojedine nacionalne književnosti), sukcesivna komplementarnost se manifestuje u vidu osnovnog kontrasta: to je kontrast simbolizma kao predavangardne pojave i pravih avanguardnih grupa kao naslednika, protivnika i poštovala simbolizma.

Ako se kao rusista oslanjam na nekadašnji tok procesa u Rusiji, mogu da istaknem izvesne primedbe i na pitanje »književnost i društvo«, a specijalno na pitanje komunikacije u umetnosti. Ruskom simbolizmu se ne može osporiti da u vreme svog nastanka, poslednje decenije prošlog veka, nije reagovao na krizu apstraktног, alegoričnog pesničkog simbola kao konvenciju otrcanog pesničkog sredstva koje – slikovito rečeno – nema svoj materijal i težinu.

Pouzdano znamo da se takav pesnički kod koji je samo pomoćan, nevidljiv, koji služi čistoj fikciji i iluziji, pravilno dopunjuje analognim stanjem u oblasti predmetne realnosti de umetnosti. Ono što se smatra predmetnom realnošću takvog dela nema realnu važnost i zamjenjuje se fikcijom i iluzijom. Prava ontologija (odnos

realnost – umetnost) tu je zamjenjena pseudoontologijom, idealističko-naturalističkom projekcijom umetničke iluzije na spoljašnju stvarnost.

Ruski simbolizam se na određen način suprotstavio tom stanju svojim programom novog pesničkog simbola. On je trebalo da povezuje dve osnovne strane reči, zvukovnu i značenjsku, da među raznim svojim odnosima uspostavi i odnos sa stvarnošću. Ova neposredna povezanost, međutim, trebalo je i da onemogući realnost da se koristi samo ilustrativno, aposteriori u odnosu na tezu, dok je slići trebalo da pridaje neočekivane značenja i višezačnosti. Rehabilitacija pesničkog koda istovremeno je trebala da znači rehabilitaciju stvarnosti i umetnosti.

Poznato je da simbolizam nije ostvario svoj program i sovjetska istorija književnosti je mnogo puta osvetljavala uzroke tog neuspeha. Smatram da bi bilo dobro, čak neophodno, pokazati datu situaciju simbolizma sve do njegove ontološke problematike!

Na nivou ontološkog aspekta konstatujemo da je simbolizam bio prilično hipnotisan pseudoontološkim projekcijama. Izbegao je idealističko-naturalističke projekcije umetničke fikcije, do kojih je dolazio u njegovo vreme, a umesto toga uneo u spoljašnju stvarnost iracionalne značenjske pomake, do kojih dolazi u polisemantičkim pesničkim slikama. Rezultat – unošenje tajanstvenih, natprirodnih svetova, tj. ontološke problematike – išlo je rame uz rame s katastrofom u oblasti pesničkog koda; čak kad je o njemu. A. Beli rekao mnogo šta intelligentno, ipak je bio kod žrtvovan pseudoontologijom, a simbolisti su u očima nove generacije bili samo »gnoseolozi u umetnosti«, tj. ljudi koji nisu znali specifičnost koda; s tim je dalje išla rame uz rame neuspeshnost pokušaja nekih simboličta u pogledu nove *kolektivnosti (sobornost)*.



Princip sukcesivne komplementarnosti pokazuje dati trostruki neuspeh još oštije – kao u negativnom ogledalu – jer podseća na to da će postsimbolistička napredna avangarda (u Rusiji, pre svega, otelovljena u Majakovskom) nužno doneti s rehabilitacijom stvarnosti i rehabilitaciju koda (pažnja će biti svesno posvećena novom jeziku) i neuporedivo realniji kolektiv od simbolističke *sobornosti*.

2. PRINCIPI SIMULTANE KOMPLEMENTARNOSTI

Ponovo je reč o međusobnom ogledanju principa umetničkog stvaralaštva, ovoga puta paralelnih. U već spomenutoj shemi evropskih avangardi do njega dolazi u jednom od njegovih osnovnih rastojanja: to je raspon između Apolinerovog pesničkog postupka i Marinetiјevog, pri čemu se ta polarizacija vrši određenom sintezom (značenjskom, a ne istorijsko-kauzalnom) elemenata obe vrste ruske avangarde, pre svega kubofuturizma.

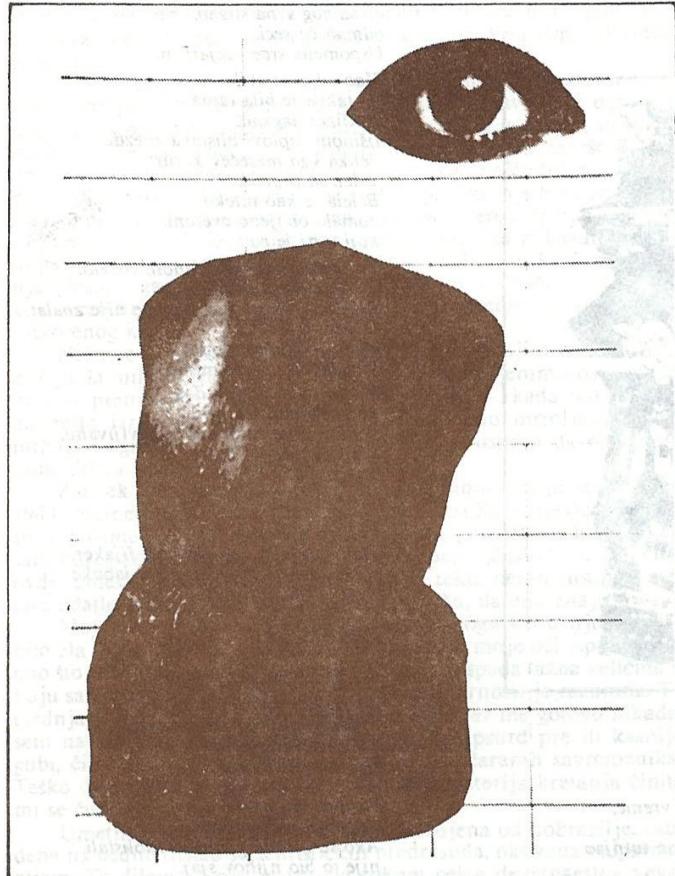
Smatramo da se nijedan od osnovnih pesničkih postupaka – apolinerovski ili marinetiјevski – može postići prostom, mehaničkom klasifikacijom. Svaki od njih predstavlja vlastiti dijalektički pol, tako da se međusobno odsljekavanje takvih stvaralačkih principa ne može mehanički povezati.

Tako je tu na jednoj strani pol geometrijskog, kubističkog, modelujućeg, apstraktног principa, asocijativnog, psihološkog, podsvesnog, konkretnog principa. Taj pol se naziva Apoliner. Na drugoj strani je pol reproduktivnog, onomatopejiјnog i supstancialnog, izražajnog (reč je o ekspreziji supstance) principa. Taj pol zaslužuje da se nazove Marinetiјevim imenom.

U sredini sheme je ruski (kubo) futurizam.

Ako se u pretežno metaforičkom pesničkom izrazu (stvarnost», pre svega, ispoljava »eksplikativno«, kao opisno redstvo prave stvarnosti, a u simbolizmu je »stvarnost«, pre svega, ukazivala na pica – maga, ta dva tipa iskaza bila su podređena i nesamostalna, u drugom krušu ruskog futurizma, za koje je posebno karakteristično ime Majakovskog, a donekle i Hlebnjikova, bilo je drugačije: pesnikov isak je tu dobio vlastiti nivo, njegov nivo prema piscu podseća na onaj ravnopravni paralelizam dva člana, na kome je izrađena asocijativno iskrivljena metonimija. Opisna i simbolistička funkcija su tu bile potisnute, što nikako ne znači da se iskaz oslanjao na komunikativnu funkciju.

Ovde se javljaju – posebno u vezi sa stvaralaštvo Majakovskog – pitanja koja bi sada mogla biti zanimljiva za problematiku našeg kongresa: put ka izražajnosti koda ne vodi preko pojačavanja njegovog značenja. (Kultivacija značenja ne označuje njegovu apriornost koja vodi poeziji *a la these*, nego organsku svestranu kultivaciju reči, slično kao što je u modernom slikarstvu, gde se umetnički kod takođe ne teži čisto smisaonoj i bezznačenjskoj misli). Pesnički kod svojom vlastitom sudbinom ne može – a Majakovski ne prestano govorio o istorijskom preporodu pesničkog jezika, govorio isto kao o sudbini poezije i sebe kao pesnika – da modeluje sudbinu zemlje? Otkrivanje umetničkih postupaka i stavova nije činilo paralelu s vanumetničkim pojivama epoha – s čistim konstrukcijama mašine i očiglednim radom radnika, s otkrivanjem društvenih institucija koje proizilazi iz revolucije koja se odvija na očigled svih? Ta rehabilitacija umetničkog koda jednostavno nije značila njegovo odvajanje od stvarnosti, već njegovo veće približavanje njoj?



Za shvemu evropskih avangardi u celini naravno zanimljivo je i to da je i ruski formalizam imao – i to veoma oštret – unutrašnje suprotnosti. U svojim primedbama više sam govorio o Apolinerovskom principu modelski posredovane reprodukcije stvarnosti (u stvaralaštvo Majakovskog nije samo modelovao, nego je i suočivao stvarnost). Druge oblasti ruskog futurizma srodne su i sa Marinetijskim principom ekspresivnog podražavanja modernog ubrzanog kretanja.

Krilo ruskog futurizma, na koje sada prelazimo (njegov najpoznatiji predstavnik je Kručonih), tražilo je put ka osamostaljivanju izražavanja u tome da se njegova komunikativna funkcija zasnivala u potpunosti na zvukovnom materijalu jezika, koji poseduje direktno ekspresivnost. Smatram da će zaključak tog napora biti poučan i za mnoge druge pojave, koje se javljaju u našem delu: kod bez značenjskog sloja nekako splašnjava, prestaje da bude punovredan medij, senka je, a želja da se umakne opisnom natura-

lizmu završava se onomatopejičnim naturalizmom (upor. pesmu Kručonih koja oponaša pevanje ptica).

Ovde neću razmatrati problematiku dominanti unutar pojedinih avanguardnih pravaca (na primer, zvukovnu dominantu poseduju pravci koji zahvataju dinamičnost modernog života onomatopejičnom reprodukcijom, a slikovnu dominantu pravci koji zahvataju promenljivu dinamičnost komplementarno – do potpune nepokretnosti). Niti ću je proširivati desetinama drugih značajnih odnosa koji postoje simultano kao odnosi uvedeni u prethodnim poglavljima, među pojedinim tačkama oslonca u strukturi evropskih avangardi.

To su, na primer, principi infantilnosti, igre i grotesknosti, koji povezuju futurističke i dadaističke pojave; motivi alogičnosti, ekstaze, histerije i katastrofizma, koji povezuju obe pomenute pojave sa ekspresionizmom; motivi urbanizma, kosmizma i društvene pobune, koji svode ekspresionizam i proleterske pravce ekspresionizmom; elementi podsvesti, sna, fantazije i apsurd-a koji povezuju ekspresionizam i nadrealizam.

Hteo bih posebno da istaknem slučajevi s izrazitom simultanom komplementarnošću. Do nje dolazi između magičnog, anarhičkog, oniričkog nadrealizma i strogog, funkcionalnog, intelektualnog konstruktivizma. Ne stvara – ili su oni teško uočljivi – mostove između njih i principa rezima? Na to bi, na primer, ukazivala i analognu problematiku koja se odnosi na aposteriornost ili apriornost »stvari«, tj. »nadrealnost«, u unutrašnjim sporovima oba pravaca. – Ili uzmimo odnos razigranog, instinktivnog i spontanog češkog poetizma prema izgraditeljskom, racionalnom i utilitarističkom sovjetskom LEF-u. Tako okarakterisani međusobno se mimoilaze. Mada se u izvesnim društvenim karikama revolucionarnih avangardi ukrštaju, tako da njihovi odnosi stvaraju relativno preciznu strukturu razlika i sličnosti: dve »dehumanizacije« (reč upotrebljavam u smislu nauke o umetnosti) – estetska u poetizmu i konstruktivistička u LEF-u – dopunjene su dva humanistička principa – felicitologijom u češkom pravcu i moralizmom u sovjetskom pravcu.

Zaključak. Dva principa objektivne komplementarnosti (sukcesivne i simultane) koji oblikuju našu sliku evropskih avangardi upravo su stalno sprovođeni princip trećeg, koja je u odnosu na njih subjektivna, princip metodološke komplementarnosti. Koji pretpostavljamo?

U obavljanju svog zadatka, na jednoj strani, ne možemo proći bez poznavanja te relacionističke estetike, kojom su se avangarde često rukovodile. Za naše delo, predodređeno korisnicima različitog idejno-estetskog iskustva, poželjno je da delo samo čini dinamičku strukturu; korisnik će moći u njoj da istakne – a ponekad i dopuni – neki element, a da se ne naruši cela gradevina, već da pomeranje u jednom pojmovnom nizu izazove ekvivalentna pomeranja u ostalim nizovima, što je uslov za očuvanje svake strukture.

Na drugoj strani, kao što smo više puta videli, moramo zahvatati avanguardne pojave i mrežom drugačije estetike nego što je relacionistička, mrežom estetskih principa koji se uopšte ne dodiruju s datim umetničkim pojivama, mrežom estetskih komplementarnih principa: alogičnosti mnogih avanguardnih pojava dajemo ogledalo smisla, neobičnom i apsurdnom kategorije shvatanja i sporazumevanja, imantanosti princip umetničke transcedencije (prebacivanje umetničkih pojava u društveni niz) suštinu dešifrujemo pojmovima kulturno istorijskog niza itd.

Posebno izrazit slučaj komplementarnosti je onaj kada ulazimo u smisao klasičnih avangardi između prve i treće decenije XX veka dopunjene današnjim osećanjem umetnosti, koje pitanja promene sveta, čovekove vrednosti i duhovnog bogatstva postavlja sasvim drugačije – to, čini mi se, važi i za Istok i za Zapad.

S sigurnošću verujem da takav pristup evropskim avangardnim književnostima može udružiti naučnike raznih zemalja u radu na istoriji tih složenih pravaca i škola, iz kojih su proizašli mnogi sjajni, umetnički i društveno napredni umetnici.

¹. Odreden podsticaj npr. mogli bismo crpsti iz metodološke plastičnosti dela italijanskog estetičara G. Marpurga – Taljabue L' *Estetique contemporaine* (Milano, 1960), koje je izazvalo pažnju i u socijalističkim zemljama, npr. izšlo je u Češkoj, citiraju ga sovjetski autori, iako ne polazi od marksističke metodologije (već pre od mirne i kritički shvaćene fenomenologije), pa i kada se ograduje u mnogim poglavljima od estetskog mišljenja u slovenskim zemljama. Ipak je važno s obzirom na svade koje vodi tokom celog svog dela (svade sa antropološki, estetski, kosmički, naturalistički orientisanom »estetikom« sa socijalno, kulturno, istorijskoj eventualnošću) podsećajući uvek da i u njenoj pozadini treba uvek tražiti ontologiju, određenu srodnosću umetničkih struktura i struktura bitisanja, tj. noetiku i aksiologiju.

². Istina, ova pola, Apolinerov i Marinetihev, mogu ponekad biti veoma blizu (upor. *Kaligram i Reč na slobodi*). Mada je dokaz strukturalne različitosti ta dva pola njihov različiti istorijski razvoj.

Apolinerov impuls se istorijski razvija u pravcu sugestivnih elemenata pesničkog stvaralaštva, destruktivna tendencija moderne poezije se tu ispoljava poredenjem asocijativnih skraćenja, poredenjem tezine i gustine asocijacija; pri tom uglavno nije razbijen osnovni ritmičko-intonacijski i sintaktički oblik pesme – klizeč, magičan, monoton, pregledan i elegantan. Marinetihev impuls se razvija u pravcu vitalne dinamičnosti izraza destruktivne, više izbižva spoljašnji katastrofizam od unutrašnje asocijativnosti; formalna apsurdnost stavlja samo najosnovnija ograničenja.

S češkog: Biserka Rajčić